

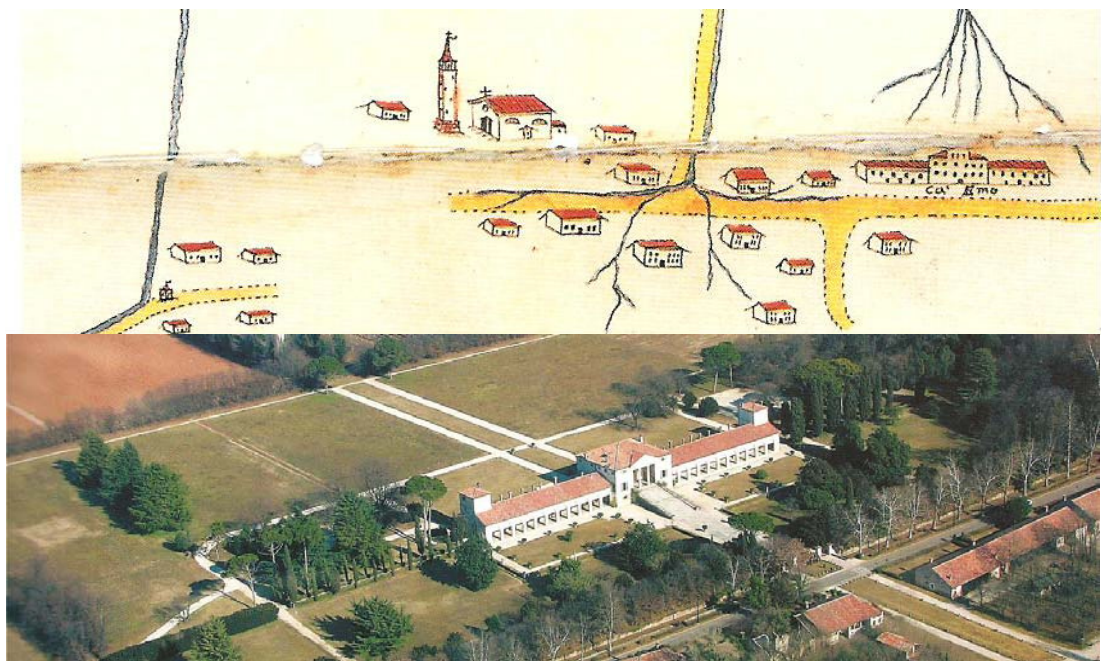


POLITECNICO DI MILANO
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA E SOCIETÀ

Corso di Laurea Specialistica in Architettura

IN DIALOGO CON LA CITTA' E IL TERRITORIO
IL RAPPORTO CON IL SITO NELLA RESIDENZA NOBILIARE
CINQUECENTESCA: VIGNOLA, PALLADIO E ALESSI

Relatore: Prof.ssa MARGHERITA AZZI VISENTINI



Laureando: MATTEO PERAZZOLI
matricola 721325

A.A. 2009/2010

Indice

Indice delle figure.....	pag.	5
Abstract.....	“	21
Introduzione.....	“	25
Capitolo 1 Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento.....	“	31
1.1 <i>Villa Madama.....</i>	“	31
1.2 <i>Palazzo Farnese.....</i>	“	35
1.3 <i>Palazzo Massimo alle Colonne.....</i>	“	51
1.4 <i>Le trasformazioni di Castel Sant’Angelo.....</i>	“	61
Capitolo 2 Jacopo Barozzi da Vignola.....	“	69
2.1 <i>La vita.....</i>	“	69
2.2 <i>Un disegno per una tarsia bolognese.....</i>	“	70
2.3 <i>Una facies militare per la villa di Marcello Cervini e aspetti di alcune ville padane.....</i>	“	72
2.4 <i>Palazzo Farnese a Caprarola.....</i>	“	78
2.5 <i>Villa Lante a Bagnaia</i>	“	98
2.6 <i>Palazzo Radini Tedeschi e gli interventi farnesiani a Piacenza</i>	“	117
Capitolo 3 Andrea Palladio.....	“	127
3.1 <i>La vita.....</i>	“	127
3.2 <i>Palazzo Chiericati a Vicenza.....</i>	“	129
3.3 <i>Palazzo Valmarana a Vicenza.....</i>	“	147
3.4 <i>“Di alcune invenzioni secondo diversi siti”.....</i>	“	161
3.5 <i>“Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa”.....</i>	“	164
3.6 <i>Villa Emo a Fanzolo: un sito di pianura.....</i>	“	176
3.7 <i>Villa Barbaro a Maser: un sito collinare.....</i>	“	192
3.8 <i>Un asse fluviale quale riferimento al contesto: la villa Foscari e il caso di un palazzo sanmicheliano.....</i>	“	200
3.9 <i>La Rotonda a Vicenza: un belvedere sulla natura.....</i>	“	210
3.10 <i>Una proposta di lettura: il confronto tra la Rotonda e la Boffalora di Busseto.....</i>	“	227
Capitolo 4 Galeazzo Alessi.....	“	235
4.1 <i>La vita.....</i>	“	235
4.2 <i>Villa Giustiniani Cambiaso e Villa Pallavicino delle Peschiere.....</i>	“	237
4.3 <i>Il capolavoro perduto: Villa Sauli.....</i>	“	258
4.4 <i>La villa Imperiale Scassi a Sampierdarena.....</i>	“	263
4.5 <i>Strada Nuova.....</i>	“	267
4.6 <i>Un’esperienza umbra: il palazzo per i Della Corgna....</i>	“	301
4.7 <i>Palazzo Marino a Milano.....</i>	“	305

Capitolo 5	L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia...	pag.	317
5.1	<i>L'ambiente culturale della Venezia cinquecentesca.....</i>	“	317
5.2	<i>Un palazzo palladiano non realizzato a Venezia.....</i>	“	321
5.3	<i>Palazzo Corner della Cà Granda</i>	“	324
5.4	<i>Palazzo Grimani</i>	“	331
5.5	<i>Palazzo Corner a San Polo.....</i>	“	337
Capitolo 6	Il contesto oggi: tra conservazione e trasformazione.	“	341
6.1	<i>La tutela del contesto urbano nella teoria di Cesare Brandi.....</i>	“	344
6.2	<i>“Il contesto della villa veneta”.....</i>	“	346
6.3	<i>“Giardino e paesaggio in una villa palladiana di pianura: la conservazione possibile”.....</i>	“	355
6.4	<i>“Il paesaggio come valore condiviso”: note di tutela Legislativa.....</i>	“	357
6.5	<i>“Il paesaggio agrario come specchio dell'attività agricola”.....</i>	“	361
Conclusioni.....		“	363
Bibliografia.....		“	369

Indice delle figure

Figura 1	Roma. Villa Madama Vista satellitare. In rosso è l'asse centrale della villa, che la congiunge all'imbocco di ponte Milvio; in giallo le arterie stradali con cui si relaziona.....	pag.	33
Figura 2	Roma. Villa Madama.Vista satellitare con il cortile circolare.....	“	33
Figura 3	Roma. Villa Madama.Vista satellitare. Si noti l'inserimento sul declivio del colle.....	“	33
Figura 4	Roma. Villa Madama (da G.Beltramini, H. burns 2008, p. 56).....	“	34
Figura 5	Roma. Legami tra ville rinascimentali e monumenti dell'Antichità (da M. Fagiolo 2007, p. 64) Si evidenzia il rapporto tra villa Madama e il ponte Milvio, ma anche l'asse Colosseo, Mausoleo di Augusto, villa Madama; secondo l'ipotesi di M. Fagiolo si possono rintracciare più ampi legami territoriali ponendo la villa all'incrocio di questi due assi...	“	34
Figura 6	Roma. Planimetria dell'intorno di Palazzo Farnese con indicazione dei lavori di risistemazione urbana realizzati in funzione del palazzo (da L.Spezzaferro 1981, p. 97).....	“	40
Figura 7	Pianta di Roma realizzata secondo i rilievi condotti dalla Congregazione del Censo tra il 1819 e il 1824. Dettaglio di Piazza Farnese e del suo intorno. Si noti la conformazione del tessuto urbano prima della realizzazione dell'asse di corso Vittorio Emanuele (da E.Guidoni 1981, p. 74).....	“	41
Figura 8	Antonio Tempesta, pianta di Roma pubblicata nel 1593. Particolare con il Palazzo Farnese e il Tevere (da E.Guidoni 1981, p. 71).....	“	41
Figura 9	Roma. Palazzo Farnese. Rilievi dell'Istituto Geografico di Parigi. Piano terra (da <i>Le palais Farnese II, Planches</i> , p. 403).....	“	42
Figura 10	Palazzo Farnese durante la costruzione, 1525 circa. Napoli, Biblioteca Nazionale, vol. XII, D1, particolare (da C.L Frommel 1994, p.27).....	“	42
Figura 11	Vista satellitare del complesso dal Tevere.....	“	43
Figura 12	Vista satellitare del palazzo.....	“	43
Figura 13	Vista satellitare del taglio operato nel tessuto urbano per l'apertura della via frontale.....	“	43
Figura 14	L'apertura di via De' Baullari e il progetto per il ponte sul Tevere, nella schematizzazione di John Tuttle (da L.Spezzaferro 1981, p. 120).....	“	44
Figura 15	Progetto di Michelangelo e Paolo III per il ponte sul Tevere, secondo l'interpretazione di John Tuttle (da L.Spezzaferro 1981, p. 120).....	“	45
Figura 16	Progetto di Paolo III per il raddrizzamento di Via di Monserrato, secondo l'interpretazione di John Tuttle (da L.Spezzaferro 1981, p. 114).	“	45
Figura 17	Antonio Lafrery, progetto di Michelangelo per il lato sud ovest del cortile di palazzo Farnese a Roma, incisione, 1560 (da C.Conforti 2001, p.31).....	“	46
Figura 18	Ricostruzione del progetto di Michelangelo per il piano nobile del Palazzo Farnese, con scalone e salone del Sangallo. Disegno di J. Friedrich (da C.L Frommel 1994, p.44).....	“	46
Figura 19	Roma. Palazzo Farnese. Facciata verso il giardino (da C.Conforti 2001, p.32).....	“	47
Figura 20	Roma. Palazzo Farnese. Rilievi dell'Istituto Geografico di Parigi. Facciata sul giardino (da <i>Le palais Farnese II, Planches</i> , p. 380).....	“	47
Figura 21	Roma. Palazzo Farnese. Balcone sopra al portone di ingresso (da <i>Le palais Farnese II, Planches</i> , p. 71).....	“	47
Figura 22	Roma. La Via de' Baullari e il Palazzo Farnese fotografate da Piazza del Teatro di Pompeo (da L.Spezzaferro 1981, p. 123).....	“	48
Figura 23	Roma. Palazzo Farnese. Facciata verso il 1930 (da <i>Le palais Farnese II, Planches</i> , p. 67).....	“	48
Figura 24	Roma. Palazzo Farnese. L'asse centrale di attraversamento del palazzo (da <i>Le palais Farnese II, Planches</i> , pp. 98-99).....	“	49
Figura 25	Roma. Palazzo Farnese. Cortile (da <i>Le palais Farnese II, Planches</i> , p. 106).....	“	49

Figura 26	Roma. Palazzo Farnese. La terrazza sul retro che sovrappassa via Giulia (da <i>Le palais Farnese II, Planches</i> , p. 77).....	pag.	50
Figura 27	Roma. Palazzo Farnese. Panorama verso il Gianicolo dalla terrazza (da <i>Le palais Farnese II, Planches</i> , p. 43).....	“	50
Figura 28	Principali strade ed interventi a Roma tra il XV e l’inizio del XVI sec., Tafuri 1984 (da v. Cafà 2007, p. 31)	“	54
Figura 29	Roma. Intorno urbano di Palazzo Massimo alle Colonne (da V. Cafà 2007, p.12).	“	55
Figura 30	Il ruolo dell’asse di Palazzo Massimo (evidenziato dalla freccia) nella connessione degli spazi urbani tra Campo dei Fiori e Piazza Navona (da: A. F. Marciandò 1984, p. 219).	“	55
Figura 31	Il sistema degli spazi aperti. L’asse di Palazzo Massimo, che consente di attraversare tutta la lunghezza del lotto (da: A. F. Marciandò 1984, p. 227).....	“	56
Figura 32	Giovanni Antonio Dosio (?), pianta di Palazzo Massimo alle Colonne, seconda metà XVI sec. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 371Ar (da V. Cafà 2007, p. 175).....	“	56
Figura 33	Piano terra di Palazzo Massimo alle Colonne. Jones 1988 (da V. Cafà 2007, p. 158).....	“	56
Figura 34	Roma. Palazzo Massimo alle Colonne. Facciata (da V. Cafà 2007, p.20).	“	57
Figura 35	Ipotesi per l’inserimento nel contesto urbano del disegno del Peruzzi. In nero viene segnata la superficie che sarebbe stata sottratta alla proprietà di Luca Massimo e in grigio tutta la superficie che forse si prevedeva di demolire al fine di regolarizzare ed ampliare questo tratto della via Papalis (da V. Cafà 2007, p. 145).....	“	58
Figura 36	Roma. Il tessuto urbano attorno a Palazzo Massimo prima degli sventramenti del 1883-85 per l’apertura di Corso Vittorio Emanuele II (da V. Cafà 2007, p. 67)	“	58
Figura 37	Roma. L’isolato di Palazzo Massimo con la ricostruzione del sito dell’antico odeum romano (da <i>Le palais Farnese</i> , 1981, inserto a pag. 34/35).....	“	59
Figura 38	Roma.. Veduta satellitare di Palazzo Massimo e della via del Paradiso....	“	59
Figura 39	Giuseppe Vasi, <i>Palazzo Massimi, detto alle Colonne</i> , incisione, 1786 (da V. Cafà 2007, p. 182).....	“	60
Figura 40	Roma. Palazzo Massimo alle Colonne, veduta della loggia di ingresso dalla strada, con i sedili in pietra addossati alle pareti (da V. Cafà 2007, p. 62).....	“	60
Figura 41	Roma. Castel Sant’Angelo. Pianta al livello dell’appartamento farnesiano - 4° livello-e sezione (da www.castelsantangelo.com e da Fagiolo 2007, p.12). Evidenziazione in pianta e sezione degli spazi aperti relazionati con il contesto urbano e degli ambienti interni in forte relazione con l'esterno. Si noti il percorso circolare che circonda l'intero edificio e si apre sull'intorno con due logge contrapposte, la sala Paolina comunicante con la loggia attraverso un vestibolo, le terrazze superiori.....	“	64
Figura 42	Veduta satellitare della zona di Castel sant’Angelo, con l’asse del corpo niccolino e delle logge allineato con il ponte (giallo) e l’asse visuale verso il Vaticano (verde).....	“	65
Figura 43	Roma. Castel sant’Angelo. Si noti il ponte in linea con l’ingresso e la loggia che si apre lungo lo stesso asse	“	65
Figura 44	Roma. Castel sant’Angelo. Veduta satellitare.....	“	65
Figura 45	Ricostruzione del Mausoleo di Adriano e del ponte romano sul Tevere, prima della trasformazione in fortezza (da <i>Roma antica, com’era e com’è</i> , Bonechi, Firenze, 1997, p. 105).....	“	66
Figura 46	Roma. Castel Sant’Angelo. Vestibolo di accesso alla sala Paolina; esso media il passaggio tra la loggia Di Giulio II e la sala farnesiana.....	“	66
Figura 47	Roma. Castel sant’Angelo.Visuale aperta sulla città, in asse con il ponte, dal vestibolo della sala Paolina.....	“	67
Figura 48	Roma. Castel sant’Angelo.Visuale su San Pietro dalle finestre della Sala Paolina.....	“	67

Figura 49	Roma. Castel Sant'Angelo. Esterno verso Prati con la loggia di Paolo III (da Gaudioso 1976, p. 63).....	pag.	68
Figura 50	Roma. Castel Sant'Angelo. Prospetto della loggia di Paolo III (da Gaudioso 1976, p. 12).....	“	68
Figura 51	Roma. Castel Sant'Angelo Loggia di Paolo III (da Gaudioso 1976, p. 11)	“	68
Figura 52	Frà Damiano da Bergamo, <i>Mosè salvato dalle acque</i> , 1534, tarsia per S. Domenico a Bologna su probabile disegno del Vignola. New York, Metropolitan Museum of Art (da B. Adorni 2008 (a), p.18).....	“	71
Figura 53	Copia del progetto del Vignola per il piano terreno di Villa Cervini a Vivo d'Orcia. Berlino, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preussicher Kunstbesitz, inv. 1979.6 A0Z 2 (da B. Adorni 2008 (a), p.48).....	„	74
Figura 54	Antonio da Sangallo il Giovane, progetto per il piano terra di Villa Cervini al Vivo d'Orcia. Uffizi 828A (da B. Adorni 2008 (a), p.47).....	“	74
Figura 55	Copia del progetto del Vignola per l'alzato esterno di Villa Cervini a Vivo d'Orcia. Berlino, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preussicher Kunstbesitz, inv. 1979.6 A0Z 3 (da B. Adorni 2008 (a), p.48).....	„	75
Figura 56	Norcia. Veduta della Castellina (da B. Adorni 2008 (a), p. 72).....	“	75
Figura 57	Modello digitale della villa di Alfonso II d'Este, Mesola (FE), esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”.....	“	76
Figura 58	Modello ligneo della villa Medici del Vascello, San Giovanni in Croce (CR), esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”.....	“	76
Figura 59	Modello ligneo della villa di Marmiolo (MN), esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”.....	“	77
Figura 60	Pianta digitale della villa di Marmiolo (MN), esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”. Si sottolinea la penetrazione dello spazio aperto attraverso l'asse centrale., ma l'effetto viene mitigato da un diaframma murario centrale.....	“	77
Figura 61	Modello ligneo della villa di Ludovico Schizzi, Casteltidone (CR), esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”.....	“	77
Figura 62	Caprarola. Palazzo Farnese. Prospetto principale verso il borgo in una incisione del XVI sec.(da Fagiolo 2007, p.108).....	“	89
Figura 63	Caprarola. Palazzo Farnese. Veduta prospettica della facciata e delle strutture di accesso in una incisione di G. Vasi (da Fagiolo 2007, p.110).	“	89
Figura 64	Caprarola. Palazzo Farnese. Pianta del pianoterra, incisione di F.Villamena, 1617 (da Fagiolo 2007, p.109). Si sono evidenziate le connessioni tra il costruito e lo spazio aperto circostante. In giallo: spazi aperti a livello del piano terra del palazzo (piano d'ingresso, atrio, cortile circolare). Con la linea rossa l'asse prospettico lungo il quale si sviluppano anche i percorsi, interrotto dalle due scalinate divergenti, che conduce al cortile circolare. A livello dell'atrio subisce idealmente una variazione di direzione verso lo scalone, il quale consente l'unione con gli spazi aperti del primo piano. Le frecce rosse piene indicano gli ingressi ai tre livelli. Le frecce verdi indicano l'apertura di visuali.....	“	90
Figura 65	Caprarola. Palazzo Farnese. Pianta del piano nobile in una incisione di G. Vasi (da Fagiolo 2007, p.136). In giallo sono segnati gli spazi aperti al piano nobile (loggia interna, loggia sul fronte, terrazze angolari, giardini). In rosso gli assi di connessione degli spazi aperti (con il tratteggio la visuale lungo l'asse viario che si apre dalla loggia). In verde le visuali che si aprono dal primo piano.....	“	91
Figura 66	Caprarola. Palazzo Farnese. Sezione del palazzo in una incisione di G. Vasi (da Fagiolo 2007, p.136). In giallo: linee portanti degli spazi aperti. In blu: diversi livelli del palazzo. In rosso: tre livelli di penetrazione lungo l'asse centrale e assi visivi a tratteggio.....	“	91
Figura 67	Caprarola. Palazzo Farnese. Restituzione del presunto piano generale del Vignola per le adiacenze del palazzo con vari elementi non realizzati, di ascendenza sia vignolesca che delduchiana. Incisione di J. Lemerrier, 1608 (da Fagiolo 2007, p.118).Schema riassuntivo dell'organizzazione degli spazi aperti (giallo), con gli assi di percorrenza (in rosso; le frecce		

	piene indicano le entrate ai tre livelli, il tratteggio il percorso divergente e convergente delle scale; l'asse attraverso lo scalone sale al primo piano del cortile circolare e si dirama nei giardini) e le visuali (in verde; si notino le varie terrazze del cortile, la loggia centrale e i belvedere innestati sui muri di contenimento del terrapieno dei giardini).....	pag.	92
Figura 68	Caprarola. Veduta aerea del palazzo (da B. Adorni 2008 (a), p.84).....	“	92
Figura 69	Anonimo (Jacopo Barozzi da Vignola?). Planimetria generale di Palazzo Farnese a Caprarola con i due giardini quadrati e la sistemazione a piazze e scale fino all'imbocco del rettifilo vignoliano. Parma, Archivio di Stato, Mappe e disegni, vol.49, n.22 (da B. Adorni 2008 (a), p.91).Riepilogo concettuale del rapporto con il sito. In giallo si indicano gli spazi aperti di pertinenza del palazzo. Si pone in evidenza l'asse centrale che proviene dalla prospettiva urbana e attraversa lo spazio aperto antistante il palazzo con due interruzioni, intorno alle quali si organizzano due scalinate (che si allontanano dall'asse per poi subito riavvicinarsi) e tre diversi livelli di accesso al palazzo. Arrivando nel cortile, l'asse si infrange con la circolarità dello stesso e si apre in due assi divergenti, che, saliti al pino superiore, strutturano gli spazi aperti sul retro (giardini).....	“	93
Figura 70	Caprarola. Rapporto del nuovo rettifilo farnesiano con la preesistente situazione del borgo in un disegno di S. Deitinger, 1975 (da Fagiolo 2007, p. 113, pubblicato in Fantini Bonvicini 1976).....	“	94
Figura 71	Caprarola. Rapporto del nuovo rettifilo farnesiano con la preesistente situazione del borgo in un disegno di S. Deitinger, 1975 (da Fagiolo 2007, p. 113, pubblicato in Fantini Bonvicini 1976).....	“	94
Figura 72	Caprarola. Palazzo Farnese. Veduta aerea del borgo con il rettifilo che conduce al palazzo (da Fagiolo 2007, p.112).....	“	95
Figura 73	Caprarola. Palazzo Farnese. Veduta aerea del palazzo e delle strutture e spazi di connessione con l'asse viario del borgo (da Fagiolo 2007, p.112).....	“	95
Figura 74	Caprarola, il catasto-piano gregoriano, 1819 (da B. Adorni 2008 (a), p.108). Si evidenziano: -in giallo gli spazi aperti pertinenti al palazzo; -in blu l'andamento della strada centrale; -in rosso la sua doppia assialità verso il palazzo e verso Roma;-in verde gli spazi di sosta organizzati lungo il percorso (di cui i principali sono la Piazza della Comunità al centro e quella trapezoidale davanti alla chiesa degli Osservanti, tracciata in nero).....	“	96
Figura 75	Il tessuto urbano di Caprarola prima e dopo gli interventi urbanistici cinquecenteschi. (da A. Rossetti 2007, p. 5).....	“	97
Figura 76	Il tessuto urbano di Caprarola con l'originario nucleo murato medievale in evidenza indicato dalla freccia e la chiesa quattrocentesca degli Osservanti in arancione (da A. Rossetti 2007, p. 14).....	“	97
Figura 77	Avvicinamento al palazzo: asse centrale del borgo e aperture del palazzo verso di esso.....	“	98
Figura 78	Il ponte più a valle sotto la via Diritta, costruito per superare un dislivello del terreno.....	“	98
Figura 79	Il ponte delle Monache, costruito per superare un dislivello più a monte.	“	98
Figura 80	Caprarola. Inizio dell'ascesa al palazzo.....	“	99
Figura 81	Il primo terrazzamento, con l'ingresso al livello più basso, dominato dal palazzo.....	“	99
Figura 82	Vista del palazzo dal secondo livello, con l'ingresso per la carrozze e, in alto, gli elementi di apertura al contesto: la loggia al secondo piano e le terrazze.....	“	99
Figura 83	Caprarola. Prospetto principale del Palazzo Farnese, dal secondo livello.	“	100
Figura 84	Caprarola. Palazzo Farnese. Particolare della terrazza- belvedere ricavata dai bastioni della precedente fortezza.....	“	100
Figura 85	Caprarola. Palazzo Farnese. Il cortile circolare interno.....	“	101
Figura 86	Caprarola. Palazzo Farnese. La loggia sul cortile decorata da un finto pergolato.....	“	101
Figura 87	Caprarola. Palazzo Farnese. L'uscita verso i giardini superiori.	“	102

Figura 88	Caprarola. Palazzo Farnese. Ponte sul fossato, di collegamento con i giardini superiori.....	pag.	102
Figura 89	Caprarola. Palazzo Farnese. L'asse di un giardino superiore.....	“	102
Figura 90	Caprarola. Palazzo Farnese. Il Panorama dai giardini superiori.....	“	103
Figura 91	Caprarola. Palazzo Farnese. Veduta dei giardini superiori, con il palazzo come fondale e l'apertura sul paesaggio a fianco di esso.....	“	103
Figura 92	Caprarola. Palazzo Farnese. Panorama del paese da un belvedere aperto sopra il muro di contenimento del giardino superiore.....	“	103
Figura 93	Caprarola. Palazzo Farnese. Lo sguardo dall'alto 1. La via Diritta dal secondo livello.....	“	104
Figura 94	Caprarola. Palazzo Farnese. Lo sguardo dall'alto 2. La via Diritta vista dal portone di ingresso.....	“	104
Figura 95	Caprarola. Palazzo Farnese. Lo sguardo dall'alto 3. La via Diritta e il paese visti dalla loggia del palazzo. Il panorama urbano va a fondersi con lo sfondo collinare.....	“	104
Figura 96	Caprarola. Palazzo Farnese. La loggia del secondo piano (Sala di Ercole) un tempo aperta sull'esterno, con la fonte addossata alla parete.....	“	105
Figura 97	Caprarola. Palazzo Farnese. Lo spazio di mediazione tra palazzo e borgo visto dalla loggia del palazzo.....	“	105
Figura 98	Bagnaia (VT). Veduta aerea con il complesso di villa Lante (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 198). A destra, in nero è il rettilineo che conduce al Santuario della Madonna della Quercia (e prosegue per Viterbo). In giallo gli assi del tridente, con il loro senso di percorrenza secondo l'ordine di visita del giardino. In verde è il percorso all'interno del giardino (con il tratteggio per indicare un percorso ipotetico nella parte informale). In rosso si sottolinea l'asse che guida la composizione, unendo giardino e strada urbana.....	“	110
Figura 99	Bagnaia. Villa Gambara, planimetria del giardino (da B. Adorni 2008 (a), p.193).....	“	111
Figura 100	Tarquino Ligustri, Villa Gambara a Bagnaia, 1596. si è tolta la parte alta delle due palazzine per simulare le due terrazze probabilmente previste nel progetto originale (da B. Adorni 2008 (a), p.193).....	“	111
Figura 101	Bagnaia. Villa Lante. Affresco nella loggia della palazzina di destra, raffigurante la villa stessa.....	“	112
Figura 102	Bagnaia. Villa Lante. Veduta generale lungo l'asse centrale della villa... ..	“	112
Figura 103	Bagnaia. Villa Lante. Fontana del diluvio. Da qui parte il percorso lungo l'asse centrale, discendendo dal colle.....	“	113
Figura 104	Bagnaia. Villa Lante. La celebre catena d'acqua che discende lungo l'asse centrale.....	“	113
Figura 105	Bagnaia. Villa Lante. Parte terminale della catena d'acqua.....	“	114
Figura 106	Bagnaia. Villa Lante. La tavola d'acqua nella terrazza inferiore. Era utilizzata per mangiare all'aperto; al centro si tenevano in fresco gli alimenti.....	“	114
Figura 107	Bagnaia. Villa Lante. Il successivo terrazzamento, al quale si addossa la fontana dei lumini.....	“	115
Figura 108	Bagnaia. Villa Lante. Veduta dalla terrazza sovrastante la fontana dei lumini.....	“	115
Figura 109	Bagnaia. Villa Lante. La palazzina di destra, con la loggia al pianoterra e la vasca d'acqua al centro al livello più basso del giardino.....	“	115
Figura 110	Bagnaia. Villa Lante. Il giardino si fonde con il panorama.....	“	116
Figura 111	Bagnaia. Villa Lante. Il termine dell'asse centrale nel portone che si apre sulla strada del paese.....	“	116
Figura 112	Piacenza. Veduta aerea dell'asse tra palazzo Farnese e palazzo Radini Tedeschi.....	“	120
Figura 113	Piacenza. Veduta aerea di palazzo Radini Tedeschi, all'innesto con l'asse.....	“	120
Figura 114	Piacenza. Veduta aerea dello slargo fronteggiante palazzo Radini Tedeschi.....	“	120

Figura 115	Piacenza, Palazzo Radini Tedeschi, facciata (da B. Adorni 2008 (a), p.144).....	pag.	121
Figura 116	Piacenza, Palazzo Radini Tedeschi, pianta (da B. Adorni 2008 (a), p.144).....	“	121
Figura 117	Piacenza, Palazzo Radini Tedeschi, sezione longitudinale (da B. Adorni 2008 (a), p.144).....	“	121
Figura 118	Jacopo Barozzi da Vignola, progetto per la facciata di Palazzo Radini Tedeschi a Piacenza. Collezione privata (da B. Adorni 2008 (a), p.141).	“	122
Figura 119	Giacinto Barozzi (?), Facciata di Palazzo Radini Tedeschi a Piacenza. Collezione privata (da B. Adorni 2008 (a), p.141).....	“	122
Figura 120	Jacopo Barozzi da Vignola, progetto per il piano terra di Palazzo Radini Tedeschi a Piacenza. Collezione privata (da B. Adorni 2008 (a), p.142).	“	123
Figura 121	Piacenza. Palazzo Radini Tedeschi. L’asse di penetrazione del palazzo attraverso l’atrio e il cortile loggiato, che termina con uno sfondato dipinto in prospettiva.....	“	123
Figura 122	Piacenza. Palazzo Radini Tedeschi. Il lato di chiusura del cortile.....	“	124
Figura 123	Piacenza. Palazzo Radini Tedeschi. Particolare del muro di fondo.....	“	124
Figura 124	Piacenza. Palazzo Radini Tedeschi. L’asse del palazzo visto dal cortile verso l’esterno.....	“	124
Figura 125	Giacinto Vignola (su progetto di Jacopo). Pianta del palazzo Farnese di Piacenza, Archivio di Stato di Parma (da Fagiolo 2007, p.11). Si evidenziano gli spazi aperti e l’asse centrale che entra, si infrange contro la cavea del teatro e prosegue secondo tre assi paralleli.....	“	125
Figura 126	Plastico del Palazzo Farnese di Piacenza secondo il progetto di Vignola del 1561. Piacenza, Museo di Palazzo Farnese (da B. Adorni 2008 (a), p.122). Veduta della sistemazione pensata per la facciata verso i giardini e il Po, con gli ampi loggiati.....	“	125
Figura 127	Plastico del Palazzo Farnese di Piacenza secondo il progetto di Vignola del 1561. Piacenza, Museo di Palazzo Farnese (da B. Adorni 2008 (a), p.122). Veduta del cortile semiovato.....	“	126
Figura 128	Giacinto Vignola (su progetto di Jacopo). Prospetto verso la città del palazzo Farnese di Piacenza, Archivio di Stato di Parma (da Fagiolo 2007, p.168).....	“	126
Figura 129	“Mappa Angelica” di Vicenza, 1580 (da G. Beltramini 1998, p.25).....	“	139
Figura 130	Jacopo Monticolo, <i>Urbis Vicentiae</i> , 1611 (da D. Cosgrove 2004, p.144).	“	139
Figura 131	Palazzo Chiericati nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570.....	“	140
Figura 132	Particolare della facciata di palazzo Chiericati nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570.....	“	140
Figura 133	Tessuto urbano di Vicenza nel quale si evidenziano i palazzi Valmarana e Chiericati con il loro tessuto limitrofo, come si presenta oggi.....	“	141
Figura 134	Tessuto urbano di Vicenza nel quale si ricostruisce come approssimativamente doveva presentarsi l’area di palazzo Chiericati al momento del progetto, con le case che chiudevano il palazzo verso il Corso, il muro a chiusura del cortile e la visuale aperta verso il fiume.....	“	141
Figura 135	Vicenza. Planimetria del contesto urbano attuale di Palazzo Chiericati (da G. Beltramini 2008, p. 92).....	“	142
Figura 136	Vicenza. Pianta del piano terra di Palazzo Chiericati. (disegno di Simone Baldissini, da G. Beltramini 2008, p. 90).....	“	142
Figura 137	Particolare della pianta Angelica di Vicenza, dove si nota l’area dell’Isola con la porzione allora costruita di Palazzo Chiericati (da G. Beltramini 2008, p. 92).....	“	143
Figura 138	Vicenza. Palazzo Chiericati. Vista della fronte interna su cortile (da G. Beltramini 2008, p. 93).....	“	143
Figura 139	Vicenza. Palazzo Chiericati, facciata (da Battilotti 2001, p.457).....	“	144
Figura 140	Modello di Palazzo Chiericati (da G. Beltramini 2008, p. 94).....	“	144
Figura 141	Vicenza. Veduta angolare di Palazzo Chiericati (da G. Beltramini, H. burns 2008, p. 278).....	“	145
Figura 142	Vicenza. Veduta satellitare del tessuto urbano circostante palazzo Chiericati.....	“	145

Figura 143	Vicenza. Palazzo Chiericati. Percorso che scorre parallelamente alla facciata attraverso il portico (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 86).....	pag.	146
Figura 144	Vicenza. Palazzo Chiericati. Particolare della facciata con la loggia destra del primo piano (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 85).....	“	146
Figura 145	Palazzo Valmarana nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570.....	“	155
Figura 146	Particolare della facciata di palazzo Valmarana nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570.....	“	156
Figura 147	Ridisegno del progetto per palazzo Valmarana pubblicato nei <i>Quattro libri</i> , così come avrebbe dovuto adattarsi al sito in facciata e con il giardino secondo le misure indicate dal Palladio e falsate nell’incisione del trattato per mancanza di spazio (da G. Zorzi 1965).....	“	157
Figura 148	Progetto del Palladio per palazzo Valmarana conservato a Londra. RIBA, XVII, 4r (da D. Battilotti 2001, p. 459).....	“	157
Figura 149	Vicenza. Veduta satellitare del tessuto urbano circostante palazzo Valmarana.....	“	158
Figura 150	Vicenza. Palazzo Valmarana. La facciata nel suo rapporto con l’asse urbano (da G. Beltramini 2008, p. 198).....	“	158
Figura 151	Vicenza. Palazzo Valmarana. Loggia sul cortile (da G. Beltramini 2008, p. 198).....	“	158
Figura 152	Vicenza. Facciata di Palazzo Valmarana (da D. Cosgrove 2004, p.136)...	“	159
Figura 153	Vicenza. Palazzo Valmarana. Pianta del piano terra (disegno di Simone Baldissini, da G. Beltramini 2008, p. 196).....	“	159
Figura 154	Vicenza. Prospetto di palazzo Valmarana (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 178).....	“	160
Figura 155	Progetto di un palazzo su un sito irregolare, pubblicato ne <i>I quattro libri</i> , Libro secondo, cap. XVII.....	“	163
Figura 156	Cristoforo Sorte, <i>Disegno per il controllo delle acque della provincia di Treviso</i> , 1556 (da D. Cosgrove 2004, p.246).....	“	175
Figura 157	Giovanni Bellini, <i>Crocifissione</i> , particolare con paesaggio fluviale e casoni (da D. Cosgrove 2004, p.99).....	“	175
Figura 158	Territori di terraferma veneziani nel secolo XVI con ubicazione delle ville palladiane (da D. Cosgrove 2004, p. 38). Si evidenziano quelle trattate in questa sede.....	“	182
Figura 159	Fanzolo (TV). Villa Emo. Mappa del 1677, Archivio di Stato di Treviso (da G. Beltramini 1998, p.74).....	“	182
Figura 160	Fanzolo (TV). Villa Emo. Pianta del piano nobile (da G. Zorzi 1969, tav. XIV).....	“	183
Figura 161	Fanzolo (TV). Villa Emo. Modello della villa (da G. Beltramini 1998, p.74).....	“	183
Figura 162	Villa Emo nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570.....	“	183
Figura 163	Fanzolo. Villa Emo. Veduta aerea (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 267). In nero è indicata villa Emo, con i suoi spazi aperti di pertinenza (giardino e corte) in verde. L’asse rosso indica il rettilineo dei viali alberati che tagliano la campagna, mentre il reticolo rosso la direzione impressa dalla centuriazione romana. In giallo si segnala l’asse stradale e lo sviluppo dell’abitato, che sembra non avere relazioni con la villa. L’asse bianco è il taglio operato dalla ferrovia.....	“	184
Figura 164	Fanzolo. Villa Emo. Planimetria del 1731 (da A. Torsello 2007, p. 8).....	“	185
Figura 165	Fanzolo. Villa Emo. Catasto napoleonico, Archivio di Stato di Treviso (da A. Torsello 2007, p. 37). È evidente, oltre all’asse longitudinale ancora oggi presente, come anche l’asse trasversale si allungasse nel territorio.....	“	186
Figura 166	Angelo Prati, <i>Dissegno generale di tutta la bretella</i> , 1763 (da A. Torsello 2007, p. 9).....	“	187
Figura 167	Fanzolo. Villa Emo. Analisi dei vincoli urbanistici (da A. Torsello 2007, p. 69).....	“	187

Figura 168	Fanzolo (TV). Villa Emo. Pianta del piano nobile (da G. Zorzi 1969, tav. XIV). Si evidenziano in giallo gli spazi interni in relazione con l'esterno, prodotti dal forte asse centrale. In verde si indicano le visuali lungo l'asse che si aprono dagli intecolumni della loggia e dalle finestre del salone sul retro.....	pag.	188
Figura 169	Fanzolo (TV). Villa Emo. Pianta del piano terra (da G. Zorzi 1969, tav. XIV). Si evidenzia l'asse, trasversale a quello principale, che percorre tutta la composizione a livello terreno, attraverso le barchesse e passando sotto al corpo principale senza intersecare l'altro asse, portato al livello superiore.....	“	188
Figura 170	Fanzolo. Villa Emo. Veduta aerea del complesso (da A. Torsello 2007, p. 27).....	“	189
Figura 171	Fanzolo. Villa Emo. Veduta della barchessa ovest (da A. Torsello 2007, p. 11).....	“	189
Figura 172	Fanzolo. Villa Emo. Fronte principale (da A. Torsello 2007, p. 13).....	“	190
Figura 173	Villa Emo. Veduta del viale verso nord dal salone centrale della villa (da A. Torsello 2007, p. 43).....	“	190
Figura 174	Fanzolo. Villa Emo. Vista del viale alberato a sud con il fronte della villa sul fondo (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 170).....	“	191
Figura 175	Fanzolo. Villa Emo. La colombaia, la barchessa ovest e la villa (da A. Torsello 2007, p. 29).....	“	191
Figura 176	Fanzolo. Villa Emo. Vista interna del portico della barchessa ovest (da A. Torsello 2007, p. 28). Esso è parte di una asse trasversale che attraversa tutta la villa, estendendosi anticamante anche nella campagna.....	“	191
Figura 177	Maser. Villa Barbaro. Veduta aerea della villa. (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 275). Il paese, sulla destra, sembra non avere relazioni con l'asse della villa.....	“	196
Figura 178	O. Bertotti Scamozzi, sezione di villa Barbaro a Maser (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 275).....	“	196
Figura 179	Maser. Villa Barbaro. Veduta d'insieme dal fianco (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 276).....	“	196
Figura 180	Villa Barbaro a Maser nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570.....	“	197
Figura 181	Villa Barbaro a Maser nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570.....	“	197
Figura 182	Maser. Villa Barbaro. Veduta della facciata della villa. (da: G. C. Argan 2000, p. 96).....	“	198
Figura 183	Maser. Villa Barbaro. Particolare degli affreschi di Paolo Veronese nella sala cruciforme, con le prospettive aperte sul paesaggio (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 131).....	“	198
Figura 184	Maser. Villa Barbaro. Cortiletto sul retro. (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 279).....	“	199
Figura 185	Maser. Villa Barbaro. Il ninfeo con la grotta al centro. (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 279).....	“	199
Figura 186	Villa Foscari alla Malcontenta nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570.....	“	204
Figura 187	Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del prospetto in un disegno di Ottavio Bertotti Scamozzi (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 135)....	“	204
Figura 188	Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del prospetto verso il fiume in un'incisione settecentesca di G. F. Costa (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 137).....	“	205
Figura 189	Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del prospetto sul retro (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 138).....	“	205
Figura 190	Schema distributivo di Villa Foscari con indicato l'asse centrale di rapporto visuale con il contesto.....	“	206
Figura 191	Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del prospetto verso il fiume (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 136).....	“	206

Figura 192	Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del salone con la parete finestrata sul fondo, di fronte all'ingresso (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 136).....	pag.	207
Figura 193	Verona. Palazzo Canossa. Prospetto principale (da: P. Davies, D. Hemsoll 2002, p. 355).....	“	208
Figura 194	Verona. Palazzo Canossa. Ricostruzioni ipotetiche della pianta originaria, con (a sinistra) una corte dotata di paraste e (a destra) una corte dotata di semicolonne (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.174).....	“	209
Figura 195	Verona. Palazzo Canossa. Veduta dal fiume Adige (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.172).....	“	209
Figura 196	Vicenza. Veduta satellitare. Posizione della Rotonda rispetto alla città.	“	219
Figura 197	Vicenza. Veduta satellitare. Avvicinamento alla Rotonda (1). Si notino la presenza del fiume Bacchiglione e i campi intorno alla Rotonda, che ne mantengono l'orientamento.....	“	219
Figura 198	Vicenza. Veduta satellitare. Avvicinamento alla Rotonda (2). È evidente il taglio della strada, che si interpone tra fiume e villa stravolgendo l'orientamento dei campi.....	“	220
Figura 199	Vicenza. Veduta satellitare. Avvicinamento alla Rotonda (3).....	“	220
Figura 200	Vicenza. Veduta satellitare. Avvicinamento alla Rotonda (4).....	“	220
Figura 201	La Rotonda nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570. Vi si evidenzia la doppia assialità, che ha come fulcro la sala centrale e come meta il paesaggio che si apre tutto all'intorno.....	“	221
Figura 202	Mappa del territorio tra Vicenza e il sito della Rotonda, la quale è riconoscibile in basso a destra. Mappe d'avviso, catasto napoleonico, Archivio di Stato di Vicenza (da A. Ranzolin 1990, p. 24).....	“	222
Figura 203	Particolare della proprietà del conte Gabriele Capra nella coltura di Campedello. Mappe d'avviso, catasto napoleonico, Archivio di Stato di Vicenza (da A. Ranzolin 1990, p. 24).....	“	222
Figura 204	Vicenza. La Rotonda. Vista dalla campagna (da G. Beltramini 1998, p.28).....	“	223
Figura 205	Vicenza. La Rotonda (da G. Beltramini, H. Burns 2008, p. 359).....	“	223
Figura 206	Sezione attuale del sito della Rotonda (da C. Semenzato 1990, p. 63).....	“	224
Figura 207	Planimetria attuale del sito della Rotonda. Sono evidenziati gli elementi che compongono il sito: il fiume, la strada a valle e la strada che sale alla villa, con il viale d'accesso rettilineo (da C. Semenzato 1990, p. 63).....	“	224
Figura 208	Vicenza. La Rotonda. Modello della villa (da G. Beltramini 1998, p.76)..	“	224
Figura 209	Planimetria attuale del sito della Rotonda. È evidente il viale di accesso che privilegia uno degli assi, quello che porta alla strada pubblica (da C. Semenzato 1990, p. 97).....	“	225
Figura 210	Sezione della Rotonda lungo un asse mediano e prospetto. Si noti nella sezione la successione degli spazi che si relaziona con l'esterno, dalla scalinata, alla loggia, al corridoio che conduce alla sala centrale (da C. Semenzato 1990, p. 68).....	“	225
Figura 211	Veduta del viale d'accesso alla Rotonda (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 191), che privilegia uno dei quattro assi nel necessario rapporto fisico con la strada di accesso.....	“	226
Figura 212	Veduta del paesaggio da uno dei pronai della Rotonda (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 192).....	“	226
Figura 213	Busseto. Villa Boffalora o Pallavicino. Veduta del loggiato centrale attraverso il quale lo sguardo sfonda l'edificio, attraversa la sala e il successivo loggiato, per giungere al panorama. La successione di spazi in diretto collegamento visivo sembra rendere l'edificio un diaframma inconsistente (da A. Mavilla 1995, p. 40).....	“	230
Figura 214	Pianta digitale della villa di Busseto, esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”. La villa ha una doppia assialità, con una doppia percorrenza: lo sguardo si apre verso l'esterno, ma filtra anche all'interno, grazie alle logge ariose.....	“	231
Figura 215	Modello ligneo della villa Pallavicino, esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”.....	“	231

Figura 216	<i>Delineazione dei terreni, con indicazione dei proprietari confinanti con il canale di Busseto, 1764</i> (Biblioteca della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza in Busseto, Archivio Pallavicino). Particolare con la villa della Boffalora e i suoi giardini.....	pag.	232
Figura 217	Busseto. Villa Boffalora o Pallavicino. Veduta generale del complesso (da A. Mavilla 1995, p. 37).....	“	232
Figura 218	<i>Piano della città di Busseto, sec. XVIII.</i> (Archivio di Stato di Parma, Raccolta Mappe e disegni, vol. 20, mappa 48). La villa è visibile in alto a sinistra.....	“	233
Figura 219	Busseto. Lo scenografico padiglione seicentesco che inquadra l’accesso alla villa lungo il suo asse principale che la collega alla strada (da A. Mavilla 1995, p. 36).....	“	233
Figura 220	Genova. Veduta satellitare con la posizione di villa Giustiniani Cambiaso rispetto al centro storico (visibile in alto a sinistra).....	“	246
Figura 221	Genova. Villa Giustiniani Cambiaso. Veduta satellitare del fronte nel contesto attuale.....	“	246
Figura 222	Genova. Villa Giustiniani Cambiaso. Veduta satellitare del retro.....	“	246
Figura 223	P.P. Rubens, Villa Cambiaso. Pianta del pianoterra (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.372).....	“	247
Figura 224	Genova. Villa Cambiaso. Prospetto con schema di proporzionamento (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.107).....	“	247
Figura 225	Genova. Villa Cambiaso. Schema distributivo del pianoterra (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.105).....	“	248
Figura 226	Genova. Villa Cambiaso. Schema distributivo del piano primo (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.105).....	“	248
Figura 227	Genova. Villa Cambiaso. Sezione longitudinale (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.106). Si nota come gli spazi aperti siano allineati lungo questo asse di sezione centrale.....	“	248
Figura 228	Genova. Villa Cambiaso. Fronte principale.....	“	249
Figura 229	Genova. Villa Cambiaso (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.373).....	“	249
Figura 230	Genova. Villa Cambiaso. Il fronte principale e il giardino dalla strada.....	“	250
Figura 231	Genova. Villa Cambiaso. Loggia al pianterreno (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.374).....	“	250
Figura 232	Villa Cambiaso. Foto d’epoca di con la sistemazione del giardino con asse centrale che sale lungo il pendio fino alla loggia di accesso alla villa (da R. Reinhardt 1886, tav. 26).....	“	251
Figura 233	Veduta della Villa Pallavicino delle Peschiere inserita nel contesto, con il giardino formale sul retro e le terrazze antistanti (da R. Reinhardt 1886, pag. 17, ripreso dall’incisione di Gauthier).....	“	251
Figura 234	Genova. Veduta satellitare. Posizione di villa Pallavicino delle Peschiere rispetto al centro storico e al mare.....	“	252
Figura 235	Genova. Veduta satellitare di villa Pallavicino delle Peschiere sul fronte..	“	252
Figura 236	Genova. Veduta satellitare di villa Pallavicino delle Peschiere sul retro...	“	252
Figura 237	M.P. Gauthier, Genova, Villa delle Peschiere, pianta del giardino(da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.378).....	“	253
Figura 238	P.P. Rubens, Villa delle Peschiere. Pianta del pianoterra (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.378).....	“	253
Figura 239	P.P. Rubens, Villa delle Peschiere. Pianta del piano primo (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.378).....	“	254
Figura 240	P.P. Rubens. Prospetto della villa Pallavicino delle Peschiere (da E. Poleggi 2004, p. 160).....	“	254
Figura 241	Genova. Villa delle Peschiere. Sezione longitudinale (da <i>Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.106). Si noti la sequenza degli spazi aperti lungo l’asse centrale.....	“	254

Figura 242	Genova. Villa delle Peschiere. Schema distributivo del piano terra (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.105).....	pag.	255
Figura 243	Genova. Villa delle Peschiere. Schema distributivo del piano primo (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.105).....	“	255
Figura 244	Genova. Villa delle Peschiere. Facciata principale (da GDE, UTET, Torino, 1994, vol. I, tav. 41).	“	255
Figura 245	Genova. Villa delle Peschiere. Veduta delle scalinate d'accesso e del prospetto (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975).....	“	256
Figura 246	Genova. Villa delle Peschiere. Loggia anteriore al piano terreno (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.380).....	“	257
Figura 247	Ricostruzione della pianta del piano terra di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 62). Si rende evidente l'asse centrale che attraversa l'edificio e i possibili percorso negli spazi aperti allineati lungo di esso.....	“	260
Figura 248	Ricostruzione della sezione longitudinale di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 67).....	“	260
Figura 249	Ricostruzione del prospetto principale di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 65).....	“	261
Figura 250	Ricostruzione sistemazione generale di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 68).....	“	261
Figura 251	Ricostruzione della facciata verso il giardino di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 63).....	“	262
Figura 252	Genova, Palazzo Sauli. Ricostruzione prospettica del cortile (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.377).....	“	262
Figura 253	Villa Scassi in Sampierdarena. Veduta d'epoca dell'asse del giardino (da R. Reinhardt 1886, tav. 86).....	“	264
Figura 254	Domenico Fiasella, <i>La famiglia Imperiale nella Villa di San Pier d'Arena</i> , 1642. Particolare con la veduta dei giardini (da E. Poleggi 2004, p. 140).....	“	264
Figura 255	Villa Imperiale Scassi. Foto d'epoca della facciata principale (da R. Reinhardt 1886, tav. 82).....	“	265
Figura 256	Pianta di Villa Imperiale Scassi con la sistemazione esterna (da R. Reinhardt 1886, tav. 83-84) Particolare con la pianta della villa in relazione al cortile che la separa dalla strada e all'asse centrale del giardino.....	“	265
Figura 257	Pianta e sezione di Villa Imperiale Scassi con la sistemazione esterna (da R. Reinhardt 1886, tav. 83-84).....	“	266
Figura 258	Rilievo di Strada Nuova a Genova, secondo le norme UNI (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.120). Vengono evidenziati in rosso l'asse della strada e gli assi dei palazzi cinquecenteschi che si saldano ad esso.....	“	279
Figura 259	Genova. Veduta aerea con evidenziata l'area occupata da Strada Nuova e dai palazzi che vi si affacciano (da P.Migliorisi, G. Carrozzini, P. Boccardo 2005, p. 114).....	“	279
Figura 260	Genova. Strada Nuova. Montaggio sul rilievo in pianta dei prospetti dei palazzi. Rilievo secondo le norme UNI (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.120) e fotografie dei prospetti (da P.Migliorisi, G. Carrozzini, P. Boccardo 2005, pp. 116-119).....	“	280
Figura 261	Gerolamo Bordoni (attr.), <i>Civitas Janue 1616</i> , Genova, collezione Pallavicino, particolare dell'aerea di Strada Nuova (da E.Poleggi 2002, p.57).....	“	284
Figura 262	Genova. Veduta satellitare di Strada Nuova.....	“	284
Figura 263	Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Vista da monte (da E. Poleggi 2004, p. 47).....	“	285

Figura 264	Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Vista da valle (da E. Poleggi 2004, p. 47).....	pag.	285
Figura 265	Genova. Veduta di Strada Nuova (da E.Poleggi 2002, p.69).....	“	286
Figura 266	Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Particolare con le facciate su strada dei primi palazzi a est del lato nord (da E. Poleggi 2004, p. 48).....	“	286
Figura 267	Tempi di vendita e di edificazione in Strada Nuova, vi sono indicate le aree lottizzate, con il loro numero d'ordine di vendita e l'anno di edificazione di ogni palazzo (da E. Poleggi 2004, p. 43).....	“	287
Figura 268	Genova. Palazzo Cambiaso. Pianta del pianoterra con evidenziazione dello schema compositivo (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.108).....	“	287
Figura 269	Genova. Strada Nuova. Palazzo di Agostino Pallavicino (da E.Poleggi 2002, p.63).....	“	288
Figura 270	Genova. Strada Nuova. Palazzo di Tobia Pallavicino Sezione prospettica dell'assetto originario da ovest (da E.Poleggi 2002, p.65).....	“	288
Figura 271	P.P. Rubens. Prospetto del palazzo di Tobia Pallavicino (da E. Poleggi 2004, p. 156).....	“	289
Figura 272	P.P. Rubens. Pianta del piano terra del palazzo di Tobia Pallavicino (da E. Poleggi 2004, p. 157).....	“	289
Figura 273	A. Semino, veduta paesaggistica con il cortile di Palazzo Spinola (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.127).....	“	290
Figura 274	Pianta e sezione dell'assetto originario di Palazzo Spinola con il giardino disposto su un terrazzamento lungo il pendio (da R. Reinhardt 1886, tav. 96).....	“	290
Figura 275	Genova. Palazzo Spinola di Luccoli. Atrio di ingresso (da E.Poleggi 2002, p.70). si noti come costituisca un grande vuoto, che la facciata blocca, impedendogli di sbocciare in facciata.....	“	291
Figura 276	Genova. Strada Nuova. Palazzo Lomellino visto da monte (da E. Poleggi 2004, p. 113).....	“	291
Figura 277	Riccardo Lombardo, veduta dei giardini di palazzo Lomellino negli anni Trenta del Novecento (da E.Poleggi 2002, p.75).....	“	292
Figura 278	P.P. Rubens. Pianta di palazzo Lomellino (o di Luigi Centurione) (da E. Poleggi 2004, p. 171).....	“	293
Figura 279	P.P. Rubens. Prospetto di palazzo Lomellino (o di Luigi Centurione) (da E. Poleggi 2004, p. 170).....	“	293
Figura 280	Prospetto di Palazzo Doria Tursi (o di Niccolò Grimaldi) (da R. Reinhardt 1886, tav. 9).....	“	294
Figura 281	Pianta del Palazzo Doria Tursi (o di Niccolò Grimaldi) (da R. Reinhardt 1886, tav. 3).....	“	294
Figura 282	Genova. Strada Nuova. Palazzo Doria-Tursi. Veduta in pianta degli spazi aperti centrali con la sequenza atrio- cortile-scalone (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.671).....	“	295
Figura 283	Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Particolare del palazzo di Nicolò Grimaldi. Si noti l'addossamento alla retrostante chiesa di San Francesco, dovuto all'esiguità del sito che porta a portare interamente il lotto fino a forzarne i confini (da E. Poleggi 2004, p. 48).....	“	295
Figura 284	Genova. Strada Nuova. Prospetto del Palazzo di Nicolò Grimaldi (da E.Poleggi 2002, p.81).....	“	295
Figura 285	Veduta della facciata su strada di Palazzo Doria Tursi (o di Niccolò Grimaldi) (da R. Reinhardt 1886, tav. 6).....	“	296
Figura 286	Genova. Strada Nuova. Palazzo Doria Tursi. Sezione trasversale verso Ponente. Tale ricostruzione riporta a nord l'aggiunta di un loggiato sopra il nicchione, ricavato invece nell'ala costruita da C. Randoni, e un giardino, non presenti nella precedente sezione di M. P. Gauthier (da R. Reinhardt 1886, Tav. 5).....	“	296

Figura 287	Genova. Strada Nuova. Palazzo di Nicolò Grimaldi. Veduta del giardino di ponente con la loggia- terrazza aggiunta nell'ultimo decennio del Cinquecento(da E.Poleggi 2002, p.82).....	pag.	297
Figura 288	Genova. Strada Nuova. Cortile del Palazzo di Nicolò Grimaldi (da E.Poleggi 2002, p.83).....	“	297
Figura 289	Prospetto su strada di Palazzo Lercari (da R. Reinhardt 1886, tav. 55).....	“	298
Figura 290	Veduta prospettica della facciata di Palazzo Lercari (da R. Reinhardt 1886, tav. 58).....	“	298
Figura 291	Sezione longitudinale di Palazzo Lercari (da R. Reinhardt 1886, tav. 56).	“	299
Figura 292	Palazzo Lercari. Foto d'epoca del vestibolo con le prospettive affrescate che si aprono sul paesaggio (da R. Reinhardt 1886, tav. 57).....	“	299
Figura 293	Genova. Strada Nuova. Decorazione di una sala al piano nobile di Palazzo Lercari (da E.Poleggi 2002, p.85).....	“	300
Figura 294	Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Particolare con Palazzo Parodi- Lercari (da E. Poleggi 2004, p. 47).....	“	300
Figura 295	Città della Pieve. Palazzo Della Corgna- Mazzuoli. Pianta del piano terra (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> 1975, p. 269)..	“	304
Figura 296	Città della Pieve. Palazzo Della Corgna- Mazzuoli. (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> 1975, p. 269).....	“	304
Figura 297	Antonio Lafréry, pianta di Milano, 1573. Milano, Civica raccolta Bertarelli (da G. Bologna 1999, p.19).....	“	311
Figura 298	Milano. Veduta satellitare di Palazzo Marino.....	“	311
Figura 299	Pianta della città di Milano nella seconda metà del XVI sec. È indicata la nuova strada progettata tra il Palazzo Marino e la Pescheria vecchia, approvata dalla municipalità nel 1560, ma non realizzata (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.517). sono indicati gli assi del palazzo con cui avviene la relazione con l'intorno. Essi trovano il fulcro nel salone centrale. La linea verde ondulata indica le porzioni dei lotti privati intercettati per l'apertura della strada frontale.....	“	312
Figura 300	Milano. Palazzo Marino. Il cortile d'onore (da G. Bologna 1999, p.130)..	“	312
Figura 301	Milano. Palazzo Marino. Pianta progettuale del piano terra attorno al 1558. Milano, Archivio Storico Civico, Raccolta Bertarelli, t.I, f.23 (da G. Bologna 1999, p.28). si indicano gli assi di penetrazione che confluiscono dai quattro ingressi al salone centrale e i possibili percorsi nel cortile loggiato di accesso.....	“	313
Figura 302	Milano. Palazzo Marino. Pianta eseguita da Vincenzo De Castro (1868) così come si presentava dopo la costruzione (da G. Bologna 1999, p.29). rispetto al progetto è evidente l'adattamento al sito trapezoidale.....	“	313
Figura 303	Milano. Palazzo Marino. Facciata verso via San Giovanni alle Case Rotte (da G. Bologna 1999, p.98).....	“	314
Figura 304	Milano. Palazzo Marino. Interno del salone dell'Alessi (da G. Bologna 1999, p.106).....	“	314
Figura 305	Vincenzo di Castro, <i>Facciata del Palazzo Marino verso la piazza di san Fedele</i> , 1868. Milano, Civica Biblioteca d'Arte (da G. Bologna 1999, p.64).....	“	315
Figura 306	Milano. Palazzo Marino. Sezione longitudinale (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975, p.109).....	“	315
Figura 307	Milano. Palazzo Marino. Cortile (da GDE, UTET, Torino, 1994, vol. I, tav. 41).....	“	315
Figura 308	Milano. Palazzo Marino. Il cortile d'onore prima dei restauri, 1934 (da G. Bologna 1999, p.35).....	“	316
Figura 309	Milano. Palazzo Marino. Portale su via Marino (da <i>Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento</i> , Sagep, Genova, 1975).....	“	316
Figura 310	Venezia. Veduta della Piazzetta di San Marco, nella sua fusione tra acqua ed elementi architettonici (da D. Cosgrove 2004, p. 41).....	“	319
Figura 311	Sito di palazzo Cornaro a San Polo indicato sulla Carta di Venezia di Jacopo de' Barbari (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.205).....	“	319

Figura 312	Localizzazione delle principali trasformazioni urbane nel Cinquecento indicate nella veduta prospettica di Venezia di Jacopo de Barbari, 1500 (da D. Calabi 2001, p. 406). Su di essa è evidenziata la posizione dei tre palazzi esaminati.....	pag.	320
Figura 313	Progetto per un palazzo veneziano nelle incisioni dei <i>Quattro Libri</i> di Palladio, pubblicati nel 1570. Sono posti in evidenza gli spazi aperti (cortili, atri, logge) e gli assi su cui si sviluppano. Si noti come la grande quantità di spazi va ad esaurirsi in uno stretto accesso.....	“	323
Figura 314	Leopoldo Cicognara, Gian Antonio Diedo, Gustavo Selva, pianta del pianoterra di Palazzo Corner alla Ca' Granda in Venezia, 1815-20 (da <i>Le fabbriche più cospicue di Venezia</i> , 1840) (da G.Romanelli 1993, p. 59). Sono in evidenza gli spazi aperti e i loro assi.....	“	326
Figura 315	G.B. Arzenti, Pianta di Venezia, fine XVI- inizio XVII sec., particolare di palazzo Corner (da Romanelli 1993, p.33).....	“	327
Figura 316	Vista satellitare del palazzo Corner della Ca' Granda, con la facciata sul Canal Grande e il lungo fronte sul canale laterale.....	“	327
Figura 317	Venezia. Palazzo Corner alla Ca' Granda. Facciata in una fotografia ottocentesca (da G.Romanelli 1993, p.124). Dalla perfetta calma dell'acqua del canale emerge la possente scalinata sovrastata dalla loggia.....	“	328
Figura 318	Venezia. Palazzo Corner della Cà Granda. Atrio (da Romanelli 1993, p.13).....	“	329
Figura 319	Venezia. Palazzo Corner della Cà Granda. Cortile quadrato (da Romanelli 1993, p.14).....	“	329
Figura 320	Venezia. Palazzo Corner della Ca' Granda. Cortile, lato settentrionale con il pozzo cisterna (da Romanelli 1993, p.117).....	“	329
Figura 321	Venezia. Veduta dal campanile di San Giorgio Maggiore: lo scarto di scala del Palazzo Corner si evidenzia nel rapporto con il circostante tessuto edilizio (da Romanelli 1993, p.43).....	“	330
Figura 322	Venezia. Palazzo Corner della Cà Granda. Fianco lungo il rio (da Romanelli 1993, p.10).....	“	330
Figura 323	Venezia. Palazzo Grimani, facciata principale sul Canal Grande (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.211).....	“	333
Figura 324	Sito di palazzo Grimani indicato sulla Carta di Venezia di Jacopo de' Barbari (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.212).....	“	333
Figura 325	Leopoldo Cicognara, Gian Antonio Diedo, Gustavo Selva, pianta del piano terra di Palazzo Grimani a San Luca in Venezia (da <i>Le fabbriche più cospicue di Venezia</i> , 1840) (da D.Calabo 2001, p. 428). Sono evidenziati gli spazi aperti e di mediazione e gli accessi.....	“	334
Figura 326	Jacopo Sansovino, planimetria del palazzo progettato per Vittor Grimani sul sito di Cà del Duca (1527?) (da Romanelli 1993, p.57). Si noti la ricerca di simmetria nella parte cortilizia, con il rafforzamento del secondo asse, al quale viene però sacrificata l'unità dell'asse centrale, che si spezza in corrispondenza dell'atrio, per dividersi in due sulla scalinata a doppia rampa.....	“	335
Figura 327	Venezia. Palazzo Grimani, veduta trasversale dell'atrio di ingresso (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.213).....	“	336
Figura 328	Venezia. Palazzo Grimani, veduta del profondo vestibolo che conduce dall'atrio di ingresso al cortile, attraversando il lotto longitudinalmente lungo il suo asse centrale (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.213).....	“	336
Figura 329	Venezia. Palazzo Cornaro a San Polo. Pianta. Ronzini, Luciolli 1823 (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.204). Si evidenziano gli spazi aperti e i loro assi di sviluppo.....	“	338
Figura 330	Vista satellitare del palazzo verso Campo San Polo.....	“	338
Figura 331	Venezia. Palazzo Corner a San Polo, facciata lungo il canale (da D.Calabo 2001, p. 426).....	“	339
Figura 332	Venezia. Palazzo Cornaro a San Polo, veduta dal ponte sul canale verso sud (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.204).....	“	339
Figura 333	Venezia. Palazzo Corner a San Polo. Facciata su Campo San Polo (da G. Romanelli 1993, p. 108).....	“	340

Figura 334	Venezia. Palazzo Cornaro a San Polo, androne che si sviluppa dall'entrata verso il canale(da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.205).....	pag.	340
Figura 335	La "peschiera" di Villa Soranzo- Vanezze attraversata dalla ss 53 Postumia, circonvallazione di Castelfranco Veneto. CTR, Elemento n. 104112, Soranza (da F. Posocco 1999, p. 167).....	"	350
Figura 336	Le modificazioni al contesto di Villa Pisani e della Riviera del Brenta a causa delle lottizzazioni private, degli impianti pubblici e degli insediamenti produttivi realizzati nell'ultimo dopoguerra nei comuni di Stra e Fiesso d'Artico. CTR, Elemento n. 127133, Stra (da F. Posocco 1999, p. 167).....	"	351
Figura 337	La "Malcontenta", villa palladiana al confine tra i comuni di Mira e di Venezia circondata da nuove infrastrutture (ss 309 Romea) e lottizzazioni. CTR, Elemento n. 127154, Malcontenta (da F. Posocco 1999, p. 168).....	"	351
Figura 338	Il "brolo" della Villa palladiana di Santa Sofia a Pedemonte in Valpolicella, lottizzato negli anni '60, ospita anche un serbatoio d'acquedotto e un impianto sportivo. CTR, Elemento n. 123083, Pedemonte (da F. Posocco 1999, p. 168).....	"	352
Figura 339	La prospettiva di Villa Emo a Fanzolo progettata da Palladio in comune di Vedelago, attraversata dalla ferrovia Castelfranco Veneto-Montebelluna. CTR, Elemento n. 104082, Fanzolo (da F. Posocco 1999, p. 169).....	"	352
Figura 340	Il paesaggio agrario della Rotonda palladiana: si notino l'allineamento del particellare all'edificio e il taglio operato dalla strada moderna (da C. Tosco 2009, p. 266).....	"	353
Figura 341	Lugo di Vicenza. Villa Godi. Vecchia veduta del paesaggio dal portico (da D. Cosgrove 2004, p.49). "[In Villa Godi] Il giardino non intralcia la vista sulla valle del fiume Astico fino alle cime dell'altipiano. In realtà il disegno e l'orientamento della villa sono chiaramente intesi a inglobare questa visuale, così come essa si può apprezzare verso lo sfondo immediato dei pendii coltivati e ricoperti di vigneti." Da: D. Cosgrove 2004, p. 164.....	"	353
Figura 342	Lugo di Vicenza. Villa Godi. Veduta attuale del paesaggio dal portico (da M. Wundram, T. Pape 2008, p.14). L'urbanizzazione che ha interessato la valle sottostante la villa negli ultimi decenni ha portato ad un indebolimento del rapporto tra la villa e l'ambiente naturale circostante.....	"	354

Abstract

Il lavoro di tesi intende analizzare alcune architetture dei decenni centrali del XVI secolo nell'Italia centro-settentrionale, individuate tra quelle di tre grandi protagonisti dell'architettura del periodo: Jacopo Barozzi da Vignola, Andrea Palladio e Galeazzo Alessi.

Il campo di ricerca è stato limitato alle residenze nobiliari (urbane, suburbane o extraurbane) nelle quali è meglio evidenziato il rapporto con il sito nel quale sorgono. La connessione di questi edifici con il contesto avviene per lo più attraverso un asse centrale, che solitamente è anche l'asse di simmetria che governa la costruzione; lungo di esso si allineano viali, logge, cortili, terrazze. Tutti questi elementi di apertura favoriscono l'integrazione tra spazio interno e spazio esterno costruito e tra il complesso architettonico e il sito, naturale o urbanizzato, con il quale si instaura un dialogo.

L'asse, quando va ad incidere sul costruito, crea dei vuoti e apre dei passaggi lungo i quali avviene una connessione tra gli ambienti interni e lo spazio esterno, sia esso una via o una piazza urbana, oppure una distesa di campi, segnati dal secolare lavoro agricolo.

Gli esempi proposti forniscono un'ampia casistica: dalla trasformazione del sito (si pensi a Caprarola, dove l'asse costruito quale cornice prospettica al palazzo stravolge il tessuto urbano preesistente), all'introduzione di nuovi segni a scala territoriale che assecondano quelli precedenti (il viale centrale di villa Emo a Fanzolo attraversa la costruzione estendendosi nei campi suddivisi dalla centuriazione romana), alla fusione armonica nel contesto attraverso assi visuali (esempio eccellente ne è la Rotonda, dove una perfetta doppia assialità apre sull'intorno quattro logge, le cui vedute abbracciano l'intero paesaggio circostante). Fino ad arrivare a Genova, dove i giardini si arrampicano sui colli con sequenze di terrazze, strappando terreno dal colle impervio e godendo del panorama del mare.

Occorre rintracciare quali siano i segni di connessione che uniscono le architetture storiche al loro ambiente, per agire su di essi con un programma di conservazione mirato, che renda possibile perpetuare una corretta lettura delle stesse.

IN DIALOGO CON LA CITTA' E IL TERRITORIO
IL RAPPORTO CON IL SITO NELLA RESIDENZA NOBILIARE
CINQUECENTESCA: VIGNOLA, PALLADIO E ALESSI

Analisi della relazione del costruito con lo spazio aperto
nelle dimore urbane e di villa.

Assi reali e assi virtuali quali strumenti privilegiati
di inserimento urbanistico e paesaggistico.

Problemi di tutela del contesto

Introduzione

Il lavoro condotto per questa tesi intende esaminare il rapporto con il contesto, preesistente o realizzato ex novo, nel quale sorsero le grandi residenze nobiliari dell'aristocrazia verso la metà del XVI secolo, attraverso alcuni significativi esempi realizzati nell'Italia centrale e settentrionale.

Per circoscrivere il campo di indagine, si sono scelte le opere di alcuni architetti che hanno contribuito con particolare ingegno allo sviluppo della dimora nobiliare cinquecentesca ed hanno attribuito grande significato al rapportarsi degli edifici alle condizioni del sito. Volendo operare un esame delle architetture progettate tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento, il periodo in cui vengono costruiti numerose ville e palazzi realizzati con particolare riguardo al contesto, fosse esso rurale o urbano, ci si è concentrati sui grandi nomi che in quegli anni rendono celebre e apprezzata l'architettura italiana.

I protagonisti presi in esame sono dunque tre architetti quasi coetanei, nati nel 1507, 1508 e 1511, che si trovano ad operare in aree diverse del Paese: Jacopo Barozzi da Vignola, Andrea Palladio e Galeazzo Alessi.

La storiografia ha da sempre inserito questa triade di architetti tra i grandi nomi del Cinquecento europeo. La fortuna avuta da Palladio rimane però certamente ineguagliata rispetto agli altri due, soprattutto grazie all'ammirazione che il vicentino ricevette da Inigo Jones, il quale permise che le sue opere fossero ampiamente conosciute e apprezzate anche fuori dall'Italia. L'Alessi risulta inoltre meno celebrato e meno studiato dalla storiografia moderna anche in relazione al Vignola. Bisogna infatti focalizzare l'attenzione su un elemento che distingue questi architetti, ovvero il fatto che Palladio abbia redatto i *Quattro Libri* e Vignola le *Regole delli cinque ordini dell'architettura*, mentre Alessi non produsse alcuna opera teorica. Ben si addice una massima di Vitruvio che sentenzia la maggior fama di cui possono godere coloro i quali lasciarono opere teoriche: "*Quindi è che quelli architetti, i quali si sono senza la teoria applicati solo alla pratica, non hanno potuto giungere ad acquistare nome colle loro opere*"¹. Le opere, a cui i due architetti legarono il loro nome, godettero di grande fama nei secoli successivi e permisero ai loro autori di essere ricordati a lungo.

E' comunque indubbio che tutti e tre gli architetti godettero di grande considerazione, nelle rispettive aree, e i loro nomi appaiono sui documenti relativi ai principali cantieri e concorsi dell'epoca, dove a volte si trovavano in concorrenza a presentare progetti per uno stesso incarico.

Troviamo sia il Palladio che l'Alessi, ad esempio, a Brescia nel 1562, a studiare soluzioni per la copertura del grande salone pubblico distrutta da un incendio, occasione nella quale i due architetti devono essersi incontrati.

I nomi del Vignola e dell'Alessi appaiono affiancati o in concorrenza in alcuni lavori in terra umbra, come il santuario assisiano di Santa Maria degli Angeli.

Anche nei lavori intorno a grandi fabbriche quali il Duomo di Milano e il San Petronio di Bologna troviamo, inoltre, la mano o perlomeno le proposte di più d'uno di questi tre architetti.

E per non togliere nulla alla fama dell'Alessi rispetto ai sicuramente più celebrati Vignola e Palladio, basti ricordare come alla morte di Michelangelo, egli fu proposto dal cardinale Sauli per il cantiere di San Pietro in Vaticano.

¹ Versione italiana dell'edizione prima del Galiani: *L'architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e commento del Marchese Berardo Galiani...*, Napoli, 1758, p. 5

In definitiva si può affermare che ciascuno di essi realizzò soluzioni architettoniche di alta qualità, come confermano gli esempi che ci accingiamo ad indagare.

Prima di analizzare le loro opere, pare però utile soffermarsi su alcune realizzazioni emblematiche nella Roma del primo Cinquecento, che devono essere considerate *exempla* ai quali gli architetti successivi si devono essere ispirati. Tutti infatti si possono considerare ampiamente inseriti nella corrente culturale del tempo, ovvero in linea con quel proposito rinascimentale di ispirarsi all'architettura antica; tutti hanno potuto visitare Roma (Palladio vi compirà ben cinque viaggi e pubblicherà una piccola guida ai monumenti della Roma antica) e quindi anche le nuove opere che in essa si stavano portando a compimento.

Un punto di partenza imprescindibile per il nuovo modello di villa suburbana è villa Madama, la creazione raffaellesca adagiata sulle pendici di Monte Mario. Essa si apre verso l'intorno, organizzandosi lungo un asse centrale orientato verso una significativa fabbrica antica: il ponte Milvio lungo la via Flaminia.

Nei primi decenni del Cinquecento romano non si può dimenticare la committenza della famiglia Farnese, famiglia dell'alto Lazio che acquisterà importanza grazie ad Alessandro, il quel, intrapresa la carriera ecclesiastica, giungerà al soglio pontificio nel 1535 con il nome di Paolo III. La sua enorme residenza nel cuore di Roma, a pochi passi da Campo dei Fiori, assumerà rilevanza urbanistica con la realizzazione della piazza e l'apertura di un asse centrale di avvicinamento al palazzo ottenuto tagliando il tessuto medioevale della città. Questo asse, inoltre, attraversa il palazzo attraverso l'atrio, si apre nel cortile e attraverso un ulteriore atrio si collega al giardino, dove un tempo trovava ad accoglierlo il monumentale complesso scultoreo del Toro Farnese, oggi al Museo archeologico di Napoli. E la corsa di questo asse non finiva qui, in quanto, secondo un più tardo progetto michelangiolesco, non realizzato, avrebbe dovuto innestarsi in un nuovo ponte sul Tevere raggiungendo sull'altra sponda altri terreni già della famiglia Farnese (terreni che erano attigui al sito della villa Chigi; anch'essa nel 1590 verrà acquisita dai Farnese, ai quali deve il nome di Farnesina, con la quale oggi è conosciuta).

Il rinnovamento introdotto grandiosamente dai Farnese con il loro palazzo di famiglia non si interrompe, però, qui e un altro intervento appare particolarmente significativo. Paolo III fece restaurare gli appartamenti papali di Castel Sant'Angelo, dopo che i suoi predecessori già vi avevano apportato notevoli modifiche, innestando sul grande cilindro di base, l'antico mausoleo di Adriano, un corpo parallelepipedo destinato a residenza papale, con ambienti di rappresentanza e appartamenti privati. Questo blocco imprime al cerchio sottostante una direzionalità, corrispondente a quella dell'antistante ponte sul Tevere. Giulio II, poi, vi farà apporre una loggia, affacciata sul Tevere. Il grande e massiccio castello inizia così ad aprirsi agli elementi del contesto, privilegiando una asse di riferimento. Questo asse verrà idealmente rafforzato da Paolo III, appunto, con l'apertura di un'ulteriore loggia sul lato opposto, verso il Prati e la creazione del gioiello dell'edificio, la sontuosa Sala Paolina, che aprendosi con un vestibolo sulla loggia di Giulio II, instaura un rapporto visivo diretto con il fiume e la città oltre di esso.

Un altro edificio nella Roma degli anni Trenta, poco distante dal ricordato palazzo Farnese, spicca per il suo forzato, ma geniale, adattamento al sito. Si tratta del palazzo che Baldassarre Peruzzi erigerà per la famiglia Massimo, il cosiddetto palazzo Massimo alle Colonne. Qui la strada, la via di attraversamento principale della Roma medievale, obbliga con il suo tracciato sinuoso a rinunciare ad una facciata rettilinea. Essa si sarebbe potuta realizzare solamente facendo sporgere la linea di cortina sulla strada, obbligando a corposi interventi urbanistici e alla modifica delle proprietà dirimpetto. Il Peruzzi accetta di accarezzare dolcemente la

curva della strada, forse dettata dalla preesistenza dell'Odeon romano, con una facciata ricurva abilmente disegnata per essere vista di scorcio. In un sito molto irregolare, Peruzzi cerca comunque un asse che gli permetta di connettersi linearmente al tessuto urbano. E lo trova nella via del Paradiso, la quale, tuttavia, non è in asse con il lotto a disposizione del Peruzzi. L'architetto allora "ruba" una fetta di terreno attestato su strada al lotto confinante, per poter estendere la facciata in modo che l'asse della via la raggiunga sul mezzo. Dietro questa porzione di facciata il palazzo ha solo una stanza e non può svilupparsi ulteriormente in profondità. Dunque non può raggiungere una situazione di simmetria intorno a questo asse, ma lo mantiene comunque come percorso attraverso il quale è possibile attraversare tutto il lotto fino alla strada pubblica sul retro, facendolo incontrare con il cortile interno lungo un suo lato.

Se questi esempi sembrano esaminare le condizioni del sito prima di adagiarsi in esso, cercando elementi a cui ancorarsi, a volte creandoli forzatamente anche a costo di ampie demolizioni (come palazzo Farnese), altre volte assecondandone i loro limiti, sempre comunque cercando tenacemente un asse lungo il quale sviluppare dei percorsi e aprire elementi di mediazione tra aperto e chiuso (logge, cortili, atri...), ci si chiede in che misura la necessità di un asse, meglio se asse di simmetria, abbia condizionato gli architetti successivi nel tentativo di "appropriarsi" di un luogo. Più in generale, in che misura gli architetti presi in esame hanno considerato le condizioni del luogo prima di intervenire? Cosa hanno respirato del loro *genius loci* per poi farlo trasparire attraverso le loro creazioni? In che modo hanno cercato di relazionare gli ambienti chiusi agli spazi aperti e tutto l'edificio al contesto? Hanno costruito degli assi, fisici o visuali? Hanno utilizzato questi assi per organizzare simmetricamente le planimetrie dei loro palazzi?

La ricerca nasce con l'intento di rispondere a questa domanda, di verificare quali elementi legano un'architettura cinquecentesca al suo contesto e, dunque, quali segni del paesaggio culturale che i secoli ci hanno tramandato sia necessario conservare per consegnare al futuro una corretta lettura di questi capolavori architettonici. Può un'architettura essere letta al di fuori del suo contesto e delle relazioni che con esso stabilisce? La risposta negativa a questa domanda è opinione da tutti condivisa. Nella sezione finale si riporta anche un testo di Cesare Brandi che argomenta l'importanza che la salvaguardia di un contesto urbano ha nella comprensione dell'opera. E lo stesso metro di giudizio si può estendere al paesaggio, costituito da un territorio fatto di segni, in cui quelli nuovi derivanti da un necessario uso che attualizza continuamente ogni giorno il significato del territorio non devono perdere di vista il senso di quelli vecchi, tracciati da chi ci ha preceduto, e il loro rapporto con l'ambiente naturale.

Quali dunque i segni che gli architetti della metà del XVI secolo hanno impresso al territorio? Quali hanno saputo leggere e conservare per dare un senso più ampio alla loro opera architettonica.

Si è quindi tentato di scegliere edifici che, per ciascun maestro, fossero maggiormente significativi del proprio modo di intendere il rapporto con il luogo, affrontando un'articolata casistica di siti che avessero sottoposto all'azione creatrice dell'architetto condizioni iniziali differenti. Scelte le opere è stata avviata una ricerca bibliografica volta a rintracciare le notizie storiche riguardanti la progettazione e l'edificazione delle stesse, con attenzione alla loro contestualizzazione, in relazione alla cultura del tempo, ai significati che una residenza voleva esprimere nei diversi contesti e, a seconda dei diversi bisogni espressi dalla committenza, a quale funzione particolare occorresse attribuire. Una riflessione sulla cartografia, soprattutto su quella storica o sui disegni di progetto, in caso di lavori non portati a termine, ha

aiutato a riconoscere i segni che l'architettura ha impresso al territorio. Si sono potuti evidenziare gli elementi del contesto che l'edificio voleva idealmente "catturare" con i suoi viali o il suo sguardo aperto, fino a farne parte integrante del proprio disegno architettonico, e si è potuto coglierne il rapporto con gli spazi aperti, disegnati o naturali che fossero (cortili, giardini, broli, strade, piazze, campi, boschi, corsi d'acqua...).

Nella scelta degli edifici, per il Vignola il pensiero corre subito al suo capolavoro maturo, il grande palazzo di Caprarola. In questo caso si rimane legati alla committenza della stessa famiglia farnesiana di cui si sono già considerate le realizzazioni romane. Il palazzo caprolatto, con il suo asse viario costruito ad hoc, non può non considerarsi esempio ineguagliabile di rapporto con il tessuto urbano e con il declivio retrostante, a prezzo di consistenti modificazione della status quo. La ricerca va estesa ad altre ville laziali, quali villa Giulia e villa Gambarara, poi Lante a Bagnaia, per il particolare ruolo affidato all'asse verde e ai tre assi urbani, frutto di un preciso disegno urbano, nella strutturazione dello spazio. In quest'ultima villa l'asse centrale, che continua il percorso del tridente viario del paese creando la connessione con esso, è un asse di estrema potenza, che si inerpica sul pendio con una costruzione di giardini a terrazze e un percorso di giochi d'acqua che letteralmente spezza in due l'architettura. Sarà bene inoltre indagare un altro modo di approcciarsi all'intorno, costituito dall'aspetto militare che Vignola conferisce alla villa per Marcello Cervini, includendo anche alcuni riflessi di quest'attitudine che si colgono nelle ville padane per tutto il Cinquecento. Per terminare rimanendo a casa Farnese, ma spostandoci a nord, a Piacenza, dove Vignola progetta il palazzo Farnese in un più ampio disegno di risistemazione urbana promosso dai Farnese stessi e dove, sempre Vignola, progetta un altro palazzo, certamente di tono minore, ma sempre per un membro della corte farnesiana, ponendola in relazione alla riorganizzazione complessiva della città e in un lotto che lo costringe a fingere nel cortile spazi immaginari.

Il rapporto degli edifici palladiani con il paesaggio è stato più volte celebrato. Ma la realtà economico- sociale in cui Palladio opera è diversa e spazia dalle nobili famiglie vicentine, che attraverso i loro palazzi urbani intendono inverare quel rinnovamento della città all'antica che la ponga in una sognata autonomia, perlomeno culturale, da Venezia; fino alle stesse nobili casate veneziane, che appropriandosi dei terreni della terraferma vogliono realizzare delle "macchine produttive" che uniscano l'utile al dilettevole, il piacevole ozio dell'abitare in campagna al controllo della produzione agraria. Partendo dalla città si prendono in esame due contesti diversi: la stretta strada su cui prospetta palazzo Valmarana, sviluppando il lotto in profondità, e l'ampio spazio libero dell'Isola, davanti al porto fluviale, dove palazzo Chiericati può aprirsi con un fronte loggiato nel tentativo di catturare al suo interno lo spazio aperto, ma dove deve fare i conti con un lotto largo ma così risicato in profondità da doversi necessariamente, e non solo visivamente, appropriare dello spazio pubblico antistante.

Le ville palladiane trovano nella villa degli Emo e nella celeberrima Rotonda, due esempi di forza straordinaria riguardo al rapporto col sito. Rapporto che si sviluppa ora lungo un asse, ora lungo due assi perpendicolari, compenetrando spazi aperti e chiusi e proiettando all'infuori lo sguardo del visitatore verso l'infinito dell'orizzonte dei campi coltivati o verso la natura dei colli Berici. Ad esse si aggiungano villa Barbaro a Maser, in quanto, pur avendo sempre un asse centrale, si trova a fare i conti con il declivio retrostante fino a scavarlo e a far nascere da esso una sorgente, e La Malcontenta, per lo stretto legame con il fiume. Trasferendo la condizione di siti limitrofo al fiume in città, si vorrà analizzare brevemente un'architettura urbana sul

fiume, prendendo come esempio il sanmicheliano palazzo Canossa di Verona. Infine la struttura della Rotonda suggerisce il confronto con un'altra villa che dalla sua doppia assialità ricava un'apertura quasi totale sull'intorno: la villa della Boffalora a Busseto, proprietà del marchese locali, i Pallavicino.

Galeazzo Alessi nasce, invece in Umbria, dove inizia la sua attività e dove lo vedremo impegnato in un'opera già matura per i Della Corgna, con un doppio loggiato aperto sulle colline intorno a Città della Pieve. Frattanto vedremo impegnato l'Alessi nelle sue opere genovesi, dove tanto in città quanto nel suburbio, dove le famiglie aristocratiche richiederanno le loro residenze di rappresentanza, slegati da interessi agricoli, l'architetto dovrà fare i conti con la natura ostile del terreno, ma dove potrà giovare delle amene vedute che si aprono sul mare. La villa Cambiaso si pone quel blocco solitario sulla cima della collinetta, con un viale centrale che scende nel giardino e punta verso il mare; ad accogliere quest'asse l'edificio predispone una loggia, mentre sul retro la loggia e la terrazza si pongono al primo piano per ampliare meglio la visuale sul colle. La villa delle Peschiere sovrasta il suo giardino terrazzato con vista a mare e annidandosi nel terreno con una grotta. L'impresa cittadina più cospicua degli anni Cinquanta e Sessanta del XVI secolo è costituita dall'apertura di via Nuova e dall'abbarbicarsi di una sequenza di nobili palazzi ai suoi fianchi, ora terrazzando il lato a valle, ora arrampicandosi sul pendio con una successione di terrazze che "aggregano il sito"; sempre prospettando con nobili facciate su una via così stretta da non aspettare altro che poter trovare sfogo negli atri e nei cortili dei palazzi e talvolta, quasi svogliatamente, aprendo delle logge ad ammirare il panorama offerto dalla città con il mare sullo sfondo.

L'opera alessiana che magnificamente rappresenta il rapporto con l'esterno è la villa Sauli, oggi perduta. Nelle vedute conservate l'ampio cortile loggiato che si frappone tra la strada e l'edificio fa eco ad una terrazza che crea al primo piano un percorso circolare aperto sul paesaggio. Ma le soluzioni alessiane di apertura al contesto non si limitano a Genova e, al soldo della famiglia genovese dei marino, ecco Galeazzo all'opera a Milano, in quel palazzo Marino che è oggi uno dei simboli della città. In esso il lato principale doveva essere quello ora chiuso dalla via che fiancheggia la Galleria, ma che nei sogni dell'Alessi, solo per mancanza di fondi non tramutati in realtà, doveva stagliarsi a conclusione di un nuovo rettilineo, ancora una volata con un cortile loggiato anteposto al corpo principale.

La gamma delle "invenzioni secondo diversi siti" (per usare le parole del Palladio che troviamo nel suo trattato, altra fonte da analizzare per comprendere le sue idee "Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa") si presenta vasta. Ancora però gioverà soffermarsi per un attimo su un contesto del tutto particolare, dove alle strade si sostituiscono i canali. Sebbene i tre architetti non abbiano realizzato palazzi a Venezia (solo Palladio vi aveva proposto alcuni progetti), si intendono analizzare le piante di alcuni palazzi veneziani, per capire come si rapportano gli ambienti interni rispetto all'acqua e come si aprano all'interno dei loro stretti lotti.

Analizzata la cartografia, la bibliografia e le interpretazioni della critica sugli atteggiamenti di Vignola. Palladio e Alessi rispetto ai singoli siti in cui intraprendono le loro opere, si procede nei capitoli seguenti a riassumere le osservazioni che si sono potute fare in merito.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

1.1 Villa Madama

Villa Madama, capolavoro raffaellesco iniziato nel 1516, rappresenta un primo e grandioso esempio, nella Roma del tempo, di integrazione fra un edificio e il territorio su cui insiste. Questo legame pregna la costruzione e si manifesta attraverso la struttura a gradinate, disposte longitudinalmente assecondando l'asse del pendio, attraverso la scelta di una specifica posizione (relazionata a due importanti strade che giungono qui a Roma), e attraverso l'apertura sullo scenario del paesaggio, instaurando legami visivi con l'intorno, dei quali, quello più significativo è la visuale sul ponte Milvio, antico manufatto romano.

Il committente è Papa Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico, che intende qui realizzare una dimora, risistemando un vecchio casino con loggia esistente in una vigna. Presto (già nel 1518 figurerà come unico committente) gli si affiancherà il cugino, Giulio de' Medici, futuro Papa Clemente VII, il quale proporrà un programma più ambizioso, quello che effettivamente si intraprenderà: una residenza suburbana con un appartamento invernale ed uno estivo, facilmente raggiungibile dalla città, destinato a sede di rappresentanza e all'alloggio degli ospiti illustri.

La posizione che viene prescelta mostra alcuni legami a livello territoriale. L'edificio si aggrappa alle pendici del monte Mario, in una posizione panoramica. L'ingresso avviene da monte, ovvero da una strada che si dirama alla via Triumphalis, percorso che si stacca dalla via Cassia e raggiunge il Vaticano passando a monte della villa.

L'asse centrale è quello che struttura la composizione simmetrica della villa (solo parzialmente realizzata), conferendole una precisa direzionalità. L'asse non viene orientato a caso, ma segue una logica precisa, puntando su un segno presente nel territorio, il ponte Milvio. Per intercettare con l'asse questo manufatto, Raffaello ruota, sebbene di poco, la direzione ideale lungo la quale disporre la villa secondo gli antichi. Questo oggetto, nell'intenzione di chi lo pone quale fuoco delle visuale della villa, ha una duplice funzione: da una parte deve attirare l'attenzione su un monumento dell'antichità, dall'altra costituire una vedetta di controllo sulla via Flaminia, sulla quale pochi chilometri avanti è confluita la via Cassia, ovvero sull'accesso privilegiato, da nord, alla città. Questa antica via, infatti, attraversa il Tevere in corrispondenza di questo ponte; sorvegliare il ponte significa, simbolicamente, controllare l'accesso alla città, imponendo la propria incombente presenza dall'alto del colle, a cui rivolgono lo sguardo quanti qui transitano. Porre come fondale un monumento antico, invece, significava inserirlo idealmente all'interno della composizione della villa, creare un rapporto diretto tra un manufatto antico e un'architettura che proprio all'Antichità si ispirava, proponendo una monumentalità che, prima di allora, è rintracciabile solo nelle ville antiche. Ecco che gli elementi del territorio partecipano della vita della villa: la sua disposizione non si spiega se si toglie questo elemento dal territorio e, nello stesso tempo, togliere questo ponte significherebbe distruggere parte della villa, privandola del fondale visivo che le attribuisce idealmente una serie di valori.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

Qui è evidente quanto l'asse centrale della villa serva a creare connessioni con il territorio; è un asse dapprima reale, costituito dalla strada di accesso e dal cortile circolare che taglia la struttura architettonica, e che poi diventa virtuale, lanciandosi verso quella meta a valle con un raggio visuale. Quest'ultimo, nelle intenzioni di Raffaello, si proietta sul suolo, divenendo asse reale, una strada che porta, in linea retta, al ponte; un collegamento fisico, oltre che ideale, tra Antichità e mondo moderno.

L'architettura si dispiega ai lati di questo asse, allargandosi poi sui fianchi terrazzati con i giardini e con una serie di architetture a cielo aperto, quali l'atrio di accesso all'appartamento invernale con l'infossato cortile dei melangoli, il cortile circolare, i giardini pensili, la peschiera.

L'asse trasversale della villa, lungo il quale si forma l'espansione dei giardini, genera anch'esso un riferimento a livello territoriale, essendo la direzione lungo cui un'altra strada, di pendenza molto lieve, scende direttamente al Vaticano.

L'apertura al paesaggio è sottolineata dalla presenza di logge in facciata, di cui quella sull'asse centrale si mostra più evidente, sviluppando aperture su entrambi i livelli.

L'ancoraggio al suolo è sottolineato dalla forma del corpo edilizio, ad U, con le braccia che si innestano nel colle e tra le quali si pone il cortile circolare, terminato a monte da una cavea addossata al pendio, un teatro all'aperto.

La conservazione del territorio è un'operazione complessa, soprattutto qualora debba tenere conto delle sottili relazioni che intercorrono tra gli elementi che lo compongono. L'edificazione che dall'Ottocento a oggi è andata a saturare gli spazi compresi tra la villa e il ponte, già rende più difficoltosa la percezione dei valori ivi sottesi.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

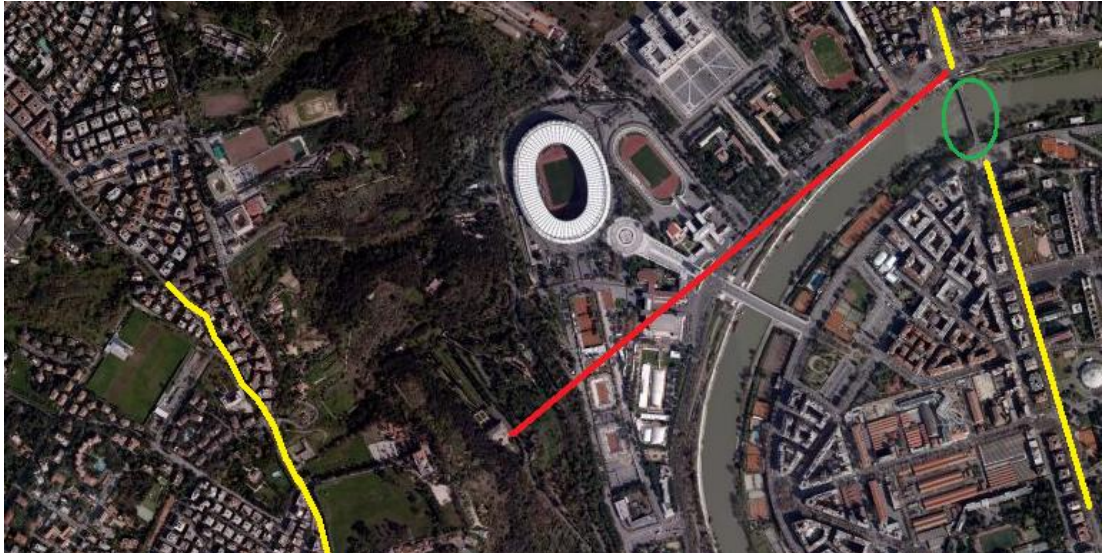


Figura 1: Roma. Villa Madama Vista satellitare. In rosso è l'asse centrale della villa, che la congiunge all'imbocco di ponte Milvio; in giallo le arterie stradali con cui si relaziona.



Figura 2: Roma. Villa Madama. Vista satellitare con il cortile circolare.

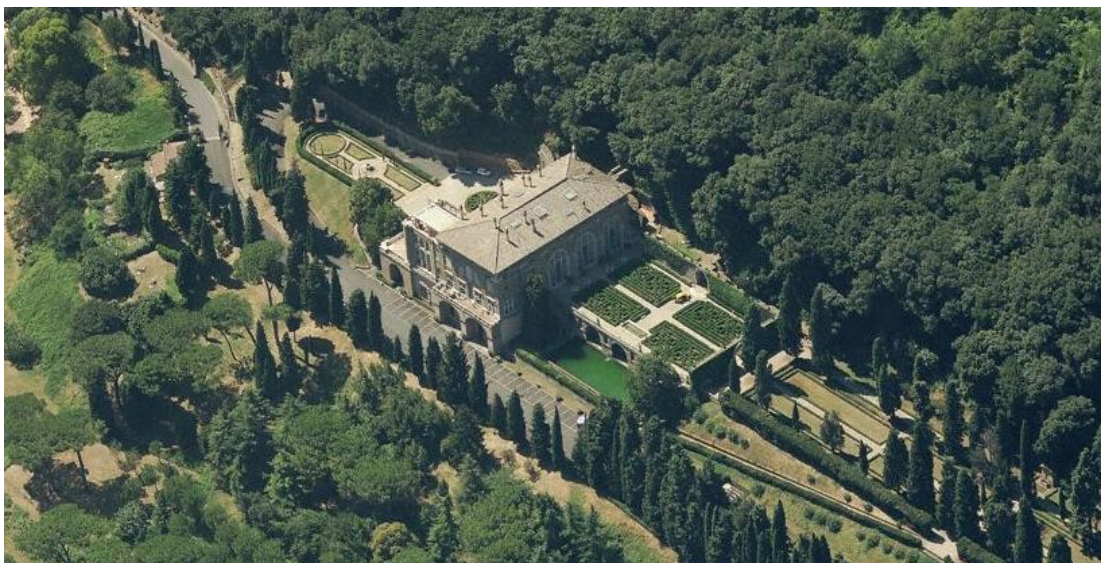


Figura 3 : Roma. Villa Madama. Vista satellitare. Si noti l'inserimento sul declivio del colle.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

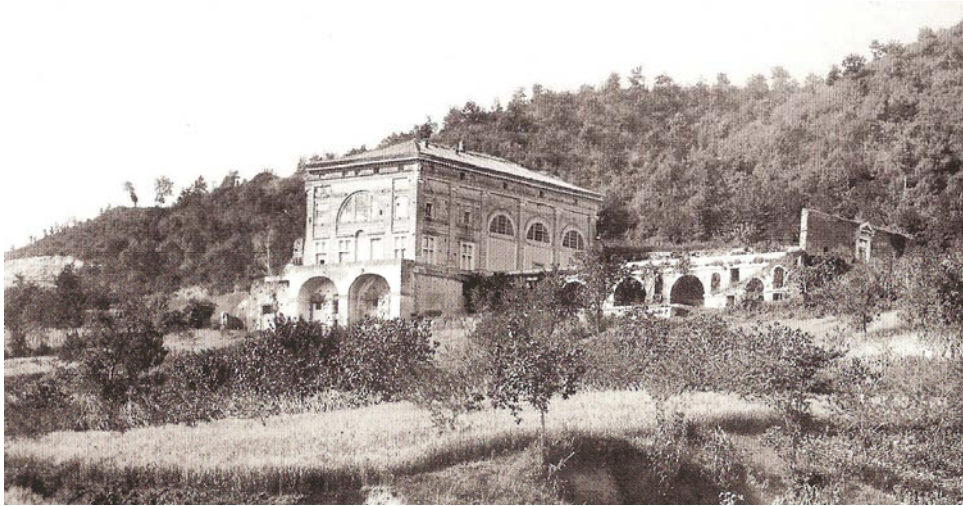


Figura 4: Roma. Villa Madama (da G.Beltramini, H. burns 2008, p. 56).

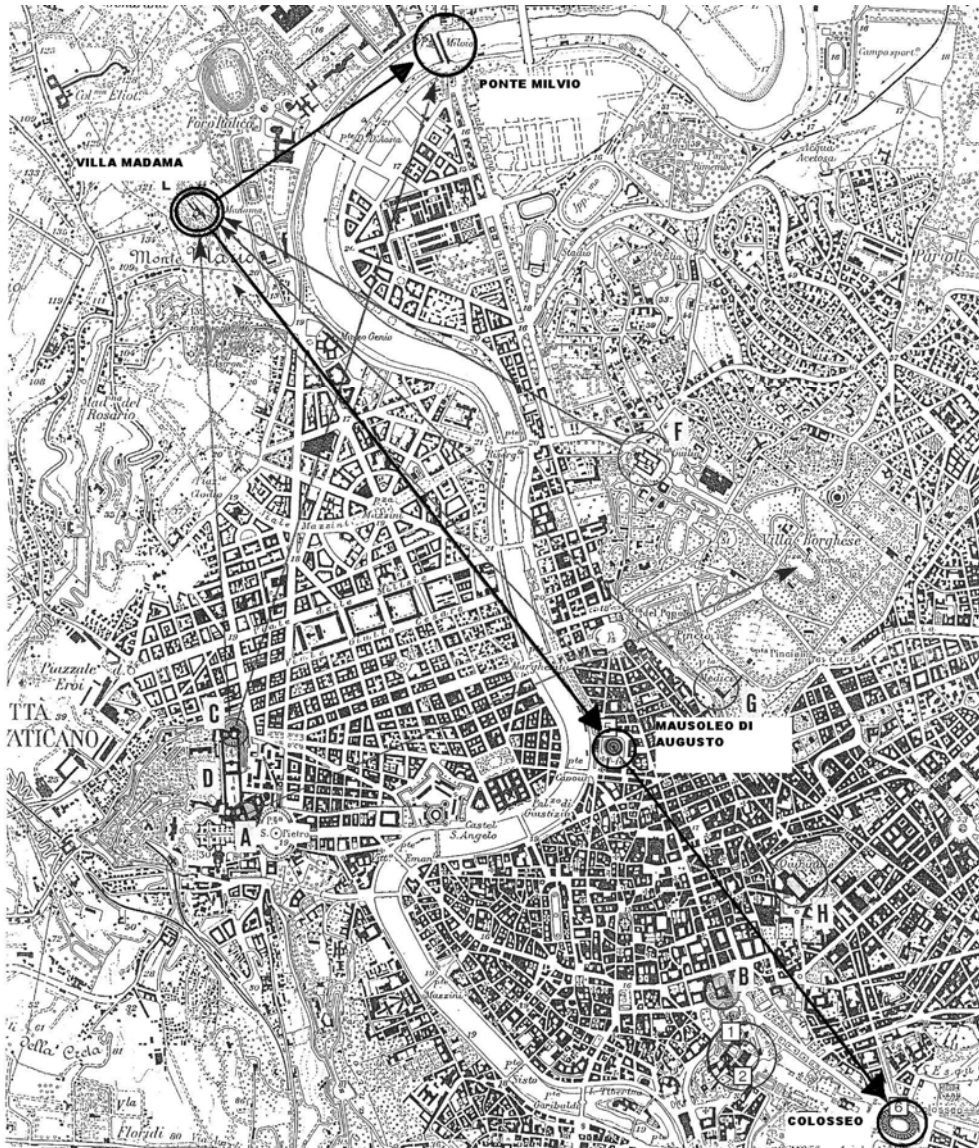


Figura 5: Roma. Legami tra ville rinascimentali e monumenti dell'Antichità (da M. Fagiolo 2007, p. 64) Si evidenzia il rapporto tra villa Madama e il ponte Milvio, ma anche l'asse Colosseo, Mausoleo di Augusto, villa Madama; secondo l'ipotesi di M. Fagiolo si possono rintracciare più ampi legami territoriali ponendo la villa all'incrocio di questi due assi.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

1.2 Palazzo Farnese

Celebrato come una delle principali realizzazioni architettoniche nel panorama della Roma cinquecentesca, il Palazzo Farnese si pone in modo innovativo e chiaro all'interno del tessuto urbano, ponendo in essere una serie di operazioni non solo architettoniche, ma anche urbanistiche, intese a dare un significato preciso al nuovo oggetto rispetto al suo intorno. Ci si preoccupa, insomma, non solo del palazzo in sé, ma anche dello spazio che lo circonda (dal quale il palazzo stesso deve essere percepito) e delle possibili relazioni con altri elementi della città, con l'obiettivo di creare una rete di legami fra edifici, spazi e visuali che, accentuando la monumentalità dell'insieme, diano lustro alla famiglia che possiede il palazzo.

L'inserimento in un tessuto consolidato

Un tessuto urbano che già esisteva, nella complicata sovrapposizione di secoli di storia e che viene squarciato per fare spazio ad un nuovo protagonista della scena urbana. Si demolisce una parte di città esistente e si incastra tra gli edifici rimanenti un gigante, che si apre la strada come il nuovo soggetto di uno scenario urbano e che pretende di modificare in sua funzione l'intorno, che ne determina il rapporto con le altre parti della città. Si apre una piazza, si apre una nuova strada della quale può stagliarsi come degno fondale, si rifanno le facciate degli edifici che vengono mozzati e costretti, in qualche modo, a rifarsi il trucco per essere degni di presentarsi al cospetto di un nuovo palazzo principesco. Con un'espressione incisiva Argan legge la relazione tra l'edificato e il nuovo palazzo, descritto come *“una fortezza trasformata in reggia: un immenso blocco squadrato [...] un blocco che sovrasta in estensione e in altezza tutte le case della città e sfonda il tessuto urbano”*¹. Il termine che Argan utilizza per indicare il rapporto tra il palazzo ed il tessuto urbano in cui si va inserendo è piuttosto forte ed indica una lettura negativa di siffatta operazione urbanistica; lontano dall'adattarsi alle presenze della città storica che si è determinata nei secoli in un dato luogo, si opera uno “sfondamento”, una cancellazione di ciò che esiste per disegnare una spazio nuovo, una nuova scena urbana a misura di palazzo, ma anche, e soprattutto, a misura del committente e delle sue ambizioni. Argan sottolinea, infatti, con forza il legame tra il carattere del committente e il modo con cui il palazzo si relaziona con l'intorno, divenendo la manifestazione concreta dell'atteggiamento del proprietario: *“...indizia una grave involuzione della società romana, sopraffatta dall'orgoglio di casta e dalla prepotenza delle grandi famiglie. La monumentalità di palazzo Farnese non è più espressiva di valori ideali e storici: nel momento stesso in cui l'autorità si trasforma in potere, il bello si muta in decoro, la solennità in superbia”*². Una presenza prepotente del palazzo nella città, tanto quanto prepotente è la famiglia che lo costruisce e l'immagine che di essa stessa vuole trasmettere.

La scelta del sito

La storia dell'edificazione di un palazzo inizia con il reperimento di un sito idoneo. Il 30 gennaio 1495 il cardinale Alessandro Farnese acquista palazzo Ferris, posizionato in una posizione strategica se si considerano i beni già posseduti dal prelado; egli, infatti, già aveva acquisito alcuni terreni sulla riva del Tevere e questo nuovo sito si trovava in corrispondenza di essi, ma sulla sponda opposta del fiume. Una posizione scelta con accuratezza non solo nell'ambito della geografia dei possedimenti

¹ G.C. Argan 2000, p.37.

² G.C. Argan 2000, p.38.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

farnesiani, bensì anche per l'importanza economica e politica che il quartiere intorno al Campo dei Fiori aveva ormai acquisito.

Il sito si trovava al centro di alcuni punti rilevanti in ambito urbano, quali il teatro di Marcello, campo dei fiori e il Tevere. Il quartiere era controllato dalle famiglie degli Orsini, dei Savelli e dei Santacroce e l'obiettivo del nuovo palazzo aveva anche una valenza economica e sociale, intendendo inserirsi tra le antiche famiglie romane per formare un nuovo centro di potere.

Quando il Farnese comincia l'acquisto di questi terreni ha ventinove anni e dà inizio ad una politica che persegue in tutti i cinquantaquattro anni seguenti, quella cioè di impiantare la sua famiglia, già importante nella regione di Viterbo, nel cuore del tessuto politico e monumentale di Roma.

L'apertura della piazza

Interessante è capire come lo spazio della piazza che andava aprendosi davanti alla fabbrica farnesiana veniva percepito dalla città stessa. Uno spazio dovuto ad una iniziativa privata, che aveva come fulcro un palazzo privato, ma che era percorribile da tutti e come pubblico doveva essere considerato; non una operazione voluta dalla famiglia e fine a se stessa, bensì un'operazione che doveva presentarsi come un regalo che i Farnese concedevano alla cittadinanza, uno spazio bello e destinato ad abbellire la città. Quando, nel 1538, infatti, il Pontefice compie un'ispezione a tutte le opere di interesse pubblico allora in corso di realizzazione, non manca di visitare anche la Piazza Farnese.

Il problema è di capire come questa opera poteva essere considerata di interesse pubblico e se essa fu considerata come tale fin dall'inizio dei lavori.

L'elezione del farnese al soglio pontificio segna una svolta nella concezione stessa dell'erigendo palazzo. Antonio da Sangallo rivede il suo originario progetto, "parendogli avere a fare un palazzo non più da cardinale ma da pontefice", per usare le parole del Vasari. In realtà gli anni successivi all'elezione sono segnati da un'attività edilizia scarsa per quanto riguarda il palazzo. Non lo stesso si può dire del progetto di risistemazione dell'area urbana, che potrebbe essere stato elaborato subito dopo la nomina papale e che da subito vede muovere i primi passi. Nel 1535 inizia, infatti, l'abbattimento delle case per liberare lo spazio da destinarsi all'apertura della piazza; nel 1537 le case già abbattute erano almeno sei, alcune delle quali di un certo prestigio.

Il 1536 può essere considerato l'anno in cui avviene il cambiamento nel modo di concepire lo spazio di questa piazza, il passaggio da un o spazio inteso come privato, ad uno con una precisa funzione pubblica nel quadro del rinnovamento urbano messo in atto per la visita dell'imperatore Carlo V.

L'apertura della via frontale

L'ingresso del palazzo Farnese, superata la piazza, è posto in asse con una via, che nei progetti iniziali doveva condurre in linea retta fino a Piazza Navona, ossia il più grande spazio aperto di Roma di ogni tempo, sede del mercato e di molte altre attività civili.

Sotto i pontificati di Sisto IV e Giulio II furono avviate una serie di realizzazioni nelle quali il palazzo e la strada erano strettamente legate e concepite come unità indissolubile. La strada era pensata come una veduta, in cui la larghezza stabilita la rende suscettibile di essere dominata su tutto il suo corso. Il caso della via retta con un fondale è però una declinazione particolare, che trova pochi esempi precedenti, se si escludono le soluzioni di carattere militare, religioso o teatrale.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

La via Alessandrina, realizzata da Alessandro VI per il giubileo del 1500, è la prima via retta realizzata sulla carta con la distruzione di tessuti urbani preesistenti. Assume l'aspetto di una "via con decoro sul fondo" (via con fondale), in quanto alla sua estremità Alessandro VI costruisce il portale di accesso al Vaticano.

Visto che il centro della vita economica e culturale romana è S. Eustacchio, appare più evidente il legame tra la situazione topografica del palazzo e la politica di penetrazione urbana perseguita da Alessandro Farnese, allorché intraprende la costruzione dell'asse che collega la porta del suo palazzo alla via papale in direzione di piazza Navona e di S. Eustacchio. L'apertura di questa strada rappresenta un avvenimento di importanza decisiva: essa impone con la forza il principio di utilizzo feudale e privato della città, trasferendo alla residenza familiare le prerogative della rappresentazione sacralizzata, che come abbiamo già visto, era propria della via Alessandrina.

L'assimilazione della residenza, come punto di fuga di una prospettiva diritta, alle costruzioni religiose o militari, nella forma particolarmente spettacolare ottenuta nel complesso farnesiano, implica una profonda modifica del senso attribuito al palazzo stesso e ai suoi rapporti con la città che lo circonda. Da una parte il palazzo occupa una posizione caricata di sacralità, riservata ai monumenti religiosi; d'altra parte, la facciata con cui si presenta da lontano l'edificio, al fondo di una prospettiva, tende a trasformare la brutalità di un potere assoluto nella necessità di porre in evidenza la facciata a scala urbana.

L'asse tra palazzo Farnese e la via Papalis, già previsto vent'anni prima, viene completato tra il 1535 e il 1542. La strada diventa rapidamente la parte obbligatoria di un tragitto percorso dai cortei delle cerimonie, soprattutto in occasione del carnevale. Già le cronache del 1536, infatti, ci raccontano che il corteo partito dal Campidoglio giunse attraverso la via papale fino a svoltare in corrispondenza del palazzo per transitare nella sua piazza e, nella cronaca del 1545, essere accolto dal Papa, affacciato dal suo palazzo di famiglia insieme ad altri personaggi illustri.

La porzione dell'asse che doveva proseguire fino a Piazza Navona non venne, invece, mai realizzata, per l'opposizione condotta dai proprietari delle case che avrebbero dovuto essere demolite.

La vicenda costruttiva

Il palazzo che vediamo oggi è il risultato di una vicenda costruttiva complessa e non ancora completamente chiarita. Secondo Vasari il cardinale decise di realizzare un progetto presentato da Antonio da Sangallo. L'idea era quella di realizzare due appartamenti, con ingressi separati adeguati al rango dei figli. Dopo l'elezione del cardinale al pontificato nel 1534, il progetto venne ampliato, avanzando tuttavia lentamente, per subire una celere ripresa nel 1541.

Il palazzo è concepito, libero su tutti i lati, con quattro facciate e un cortile quadrato. La facciata, con le sue tredici campate, supera nelle dimensioni tutti gli altri palazzi privati di Roma. Essa, eretta su progetto del Sangallo, fu completata da Michelangelo, dopo che il Papa, non approvando il progetto sangallesco, bandì nel 1546 un concorso per un nuovo disegno del cornicione. L'intervento di Michelangelo è registrato in incisioni dell'epoca: una veduta della facciata appena completata con la piazza antistante, fu pubblicata da Lafreri nel 1549. L'incisione mostra, nel pavimento della piazza, un ampio disegno a scacchiera, in cui l'ampiezza dei riquadri corrisponde alle campate della facciata. Schema e dimensioni della piazza sono strettamente correlati all'edificio e il disegno geometrico che vediamo nell'incisione avrebbe dato alla piazza una scala chiara e definita, subordinata all'architettura. E' possibile quindi che l'incisione illustri un progetto

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

Michelangelo non eseguì il progetto per la pavimentazione della piazza Farnese. Lo stesso si dica di un progetto per l'ala retrostante del cortile, riprodotto in un'incisione datata 1560 e attribuito allo stesso Michelangelo. Questo progetto prevedeva l'apertura del piano nobile nell'ala posteriore, a formare una loggia. Secondo Vasari, Michelangelo aveva previsto un ponte che collegasse il giardino dietro al palazzo con i giardini della Farnesina dall'altra parte del Tevere, all'epoca presa in affitto dai Farnese. Proprio come la piazza di fronte al Palazzo, destinata ad assumere la propria parte nella composizione architettonica, lo spazio aperto oltre l'edificio avrebbe dovuto far parte dell'insieme architettonico. L'intenzione di aprire la loggia a tre campate doveva da un lato consentire allo spettatore che si fosse trovato al piano nobile, dalla parte della facciata, la vista sul fiume e i giardini, e dall'altro rendere il cortile visibile dai giardini.

Michelangelo intervenne anche nel cortile, un cubo scavato nella massa muraria e articolato in cinque campate per fronte, in cui si evidenzia il contrasto con la concezione architettonica del Sangallo, il quale aveva previsto tre ordini sovrapposti di arcate. Michelangelo scompagina la prevedibile sequenza di arcate, murando le logge del primo e del secondo piano, ad eccezione di quelle poste al primo piano nel lato di accesso e in quello opposto. Su quest'ultimo, in particolare, come visto, ipotizza lo sfondamento prospettico dal cortile al giardino, lasciando penetrare per tutto lo spessore del corpo di fabbrica sia tre arcate al piano terreno che le corrispondenti al piano nobile.

Il completamento del palazzo si avrà solo nel 1589, sotto il patrocinio del cardinale Alessandro Farnese, nipote del primo committente, dopo che alla guida del cantiere si saranno succeduti il Vignola e, dopo la morte di questi avvenuta nel 1573, Giacomo della Porta. A quest'ultimo, ma soprattutto al cardinale, si deve la facciata verso il giardino, con la loggia all'ultimo piano.

Il rapporto con lo spazio aperto lungo l'asse centrale

Il palazzo è impostato lungo un'asse centrale, che crea una significativa unione con il tessuto urbano. Esso determina la creazione di un taglio nell'edificio, creando la prospettiva della via in asse con l'ingresso. Muovendo contro la facciata, poi, l'asse determina due bucaure: una è quella del portone, l'altra la soprastante loggetta dalla quale è possibile sporgersi su un balconcino, una sorta di loggia delle benedizioni aperta sull'antistante tracciato viario. Attraverso un imponente atrio a tre navate, si arriva nel cortile, loggiato al piano terra su tutti i lati. Nei piani superiori, ora tutti murati, dovevano tuttavia aprirsi delle logge, tamponate solo in tempi più recenti, sul lato della facciata e su quello opposto, sottolineando il ruolo di scavare il pieno costruito svolto dall'asse centrale. Proseguendo in linea retta, l'apertura al piano terra conduce direttamente al giardino, sul quale si apre, sempre sullo stesso asse, una loggia anche al secondo piano. Il blocco edilizio prosegue sul lato destro con un corpo basso, sul quale si innesta all'altezza del primo piano, una terrazza, che si allunga fino a sovrappassare la retrostante via Giulia, aprendosi sul panorama di Trastevere.

Già nella configurazione attuale è evidente come lungo l'asse centrale si allineino gli spazi aperti interni (cortile) e quelli che permettono di relazionarsi con il contesto (strada frontale, logge). Tuttavia tutto il complesso avrebbe acquisito uno slancio ancora maggiore lungo tale asse se si fosse realizzato il progetto michelangioloesco. In esso, infatti, l'asse acquisiva una forza tale da rendere totalmente aperto sui primi due piani la parete di fondo e spingersi oltre i giardini, lanciandosi con un ponte sul Tevere e costituendo, così un'asse visivo lungo oltre quattrocento metri, una

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

prospettiva tra piazza Farnese e via della Lungara, impostata sul gruppo scultoreo del Toro Farnese.

Inoltre, nel progetto michelangiolesco, il blocco edilizio doveva continuare nel giardino con due bracci laterali che racchiudevano sul retro uno spazio ad U, utile ad accompagnare ai suoi lati l'asse centrale nel primo tratto della sua lunga corsa.

A proposito della comodità del ponte in linea con il palazzo, è interessante una lettera che un corrispondente romano di Cosimo I il 21 luglio 1548 scrive a Firenze: "Hieri mattina [Sua Beatitudine] andò al suo giardino in Trastevere, e perché ebbe ad allungare il cammino per ponte Sisto, ha disegnato che si facci un ponte de legnami sopra il Tevere, che sarà a linea retta del palazzo a detto giardino"³.

Occorre ricordare che il progetto michelangiolesco avrebbe comportato una spesa considerevole. Tale idea doveva comunque già essere presente prima di realizzare il progetto di pavimentazione della piazza, in quanto essa rappresenta un forte telaio che, organizzando lo spazio antistante la facciata, deve presupporre un canocchiale prospettico che si allunghi oltre il palazzo.

La concezione secondo cui va via via sviluppandosi il progetto è, in definitiva, quella di un blocco edilizio imponente, che si adagia nel tessuto medievale lungo un asse, attraverso il quale si relaziona con il contesto, aprendovi oltretutto una piazza. Concezione tanto più grandiosa qualora si fosse completato in toto il progetto, con un asse rettilineo tra Piazza Navona e la strada della Lungara oltre il Tevere, in cui il palazzo, con il suo fulcro vuoto centrale, si sarebbe configurato come snodo di un possibile percorso urbano.

³ Da G.C. Argan . B. Contardi 1990, p. 271.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

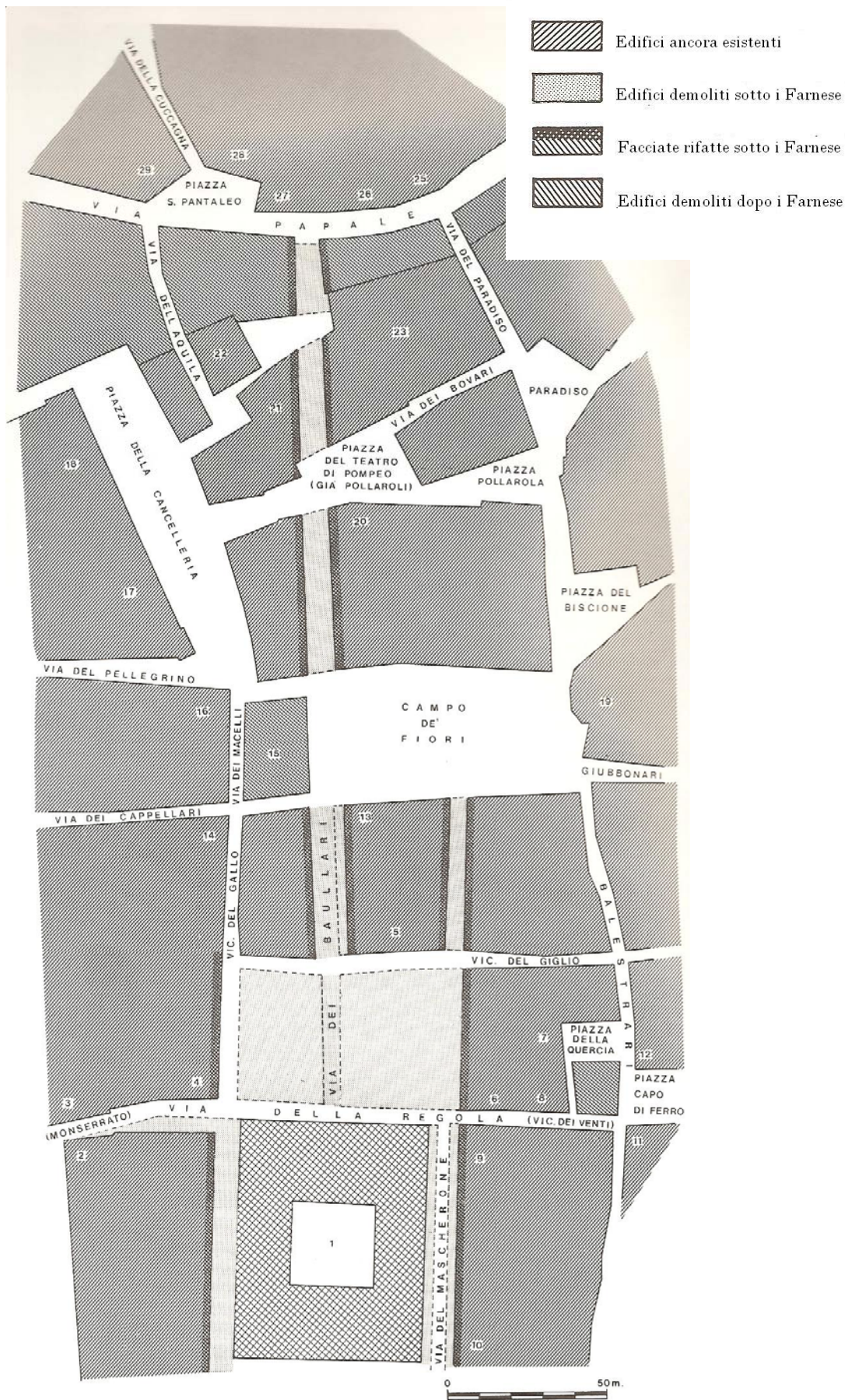


Figura 6: Roma. Planimetria dell'intorno di Palazzo Farnese con indicazione dei lavori di risistemazione urbana realizzati in funzione del palazzo (da L. Spezzaferro 1981, p. 97).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 7: Pianta di Roma realizzata secondo i rilievi condotti dalla Congregazione del Censo tra il 1819 e il 1824. Dettaglio di Piazza Farnese e del suo intorno. Si noti la conformazione del tessuto urbano prima della realizzazione dell'asse di corso Vittorio Emanuele (da E.Guidoni 1981, p. 74).

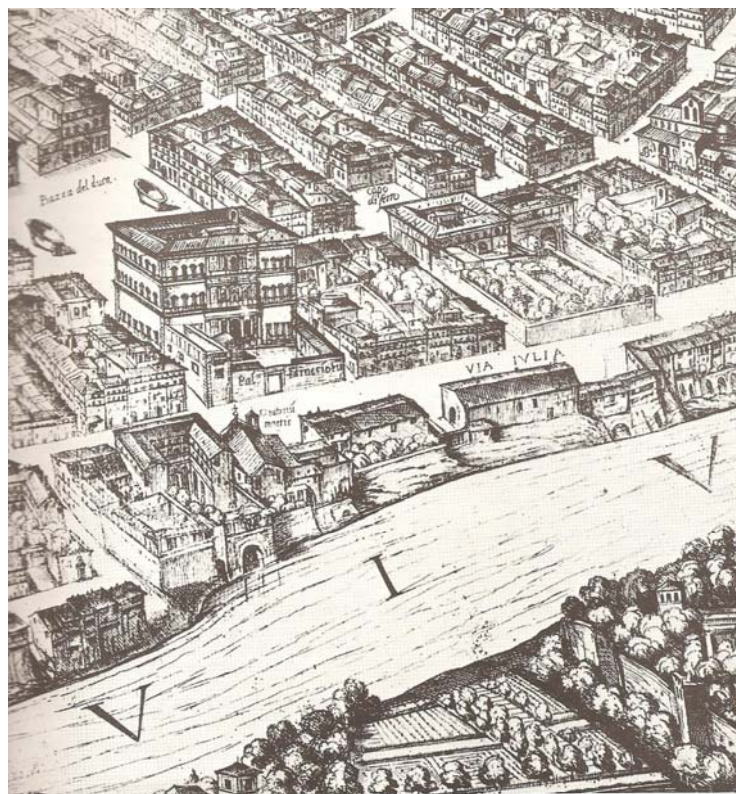


Figura 8: Antonio Tempesta, pianta di Roma pubblicata nel 1593. Particolare con il Palazzo Farnese e il Tevere (da E.Guidoni 1981, p. 71).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

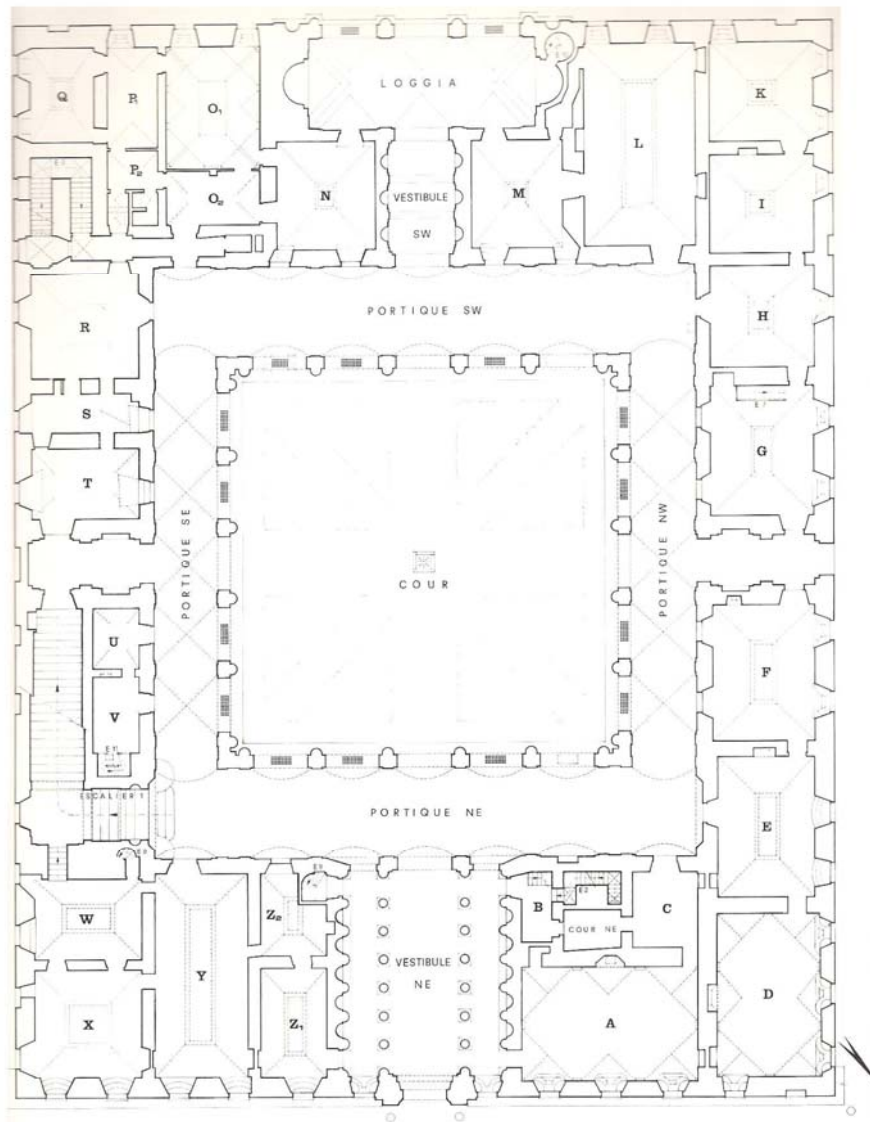


Figura 9: Roma. Palazzo Farnese. Rilievi dell'Istituto Geografico di Parigi. Piano terra (da *Le palais Farnese II, Planches*, p. 403)

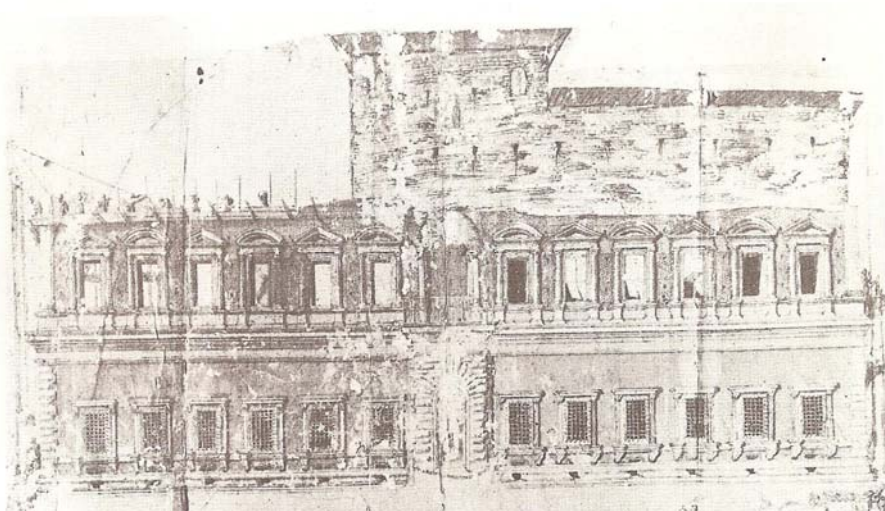


Figura 10: Palazzo Farnese durante la costruzione, 1525 circa. Napoli, Biblioteca Nazionale, vol. XII, D1, particolare (da C.L Frommel 1994, p.27).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 11: Vista satellitare del complesso dal Tevere.



Figura 12: Vista satellitare del palazzo.



Figura 13: Vista satellitare del taglio operato nel tessuto urbano per l'apertura della via frontale.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

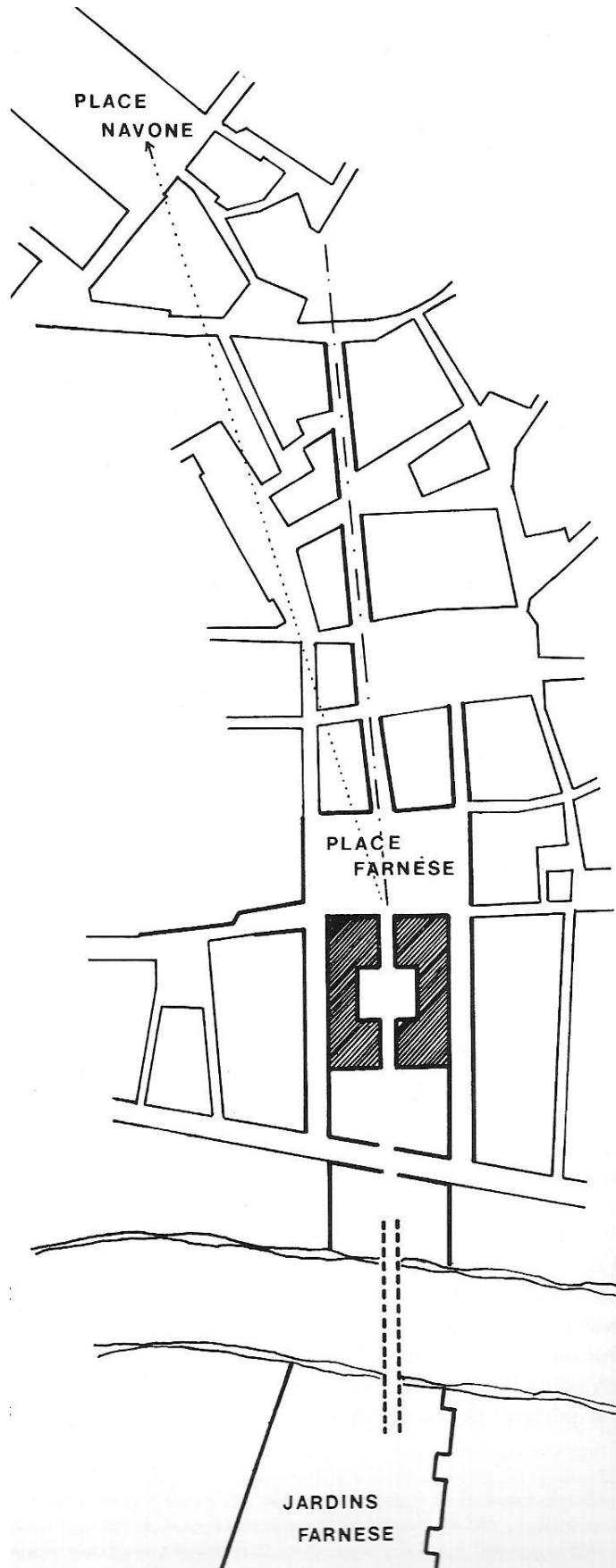


Figura 14: L'apertura di via De' Baullari e il progetto per il ponte sul Tevere, nella schematizzazione di John Tuttle (da L.Spezzaferro 1981, p. 120).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

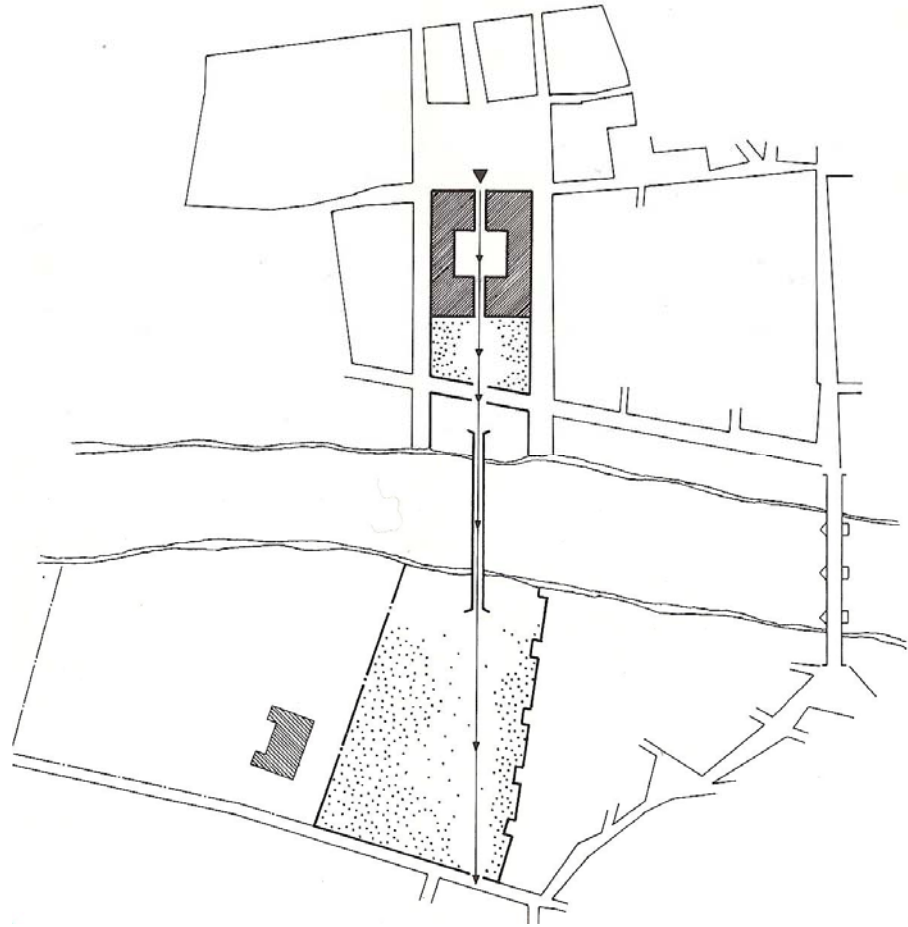


Figura 15: Progetto di Michelangelo e Paolo III per il ponte sul Tevere, secondo l'interpretazione di John Tuttle (da L.Spezzaferro 1981, p. 120).

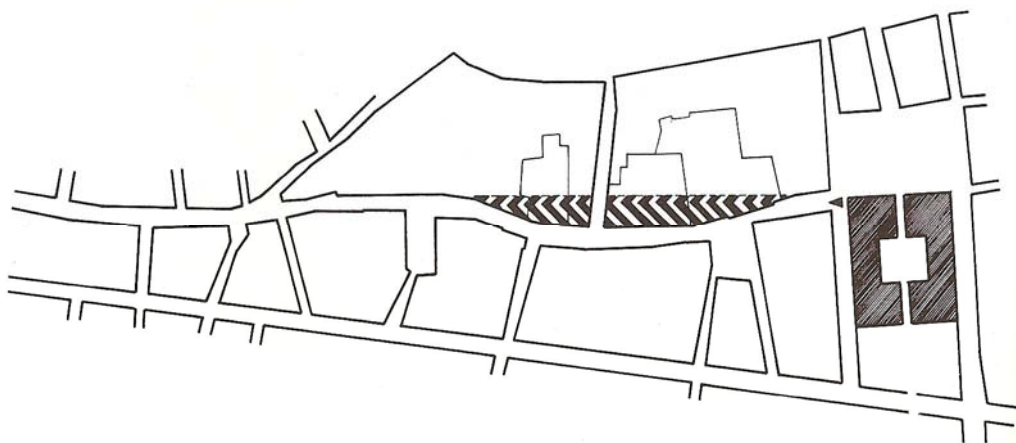


Figura 16: Progetto di Paolo III per il raddrizzamento di Via di Monserrato, secondo l'interpretazione di John Tuttle (da L.Spezzaferro 1981, p. 114)

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

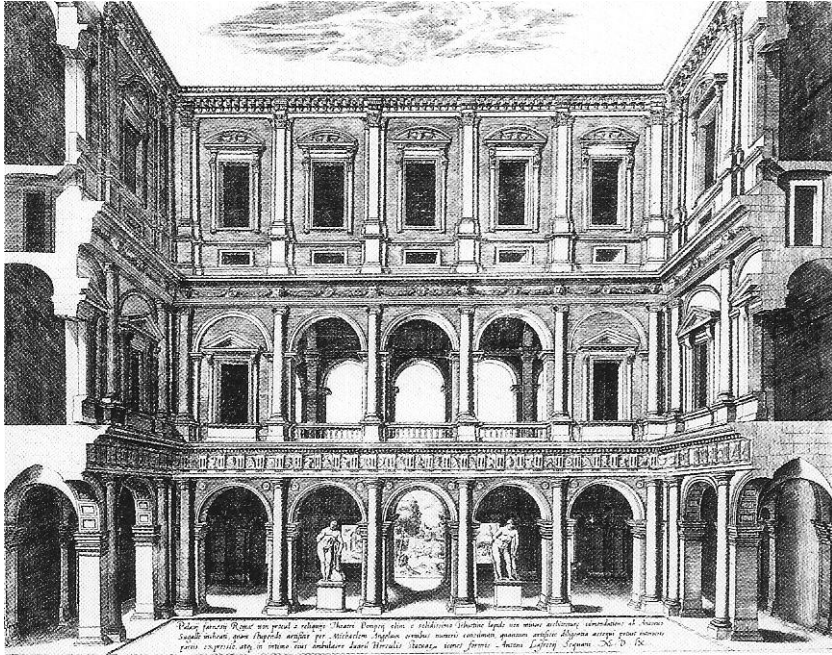


Figura 17: Antonio Lafrery, progetto di Michelangelo per il lato sud ovest del cortile di palazzo Farnese a Roma, incisione, 1560 (da C.Conforti 2001, p.31).

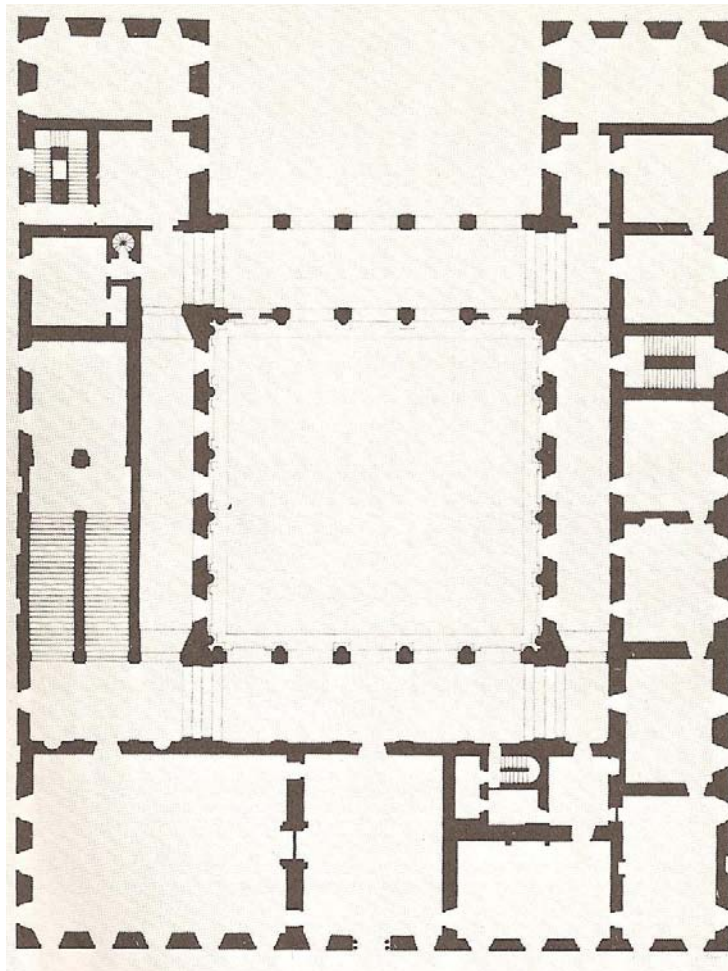


Figura 18: Ricostruzione del progetto di Michelangelo per il piano nobile del Palazzo Farnese, con scalone e salone del Sangallo. Disegno di J. Friedrich (da C.L Frommel 1994, p.44).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 19: Roma. Palazzo Farnese. Facciata verso il giardino (da C.Conforti 2001, p.32).

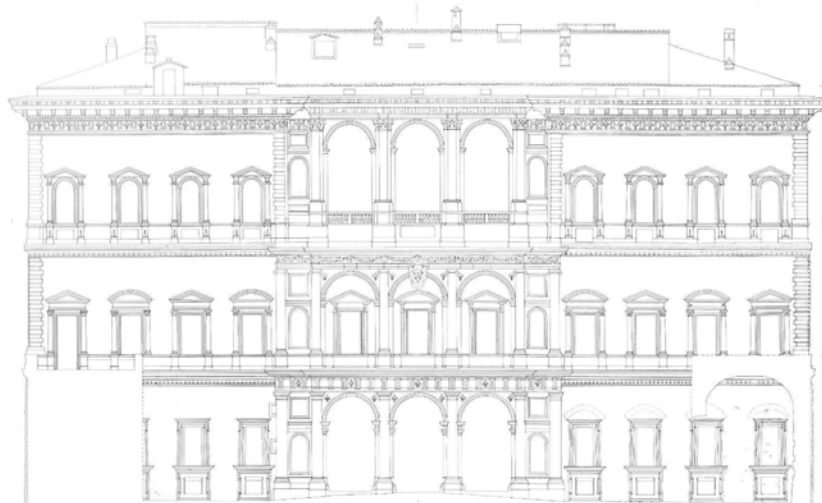


Figura 20: Roma. Palazzo Farnese. Rilievi dell'Istituto Geografico di Parigi. Facciata sul giardino (da *Le palais Farnese II, Planches*, p. 380).

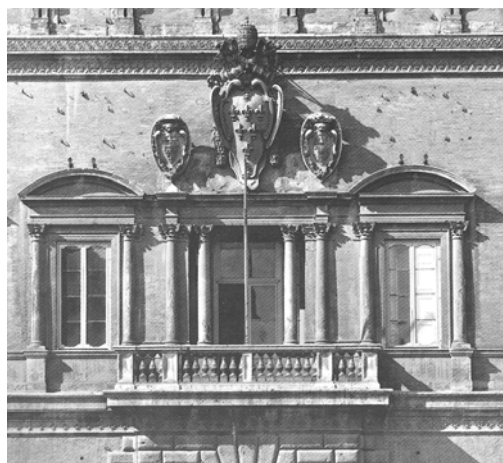


Figura 21: Roma. Palazzo Farnese. Balcone sopra al portone di ingresso (da *Le palais Farnese II, Planches*, p. 71)

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 22: Roma. La Via de' Baullari e il Palazzo Farnese fotografate da Piazza del Teatro di Pompeo (da L.Spezzaferro 1981, p. 123).



Figura 23: Roma. Palazzo Farnese. Facciata verso il 1930 (da *Le palais Farnese II, Planches*, p. 67).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 24: Roma. Palazzo Farnese. L'asse centrale di attraversamento del palazzo (da *Le palais Farnese II, Planches*, pp. 98-99).



Figura 25: Roma. Palazzo Farnese. Cortile (da *Le palais Farnese II, Planches*, p. 106).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 26: Roma. Palazzo Farnese. La terrazza sul retro che sovrappassa via Giulia (da *Le palais Farnese II, Planches*, p. 77).



Figura 27: Roma. Palazzo Farnese. Panorama verso il Gianicolo dalla terrazza (da *Le palais Farnese II, Planches*, p. 43).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

1.3 Palazzo Massimo alle Colonne

Il significato della via Papalis e del portico

La Roma medioevale si era sviluppata nell'ansa del Tevere, in una ristretta porzione rispetto all'antica area urbana definita dalle mura adriane; con un'edilizia minuta e strade strette e tortuose, la città si sviluppava tra il Campidoglio, sede del potere civico, e i palazzi papali di Castel Sant'Angelo e del Vaticano. Già alla fine del Trecento emergeva, però, all'interno del tessuto irregolare un percorso di maggior importanza, la via Papalis, deputata a collegare le sedi del potere temporale e spirituale del Papa: il Vaticano e il Laterano. È questa via, che attraversa il tessuto della città con un percorso sinuoso, che vede sorgere lungo il proprio tracciato il palazzo Massimo.

Nel frattempo, tra Quattro e Cinquecento, i Pontefici avevano avviato una politica urbana volta a razionalizzare i percorsi di attraversamento della città, tracciando nuovi assi diritti, che tagliavano le antiche insulae.

Fondamentale per l'immagine urbana e il rapporto tra l'edificato e la strada (e il modo stesso con cui i cittadini vivono e si appropriano dello spazio pubblico), è l'operazione avviata nel 1480 da Sisto IV della Rovere, consistente nella demolizione dei portici. Essi sorgevano lungo le strade principali e sulle piazze ed erano il luogo degli scambi commerciali e degli affari. La sottolineatura del ruolo del portico lungo la strada è fondamentale per Palazzo Massimo: esso infatti presenta un portico in facciata, che è uno dei pochi sopravvissuti ancora oggi. La presenza di tale portico non deriva solo da una scelta di ordine pratico o compositivo, ma aveva un significato preciso e voluto per la famiglia dei Massimo, che *“fanno del loro portico un simbolo di autorità e di potere e un elemento irrinunciabile della loro identità”*⁴.

La committenza e la progettazione dell'opera

Il momento storico in cui si costruisce il palazzo è significativo: il 1527 ha portato al disastroso Sacco, che aveva comportato il saccheggio e l'incendio di molte proprietà, tra cui alcune case della famiglia Massimo, che si concentravano intorno alla via Papalis. A partire dal 1532 Pietro, Angelo e Luca Massimo, dopo essersi divisi i beni ivi posseduti dalla famiglia, danno il via alla costruzione di tre palazzi chiamando i principali architetti allora operanti: Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane e Giovanni Mangone. La famiglia dei Massimo apparteneva alla nobiltà romana locale, la quale reclamava con orgoglio la sua discendenza dalle antiche famiglie della città, ponendosi spesso in rivalità con l'entourage papale, ovvero i membri della Curia che dalla metà del Quattrocento ostentano il loro potere con la costruzione di eleganti palazzi.

Tuttavia il cantiere di Palazzo Massimo vede l'interessamento diretto anche del Pontefice allora regnante, Paolo III Farnese; la città si preparava infatti ad accogliere l'Imperatore Carlo V che sarebbe giunto a Roma nell'aprile del 1536 ad incontrare il Papa. Per questo evento si costruivano apparati effimeri e il Papa ordinò al popolo, ancora segnato dal ricordo del tremendo saccheggio inflitto pochi anni prima dalle truppe imperiali, di accogliere festante l'Imperatore. Il corteo imperiale avrebbe percorso la via Papalis e, muovendosi lungo la scenografia approntata ad hoc, avrebbe incontrato lungo il suo percorso attraverso l'antico tessuto medioevale abbellito da quinte temporanee, una sola reale architettura segno del rinnovamento urbano: l'architettura all'antica di Palazzo Massimo. L'arrivo di Carlo V è l'occasione in cui viene mostrato pubblicamente il nuovo prospetto del palazzo.

⁴ Cafà V. 2007, p. 29

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

Pietro Massimo, il committente, affida la progettazione del suo palazzo a Baldassarre Peruzzi; un primo disegno di quest'ultimo per Palazzo Massimo è rintracciabile nel foglio U368A, conservato presso il Gabinetto degli Uffizi, risalente al 1533. Le intenzioni progettuali esplicitate in questo disegno sono differenti da quelle realmente realizzate. Non si può stabilire con esattezza se ritratti di una prima idea progettuale che si va modificando sul campo o di una imposizione della committenza, che non trovava nella proposta del Peruzzi il giusto soddisfacimento delle proprie esigenze. Pietro Massimo, infatti, affidava all'immagine esteriore del suo palazzo il compito importante di rappresentare il prestigio della famiglia e sostenere le proprie ambizioni politiche.

Il rispetto delle preesistenze murarie

Un primo elemento del rapporto con il sito riguarda l'atteggiamento nei confronti delle preesistenze. Di certo esse giocarono da subito un ruolo fondamentale nella elaborazione del progetto. Il Peruzzi, infatti, già nel disegno U368A mostra di conoscere bene il sito destinato ad accogliere il palazzo, ovvero la domus antiqua che Pietro intendeva sì rinnovare con magnificenza, ma senza eccedere troppo con le spese e, dunque, massimizzando il riutilizzo delle opere murarie già esistenti. Nel disegno peruziano viene meticolosamente riportato su ogni muro tracciato in pianta la dicitura "*muro vecchio*" oppure "*muro da farsi*". Anche il Vasari sottolinea come si trattasse piuttosto di una ristrutturazione e l'abilità peruziana risiedeva proprio nel "*non ruinare il vecchio che era murato e fatto e congiugnerlo col nuovo*"⁵. Anche molti solai dovettero essere mantenuti: il palazzo presenta al suo interno numerose quote differenti, non percepibili dalla scansione della facciata. La conservazione dei piani di calpestio già esistenti ai diversi livelli era un'operazione diffusa, grazie al notevole risparmio economico: anche a Michelangelo fu imposto di preservare le quote esistenti nei lavori al Palazzo dei Conservatori, cosa che condizionò l'intero progetto⁶. La presenza e la necessità di mantenimento delle opere murarie esistenti era dunque una ragione forte nella determinazione della scansione spaziale di un palazzo e, quindi, del modo in cui esso andava ad occupare il lotto e a relazionarsi con l'intorno urbano.

Il ruolo del lotto nella connessione urbana

La posizione occupata dal lotto di Palazzo Massimo si rivela strategica. Basta osservare una cartina del tracciato viario per notare come il palazzo si ponga in posizione baricentrica rispetto a campo dei Fiori e Piazza Navona e come il lotto da esso occupato costituisca un punto di ricucitura dei tracciati pubblici che collegano i due spazi urbani.

L'architetto deve aver notato che attraverso il lotto viene, in modo quasi naturale, a definirsi un percorso di collegamento tra due importanti spazi urbani e inserisce, di conseguenza, l'oggetto architettonico in modo da non bloccare questo flusso, bensì rendendolo permeabile ad esso. Così, lungo questo percorso vengono aperti una serie di spazi: dalla loggia, al lungo e stretto vestibolo, al cortile, ai susseguenti passaggi aperti separati da profondi loggiati. Questa successione di spazi rende il lotto attraversabile in tutta la sua profondità, inserendolo all'interno di un percorso urbano che integra spazio pubblico e privato, generando una saldatura al contesto.

⁵ Vasari G. 1550, p.321 (riportato in Cafà V. 2007, p.106)

⁶ Ackermann J. 1986 [2001], p. 263 (riportato in Cafà V. 2007, p.126)

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

Mentre la loggia in facciata è posta al centro, il corridoio d'ingresso non può portare al centro del cortile, a causa della disposizione all'interno del sito, innestandosi lungo un lato, per poi proseguire in linea retta negli altri spazi, in modo asimmetrico e con una configurazione quasi labirintica. *“Peruzzi sfrutta eversivamente le potenzialità dello strumento prospettico trascendendo le dimensioni del lotto; e indaga i meccanismi della visione traducendoli, tramite l'esperienza teatrale, in una labirintica narrazione continua, magnetizzata dall'inserimento di elementi disomogenei. [...] Spostando senza tregua il punto di vista egli organizza una ingegnosa immagine di spazi filtranti incastrati, l'uno nell'altro”*⁷. Attraverso questa successione di spazi, si crea un cannocchiale ottico che attraversa il sito, partendo dal portico in facciata.

Il rapporto della facciata con gli assi viari e l'Odeum antico

L'andamento ricurvo della via Papalis ricalca il sedime dell'antico Odeon romano. Peruzzi ne era forse consapevole, ma la decisione di realizzare una facciata ricurva deve essere stata dettata non tanto dalla volontà di ricalcare le antiche fondamenta, quanto piuttosto gli deve essere stato imposto dalla necessità di assecondare l'andamento della strada. Un progetto del Peruzzi mostra il palazzo Massimo con il fronte diritto. Deve trattarsi di una prima idea, resa poi irrealizzabile calandosi nella realtà del sito, ove l'inserimento di tale fronte avrebbe voluto significare il raddrizzamento dell'asse della strada, con relativi interventi di demolizione delle proprietà che lo fronteggiavano. Un'operazione complessa, possibile solo se appoggiata da un nuovo disegno urbano.

Peruzzi non rinuncia, tuttavia, ad una composizione simmetrica della facciata. La necessità di mantenere un asse che attraversasse il sito nel modo in cui si è visto, imponeva al fronte di essere “bucato” in un punto preciso, che non si trovava nel suo mezzo. Dunque si procede all'acquisizione di un lotto adiacente, non in profondità, ma solo nella parte che si attesta lungo la strada, in modo da poter espandere simmetricamente la facciata anche oltre l'apertura verso gli spazi interni. In tal modo la facciata si pone simmetricamente rispetto alla via del Paradiso che le si pone dinnanzi, e il suo asse continua in linea retta quello della via.

La penetrazione di questo asse, dapprima urbano e poi interno, nel blocco edilizio avviene sfondando la parete e generandovi una loggia, elegantemente aperta sulla strada, sotto la quale dei sedili in pietra ancorati al muro invitano alla sosta.

Il collegamento con il contesto avviene, dunque, lungo un asse che genera nel suo percorso degli spazi interni al palazzo, ma aperti (loggia, cortili), bucando con la sua forza il volume edilizio.

L'asse che si pone davanti alla facciata, esattamente al suo centro, non può però fungere da introduzione prospettica. Annegato e confuso nella massa dell'isolato, il lotto di forma trapezoidale, con una larghezza massima di soli 23 metri, non permette l'adozione di un tipo architettonico corrente, con un unico punto di vista. La facciata deve sottostare all'andamento curvo della strada e, dunque, ad una visione che la rende sempre mutevole, in un susseguo di punti di vista differenti. Sfruttando i limiti del sito come potenzialità, il risultato che si può ottenere è sempre brillante: *“La facciata è un'opera condizionata nel programma dalla situazione urbana, eppure il risultato è eccezionalmente fecondo e libero. [...] Protagonista, la lieve curvatura del palazzo che serve ad accogliere lo spunto del luogo, trasformandolo in nodo di forza dell'organismo.[...] Nell'inflessa lastra muraria è così inaspettatamente rovesciato ogni ruolo: la facciata può espandersi in più direzioni veicolando messaggi differenziati nelle visioni parziali e di scorcio”*⁸.

⁷ Da: A. F. Marcianò 1984, p. 227.

⁸ Da: A. F. Marcianò 1984, p. 226.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

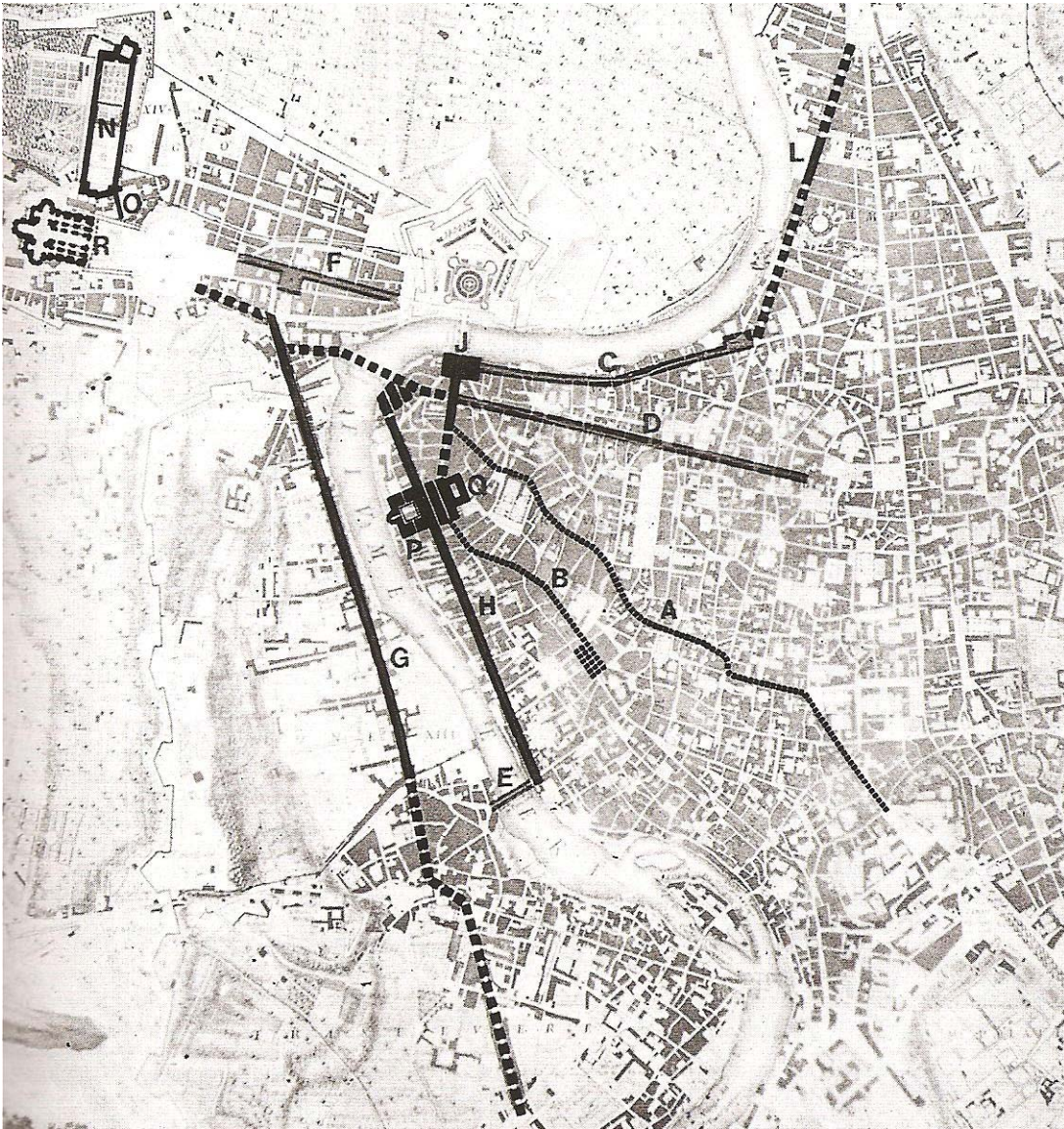


Figura 28: Principali strade ed interventi a Roma tra il XV e l'inizio del XVI sec., Tafuri 1984 (da v. Cafà 2007, p. 31)

A. Via Papalis

B. Via Florea

Interventi di Sisto IV (1474-1481):

C. Via Sistina

D. Via Recta

E. Ponte Sisto

Interventi di Alessandro VI (1492-1503):

F. Via Alessandrina

Interventi di Giulio II (1503-1513):

G. Vie della Lungara

H. Via Giulia.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

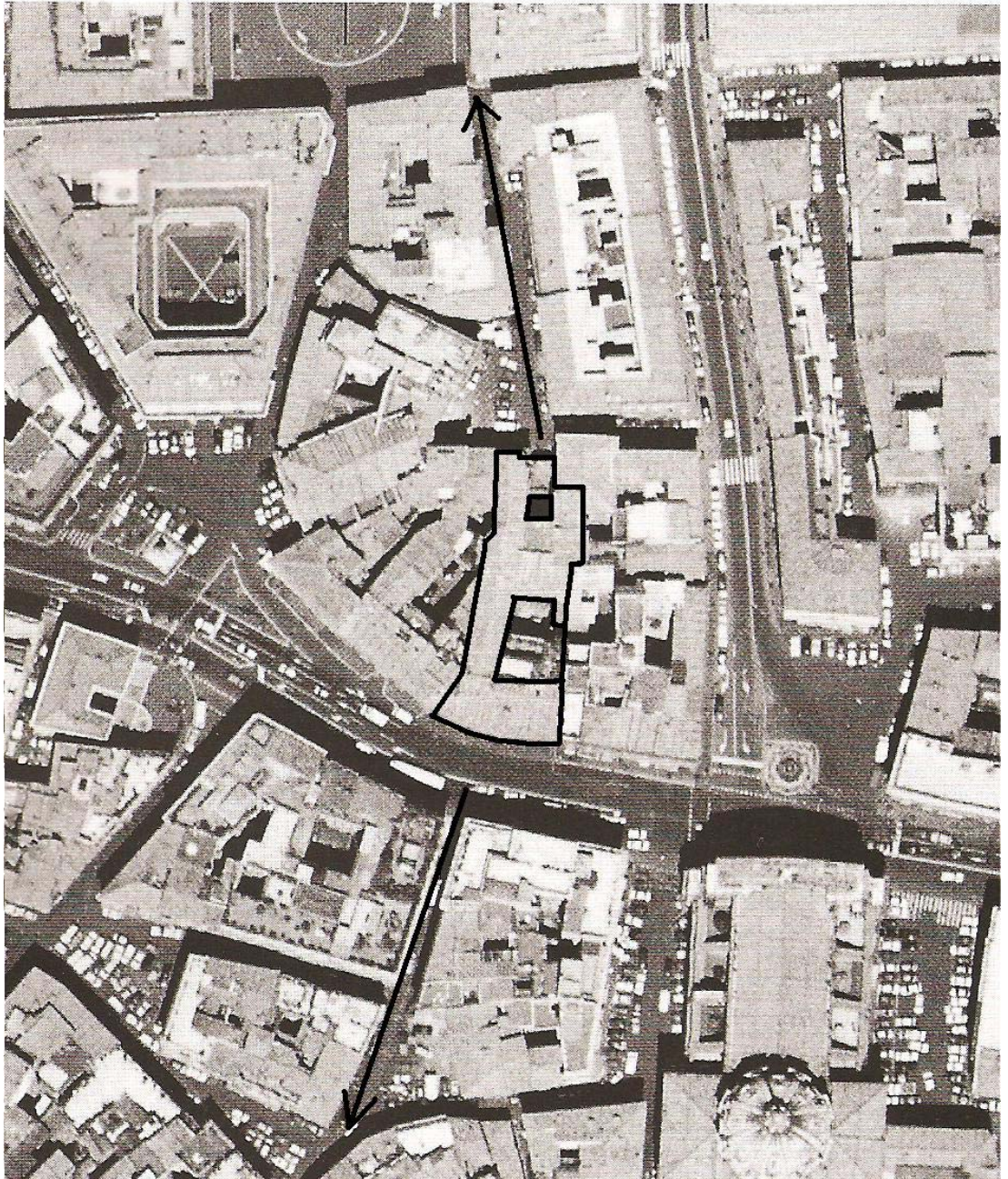


Figura 29: Roma. Intorno urbano di Palazzo Massimo alle Colonne (da V. Cafà 2007, p.12).

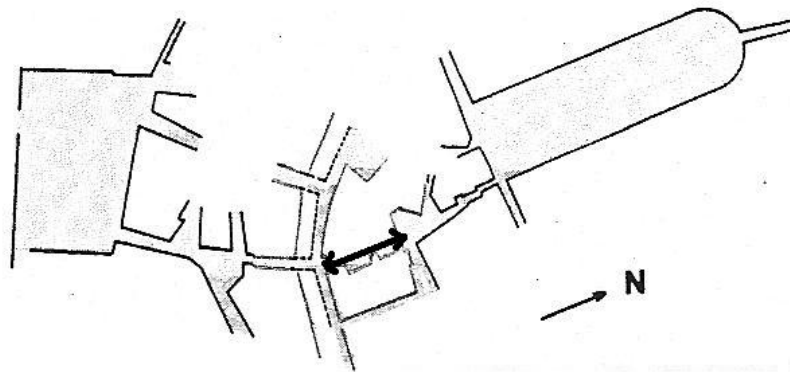


Figura 30: Il ruolo dell'asse di Palazzo Massimo (evidenziato dalla freccia) nella connessione degli spazi urbani tra Campo dei Fiori e Piazza Navona (da: A. F. Marcianò 1984, p. 219).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

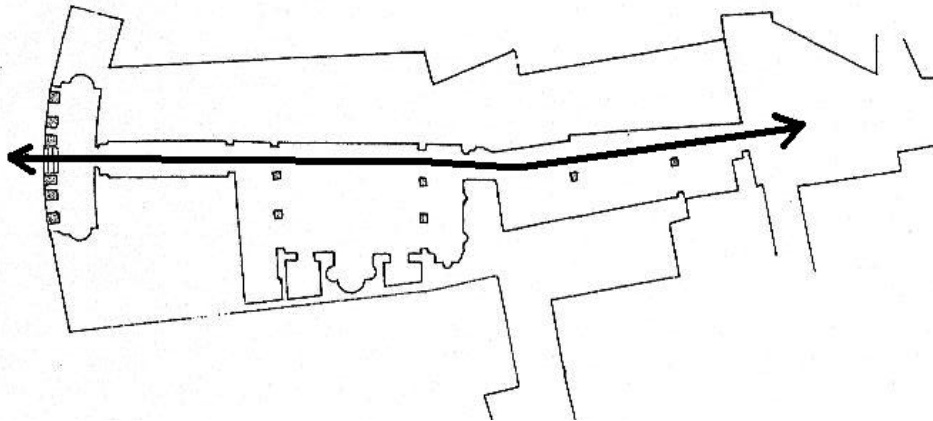


Figura 31: Il sistema degli spazi aperti. L'asse di Palazzo Massimo, che consente di attraversare tutta la lunghezza del lotto (da: A. F. Marciandò 1984, p. 227).

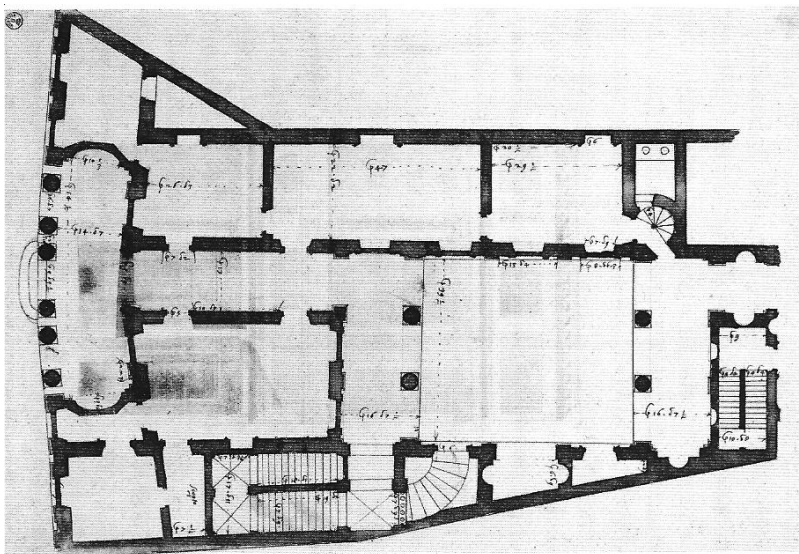


Figura 32: Giovanni Antonio Dosio (?), pianta di Palazzo Massimo alle Colonne, seconda metà XVI sec. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 371Ar (da V. Cafà 2007, p. 175).

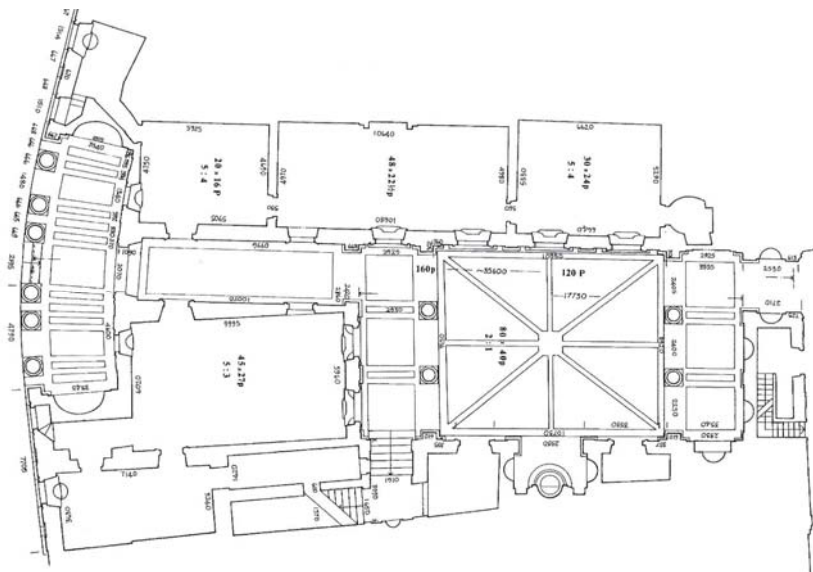


Figura 33: Piano terra di Palazzo Massimo alle Colonne. Jones 1988 (da V. Cafà 2007, p. 158).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 34: Roma. Palazzo Massimo alle Colonne. Facciata (da V. Cafà 2007, p.20).

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

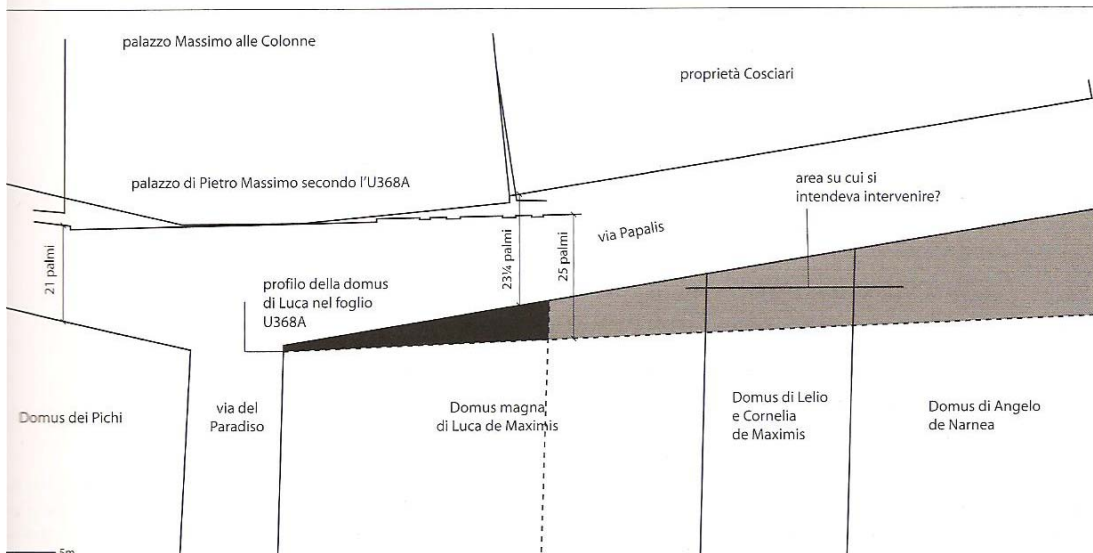
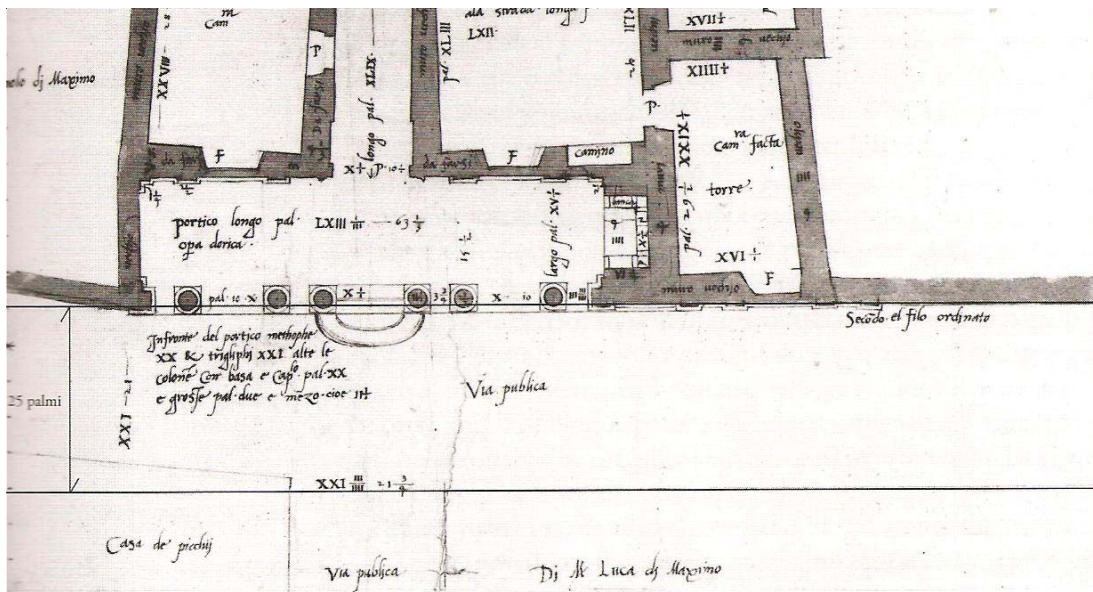


Figura 35: Ipotesi per l’inserimento nel contesto urbano del disegno del Peruzzi. In nero viene segnata la superficie che sarebbe stata sottratta alla proprietà di Luca Massimo e in grigio tutta la superficie che forse si prevedeva di demolire al fine di regolarizzare ed ampliare questo tratto della via Papalis (da V. Cafà 2007, p. 145)

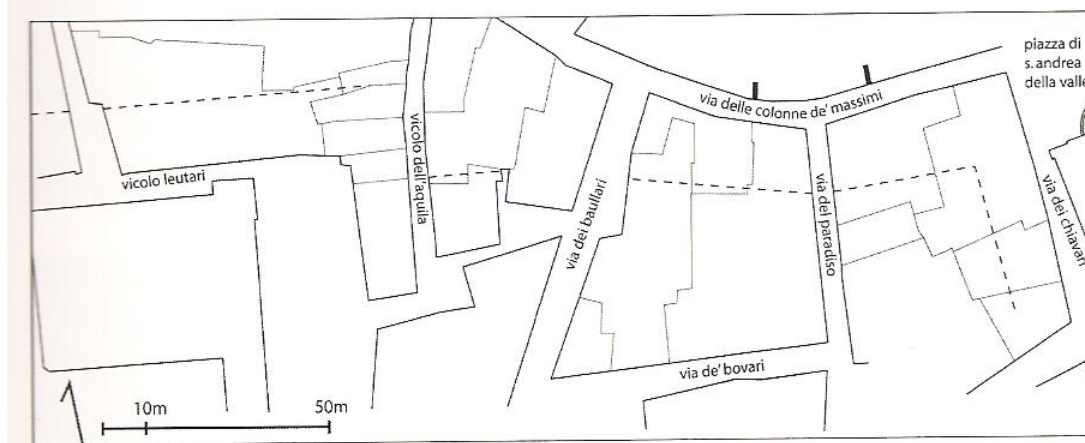


Figura 36: Roma. Il tessuto urbano attorno a Palazzo Massimo prima degli sventramenti del 1883-85 per l’apertura di Corso Vittorio Emanuele II (da V. Cafà 2007, p. 67)

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

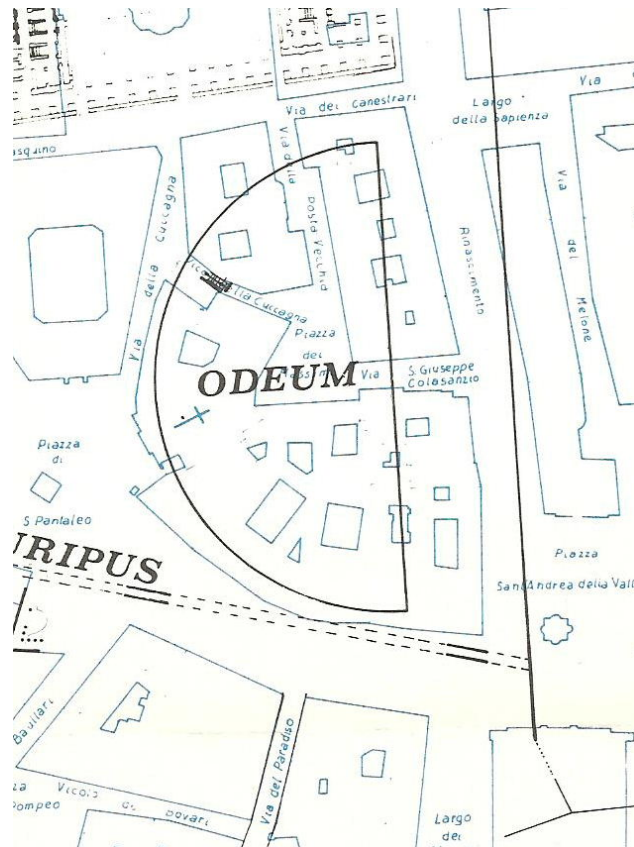
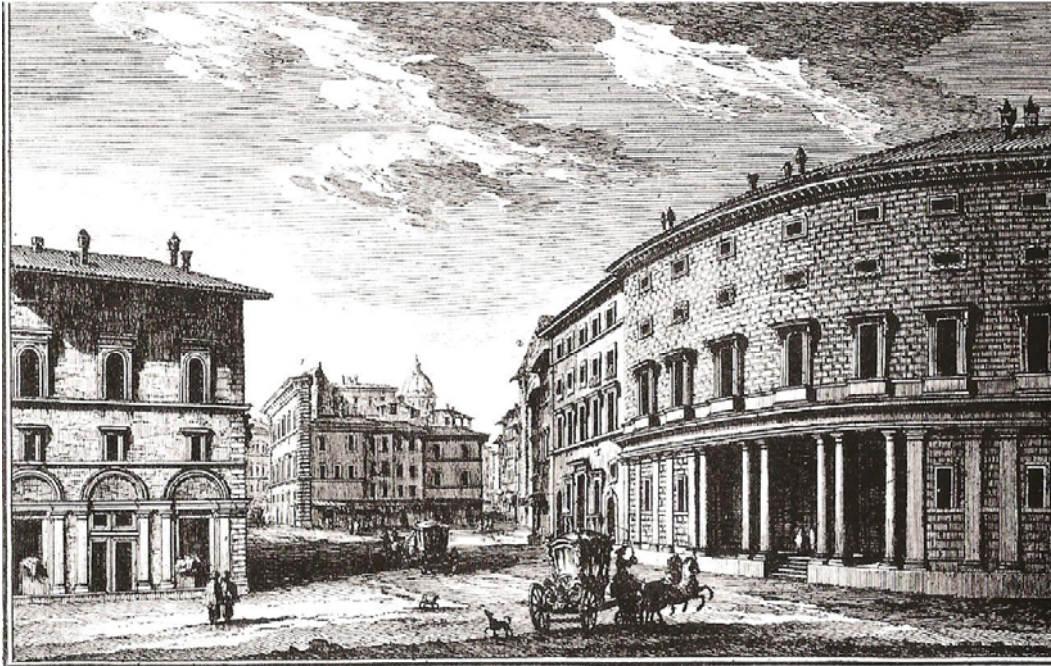


Figura 37: Roma. L'isolato di Palazzo Massimo con la ricostruzione del sito dell'antico odeum romano (da *Le palais Farnese*, 1981, inserto a pag. 34/35)



Figura 38: Roma.. Veduta satellitare di Palazzo Massimo e della via del Paradiso

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Palazzo Massimo detto delle Colonne
Palazzo Santoboni, a Chiesa di S. Pantaleo, Palazzo della medesima famiglia Massimo detto di Birò, a Strada Papale verso il Palazzo Fidei

Figura 39: Giuseppe Vasi, *Palazzo Massimo, detto alle Colonne*, incisione, 1786 (da V. Cafà 2007, p. 182)



Figura 40: Roma. Palazzo Massimo alle Colonne, veduta della loggia di ingresso dalla strada, con i sedili in pietra addossati alle pareti (da V. Cafà 2007, p. 62)

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

1.4 Le trasformazioni farnesiane in Castel Sant'Angelo

La millenaria storia dell'edificio

L'edificio di Castel Sant'Angelo racconta in sé una storia millenaria, configurandosi quale un eccezionale palinsesto che racchiude millenni di storia romana. La sua origine è dovuta all'imperatore Adirano, che lo ideò e ne promosse l'edificazione a partire dall'anno 123 quale mausoleo per se stesso e per la famiglia. Già nel 271, quando Aureliano innalzò l'imponente cerchia muraria urbana, il mausoleo adrianeo venne inglobato nelle mura e trasformato in fortezza, recinta di mura turrette. Nel Medioevo esso servì anche da carcere, senza perdere il fondamentale ruolo di avamposto fortificato che mantenne per secoli sotto il Papato, costituendo un luogo sicuro per il rifugio del Papa, che poteva facilmente raggiungerlo in caso di pericolo attraverso un corridoio sopraelevato, il "Passetto di Borgo", che lo collega ai Palazzi Vaticani. Essendo per secoli l'unica fortezza di Roma, Castel Sant'Angelo era il segno del potere politico-militare sull'Urbe, determinante per il possesso della città; le famiglie principesche lottavano per averne il controllo, ottenendo così il dominio sulla città, fino a che il Papa ne pretese l'esclusivo possesso nel 1379, quale condizione per il ritorno della sede papale spostata ad Avignone.

Tra la metà del XV e la metà del XVI sec., il castello fu protagonista di vari interventi architettonici, volti sia a rafforzare il ruolo difensivo, sia a creare uno sfarzoso appartamento residenziale. Furono Nicolò V e, successivamente, Alessandro VI a costruire i quattro bastioni angolari che costituiscono la cinta fortificata che lo cinge alla base. Inoltre fu realizzato un bastione rotondo a controllo del ponte, che giungeva direttamente all'accesso della fortezza, fino a quando i lavori ottocenteschi lungo il Tevere con l'introduzione dei viali sugli argini ne determinarono la separazione.

Sul corpo cilindrico parte dell'antico Hadrianeum fu costruita in più fasi una sovrastruttura in mattoni in cui si trovano i lussuosi appartamenti papali. Tale corpo costituisce un parallelepipedo che, appoggiandosi sul cilindro lungo uno dei diametri, crea una direzionalità che va sovrapponendosi alla circolarità lungo una direzione definita, quella del ponte antistante. Nel lato breve di questo palazzo "sospeso", in affaccio sul fiume e sull'imbocco del ponte, viene aperta per volere di Giulio II una elegante loggia, che apre lo sguardo verso il nucleo antico della città. È un primo intervento che modifica in modo sostanziale la concezione militare dello spazio di Castel Sant'Angelo; al camminamento dal quale i soldati dovevano vigilare sull'intorno, con una visuale di 360°, protetti dalle strutture difensive, si sostituisce un esclusivo percorso di passeggio dal quale godere del panorama urbano. Inoltre si innesta su di esso una loggia dalla quale ammirare il fiume e la città, ma anche controllare simbolicamente l'accesso al ponte ed essere ammirati da coloro che percorrono il ponte stesso, per i quali la loggia costituisce una vedetta che ricorda il potere papale.

Gli interventi più sostanziali sulla parte residenziale vennero eseguiti sotto il Pontificato di Paolo III, tra il 1542 e il 1548, dando risposta all'esigenza di avere adeguati spazi per alloggiare la corte pontificia, allora ancora inadeguati secondo quanto asserito da Giovanni Fichard, giurista tedesco, che nel 1536, dopo avere visitato il complesso scriveva: "Pontificis conclavia pauca sunt et angusta"⁹.

Questi lavori concludono la lunga stagione di rinnovamento del castello e vanno a costituire quell'identità formale arrivata fino a giorni nostri, seppur con le modifiche apportate dai restauri ottocenteschi.

⁹ E Gaudio 1979, p. 9.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

L'appartamento di Paolo III

“Paolo III Pontefice Massimo ha trasformato la parte superiore della tombe del divo Adriano in un meraviglioso palazzo principesco”.

Questa è la traduzione dell'iscrizione in lingua greca che corre sul soffitto della Sala Paolina, ovvero l'ambiente di maggiore importanza dell'appartamento risistemato da Papa Paolo III Farnese per adeguare Castel Sant'Angelo alle necessità di decoro di una residenza papale.

Un'altra iscrizione, latina, che corre nel fregio della trabeazione sorretta dalle colonne illusionisticamente dipinte sulle pareti della sala Paolina, ci informa di quali fossero gli obiettivi perseguiti in questo intervento di risistemazione: “[...] nello sforzo di creare una solida stabilità, una comoda funzionalità e una leggera eleganza”. Stabilità, funzionalità ed eleganza, dunque, segnate da un atteggiamento di apertura verso il contesto urbano, denunciato dalla realizzazione di logge.

La trasformazione operata sul castello tra il Quattro e il Cinquecento è sostanziale e porta l'antico mausoleo diventato fortezza, ad assomigliare sempre più ad un palazzo, senza perdere i forti connotati militari derivanti dal suo irrinunciabile ruolo di baluardo difensivo per la corte papale. Castel Sant'Angelo diventa, con un'espressione di Marcello Fagiolo, “un palazzo con loggia sovrapposto alla fortezza”¹⁰. L'immagine del palazzo sopra alla fortezza, non è sottovalutare e, vista anche la centralità urbana costituita da Castel Sant'Angelo, deve costituire una fonte di ispirazione per altri modelli di villa, primo fra tutti il Palazzo di Caprarola della stessa famiglia Farnese.

I lavori riguardarono la ristrutturazione scenografica del cortile dell'Angelo, la sistemazione delle sale al secondo livello della parte abitativa e l'apertura di una nuova loggia, sul lato opposto, verso i Prati. I lavori furono condotti sotto la guida di Raffaello da Montelupo e di Antonio da Sangallo, rendendo difficile l'attribuzione di ciascuna parte ai singoli architetti.

Il cortile dell'Angelo, al quale si giunge dopo aver percorso la lunga galleria che copre il dislivello del cilindro di base, assume l'imponenza di un ingresso d'onore alla reggia papale, sottolineando il rilievo attribuito agli spazi aperti, anche all'interno dell'esiguo spazio a disposizione di una struttura fortificata.

La costruzione ex-novo del piano superiore dell'appartamento, incombenza per tutta la sua lunghezza sul cortile, manifesta la sua magnificenza nella Sala Paolina. È interessante analizzare come questa si ponga in relazione con l'esterno. Questa sala, infatti, viene aperta sulla loggia di Giulio II, ovvero quell'affaccio in linea con il ponte di Sant'Angelo e aperto sulla città. La loggetta si trova, però, ad un livello inferiore rispetto alla sala, dunque è realizzato un vestibolo di collegamento tra i due, contenente un breve corpo scala. Il dislivello non è tale da impedire, dall'ingresso della sala, di percepire fin da subito il panorama offerto dalla loggia. Ingresso alla sala e loggia vengono, infatti, posti esattamente in asse, anche se in questo modo si perde la centralità dell'ingresso rispetto all'impianto della sala. Lo spostamento su un lato dell'ingresso alla sala consente di mantenere il rapporto visivo diretto con la città, lungo l'asse che taglia la composizione.

La sala, inoltre, non potendo occupare tutta la larghezza del blocco edilizio, si addossa ad una sola parete esterna, scegliendo come lato quello verso il Vaticano; in tal modo dalle finestre della sala si gode, data la quota elevata a cui ci si trova, di una vista diretta verso la Basilica di San Pietro, in quegli anni ancora in fase di edificazione. Così la sala stabilisce un rapporto visivo con la città lungo due direzioni.

¹⁰ M. Fagiolo 2007, p. 111.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

Occorre, da ultimo, sottolineare il ruolo svolto dalla nuova loggia realizzata sul lato opposto del blocco edilizio, articolando il prospetto nord della residenza papale con l'apertura ritmata delle sue cinque arcate a contrasto con il blocco chiuso del cilindro romano. Grazie alla sua differente caratterizzazione, la loggia si rende ben visibile all'interno della mole compatta, quale volontà di rendere evidente l'apertura verso l'esterno della struttura. Da detta loggia si aveva accesso ad un atrio, che estendendosi per tutta la sua larghezza, costituiva l'accesso attraverso cui, superando delle scale, si raggiungevano altri ambienti. Interventi successivi hanno eliminato questo atrio e con esso il legame tra gli ambienti interni ed esterni esistente su questo lato.

Si sottolinea come l'asse centrale, impresso al cilindro dalla presenza dell'antistante ponte e, poi, dal blocco edilizio residenziale che si va sovrapponendo con una forma rettangolare al cilindro di base, è quello lungo il quale si concentra la volontà di compenetrare spazi aperti e chiusi. Lungo quest'asse, infatti, si realizzano le logge ai due punti diametralmente opposti e si crea l'accesso alla sala principale, con un collegamento visivo sulla città.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento

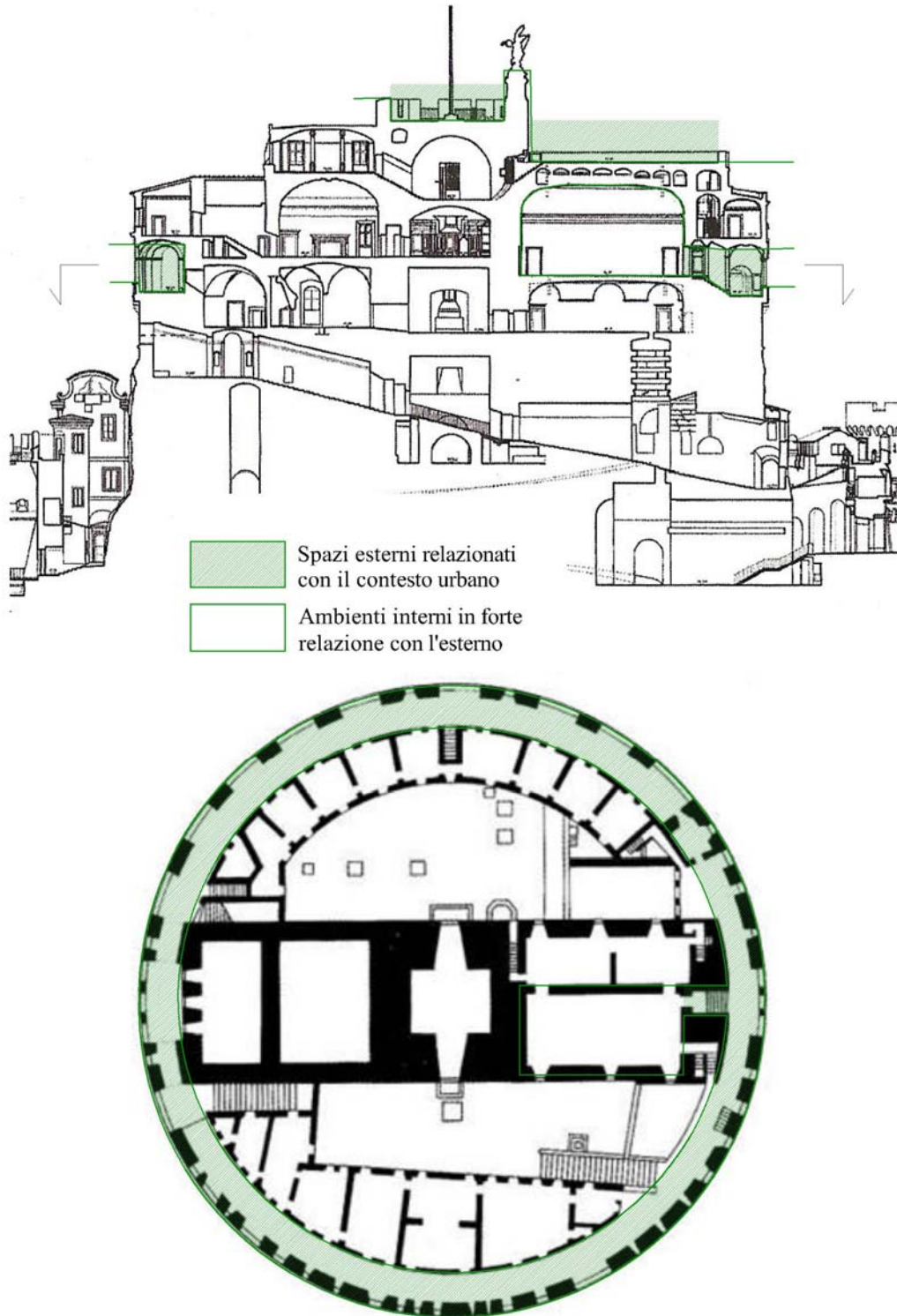


Figura 41: Roma. Castel Sant'Angelo. Pianta al livello dell'appartamento farnesiano - 4° livello-e sezione (da www.castelsantangelo.com e da Fagiolo 2007, p.12). Evidenziazione in pianta e sezione degli spazi aperti relazionati con il contesto urbano e degli ambienti interni in forte relazione con l'esterno. Si noti il percorso circolare che circonda l'intero edificio e si apre sull'intorno con due logge contrapposte, la sala Paolina comunicante con la loggia attraverso un vestibolo, le terrazze superiori.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 42: veduta satellitare della zona di Castel sant'Angelo, con l'asse del corpo niccolino e delle logge allineato con il ponte (giallo) e l'asse visuale verso il Vaticano (verde).



Figura 43: Roma. Castel sant'Angelo. Si noti il ponte in linea con l'ingresso e la loggia che si apre lungo lo stesso asse.



Figura 44: Roma. Castel sant'Angelo. Veduta satellitare.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 45: Ricostruzione del Mausoleo di Adriano e del ponte romano sul Tevere, prima della trasformazione in fortezza (da *Roma antica, com'era e com'è*, Bonechi, Firenze, 1997, p. 105)



Figura 46: Roma. Castel Sant'Angelo. Vestibolo di accesso alla sala Paolina; esso media il passaggio tra la loggia Di Giulio II e la sala farnesiana.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 47: Roma. Castel sant'Angelo. Visuale aperta sulla città, in asse con il ponte, dal vestibolo della sala Paolina.



Figura 48: Roma. Castel sant'Angelo. Visuale su San Pietro dalle finestre della Sala Paolina.

1. Punti di riferimento nella Roma del primo Cinquecento



Figura 49: Roma. Castel Sant'Angelo. Esterno verso Prati con la loggia di Paolo III (da Gaudioso 1976, p. 63).

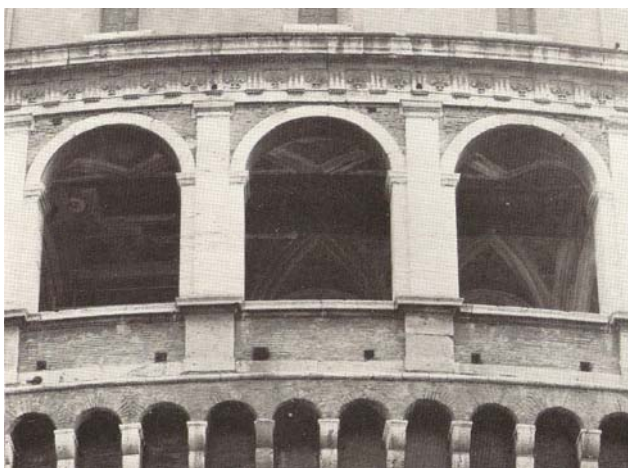


Figura 50: Roma. Castel Sant'Angelo. Prospetto della loggia di Paolo III (da Gaudioso 1976, p. 12).



Figura 51: Roma. Castel Sant'Angelo. Loggia di Paolo III (da Gaudioso 1976, p. 11)

2. *Jacopo Barozzi da Vignola*

2.1 *La vita*

Jacopo Barozzi nacque a Vignola, in terra emiliana, nel 1507. studiò pittura e prospettiva a Bologna e furono forse Sebastiano Serlio o Baldassarre Peruzzi ad introdurlo all'architettura. Eseguì anche alcuni lavori d'intarsio in legno per le chiese di Firenze e di Bologna.

Chiamato a Roma verso il 1534 dal ferrarese Jacopo Melegghino, architetto delle fabbriche papali, vi iniziò il suo tirocinio; nel 1540 fu segretario dell'Accademia Vitruviana, che si proponeva una edizione, integrata da disegni, del *De Architectura*.

I dati biografici di questo periodo sono molto scarsi: sembra peraltro che il Vignola in questi anni sia venuto a contatto con Antonio di Sangallo e la sua scuola e si sia dedicato, inoltre, alla riproduzione in gesso e in bronzo di antiche statue, destinate al parco di Fontainebleau (in particolare per la grotta del giardino dei Pini), incarico che lo trattene in Francia dal 1541 al 1543 su invito di Francesco I.

Tornato a Bologna nel 1543, come responsabile della fabbrica di S. Petronio, partecipò al concorso per la facciata di questa chiesa cui presero parte anche Giulio Romano e Palladio; in questa stessa città progettò il ponte sul Samoggia, il canale del Navile e sicuramente il portico dei Bianchi, mentre controversa è l'attribuzione dei palazzi Bocchi, Boncompagni e Isolani di Minerbio.

Nel 1546 tornò finalmente a Roma dove succedette a Sangallo nella "clientela" dei Del Monte e di Farnese. Certamente suo è il palazzo principale nella villa romana di papa Giulio III (1551-55). Di questo periodo è anche la chiesetta di S. Andrea sulla Via Flaminia, dove interessante è lo schema a simmetria centrale secondo due soli assi, risultante dall'adozione della pianta ellittica. Terminato il pontificato di Giulio III, fu il cardinale Alessandro Farnese a commissionare al Vignola il palazzo di Caprarola e la chiesa del Gesù: le opere per cui sarebbe diventato famoso.

Dal 1552 al 1554 il Vignola fu collaboratore di Michelangelo nella fabbrica di S. Pietro e alla morte del grande architetto ebbe la direzione dei lavori, conferitagli ufficialmente solo nel 1571.

Spettano ancora al Vignola la villa Gambara, poi Lante, a Bagnaia (1566) e gli Orti Farnesiani (1565-73 circa) sul Palatino a Roma. Frammentaria, infine, l'opera del Vignola nella cancelleria e nel palazzo Farnese di Roma; modesta e affrettata in molti edifici del Viterbese e del Lazio settentrionale (fra cui si ricordano la Chiesa di Mazzano Romano, quella di S. Oreste al Soratte e di S. Antonio a Rieti); associata ad altri architetti nella chiesa del Gesù a Perugia, in S. Maria degli Angeli in Assisi e nel palazzo Comunale di Velletri.

L'ultimo grande lavoro del Vignola fu il progetto della chiesa e del monastero dell'Escorial, ma la morte del maestro subito sopravvenuta e la perdita dei disegni impediscono di stabilire l'estensione del suo intervento.

Non meno importante fu l'opera del Vignola come trattatista; da ricordare: *Regola delli cinque ordini di architettura* (1562) e *Due regole della prospettiva pratica* (post 1583).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

2.2 *Un disegno del Vignola per una tarsia bolognese*

Una prima interpretazione del rapporto del palazzo con il contesto, Vignola ce la fornisce in un disegno per un intarsio ligneo. Se accettiamo l'attribuzione al maestro emiliano (condivisa da più studiosi e che Adorni asserisce pressoché certa¹) del disegno per la tarsia lignea della Basilica di San Domenico a Bologna raffigurante Mosè salvato dalle acque, non possiamo negare che esso ci racconti qualcosa di come Vignola intenda aprire il palazzo al suo intorno.

Il soggetto della scena è l'episodio biblico del ritrovamento di Mosè, in un cesto abbandonato alle correnti del Nilo, da parte della figlia del faraone. Ciò che più ci interessa è l'architettura che fa da contorno ai personaggi, ovvero un maestoso palazzo che deve rappresentare la residenza faraonica dell'Antico Egitto e che viene rapportata ad un linguaggio architettonico molto più vicino alla realtà cinquecentesca bolognese che non alla realtà del fatto storico. Vignola dunque ritrae quello che potrebbe essere considerato un palazzo della sua epoca e lo contestualizza rispetto agli elementi naturali di contorno, rispetto ai quali mette in atto alcuni meccanismi di mediazione. Il fiume lo si vede, si snoda nella parte bassa e su di esso il palazzo si presenta con dei grandi spazi aperti, con una loggia continua al primo piano e un'altra grande loggia al piano terra collegata con una scalinata al giardino. E, poi, il giardino, appunto; c'è questo spazio disegnato da grandi cassoni che contengono la vegetazione, una graziosa fontana costituita da una colonna sormontata da due putti e un pergolato, adorno di un'edera verde squillante sulle tonalità lignee dell'opera, che costituisce quel connubio di architettura e natura posto davanti ad una porta d'accesso a segnare la mediazione fra l'interno e l'esterno. Sopra, in posizione dominante, arroccata sopra ad un monte costituito dalle più irte cime sassose, ciò che il palazzo vignolesco non deve essere: una fortezza chiusa nelle sue mura, che racchiude in sé il suo spazio vitale, senza il bisogno e la volontà di catturare all'esterno il paesaggio che le si presenta.

Dunque, si può cogliere, in questo disegno, un atteggiamento del Vignola di apertura del palazzo residenziale verso gli spazi esterni, un'anticipazione della volontà di unione tra ciò che la natura crea e ciò che l'uomo progetta che segnerà le sue più prestigiose realizzazioni in età più matura.

¹ B. Adorni 2208 (a), p. 17.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

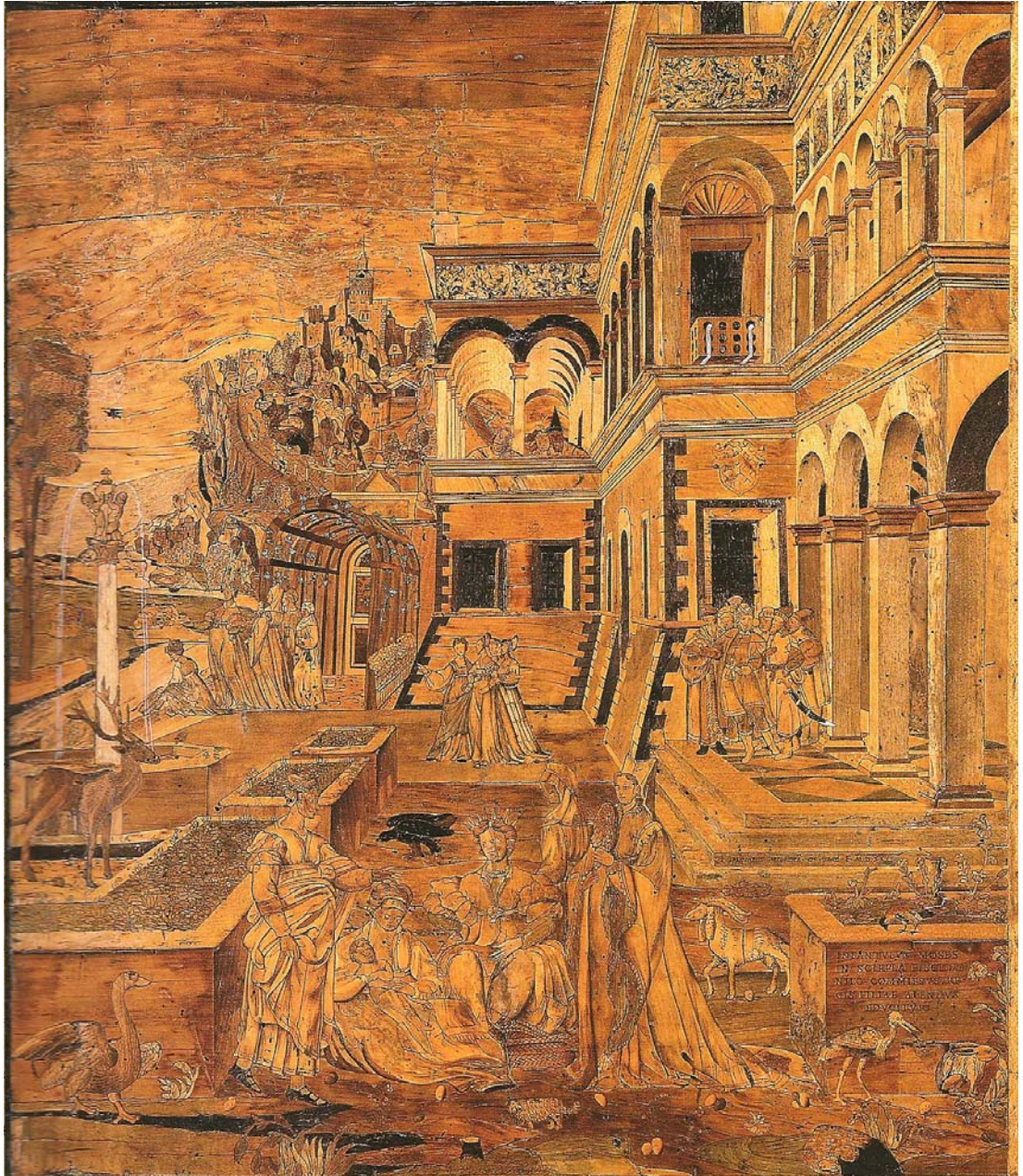


Figura 52: Frà Damiano da Bergamo, *Mosè salvato dalle acque*, 1534, tarsia per S. Domenico a Bologna su probabile disegno del Vignola. New York, Metropolitan Museum of Art (da B. Adorni 2008 (a), p.18).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

2.3 Una facies militare per la villa di Marcello Cervini e aspetti di alcune ville padane

L'aspetto militare che accomuna il progetto per la villa di Marcello Cervini ad altri progetti del Vignola, quali, ad esempio, la Castellina di Norcia, testimonia un modo particolare di approcciarsi al contesto, diverso rispetto all'apertura denunciata nel pannello intarsiato e in tutte le opere che si analizzeranno in seguito.

La struttura militare è per sua natura un organismo chiuso, che deve difendersi da ciò che proviene dall'esterno e non può concedersi il lusso di aprire logge o altri elementi che tentino di dialogare con lo spazio circostante. Possiamo quindi affermare che la facciata è un elemento importante nel definire il legame con il contesto e la presenza di elementi di natura militare sembrano volerci dire che la struttura vuole rimanere chiusa in sé.

Il palazzo in questione non ha esigenze di difesa; deve solo rispondere alle esigenze della vita agreste del committente. Esso si pone in una zona scoscesa a quasi mille metri di altitudine, vicino al monte Amiata a Vivo d'Orcia. Già nel 1544 sono registrati lavori in questo sito, ma la loro conduzione dovette protrarsi nel tempo. Antonio da Sangallo aveva fornito alcuni progetti, che ci testimoniano come la villa fosse slegata da necessità difensive. Nei suoi progetti troviamo, infatti, un organismo edilizio totalmente aperto sull'intorno, con due logge e una balaustra che corre su tutto il perimetro del lotto.

Il Cervini, dopo la morte del Sangallo, deve avere chiesto la consulenza del Vignola verso la fine degli anni '40. Nei progetti del Vignola, si nota una struttura rigorosamente rettangolare, che racchiude in sé due cortili, uno chiuso solo da un muro in facciata, che costituisce l'ingresso, e l'altro, circolare, nel mezzo del blocco edilizio. Ciò che stupisce è come il tutto venga chiuso da un muro continuo verso l'esterno, che si allarga ai vertici con quattro torri dotate di fuciliere. La facciata, tuttavia, pur nel suo carattere di severità, è scandita da una finestratura regolare e sembrerebbe costituire, se privata dei torrioni, il semplice fronte di un palazzo urbano. I muri esterni non sono fortificati e così anche le torri presentano delle finestre. La facies militare del complesso viene scelta per ragioni di natura non difensiva. Si tratta di una scelta che sembra negare un'apertura al paesaggio.

Il caso di alcune ville padane

Ampliando l'orizzonte indagato verso alcune realtà padane del XVI secolo, si può notare come fosse diffusa l'introduzione nella architettura di villa di elementi derivanti dall'architettura militare, privati però della loro originale funzione difensiva. Tra di essi, infatti, si aprono logge che comunicano con l'esterno, denunciando il carattere residenziale e non militare dell'edificio.

Tra l'ottobre 2010 e il febbraio 2011 si è tenuta una mostra, a Cremona, dal titolo "*I bastioni, il portico, la fattoria*"², la quale riprendendo il titolo dato alla mostra con la quale furono riportate all'attenzione del pubblico le ville palladiane, descrive alcune ville del territorio padano in cui si affiancano elementi tipici della villa ad altri provenienti dall'architettura militare.

Si propongono, di seguito, le immagini di quattro delle ville analizzate dalla mostra, nelle quali maggiormente sembra rendersi visibile questa commistione di elementi.

La prima è la villa di Alfonso II d'Este a Mesola (FE), edificata a partire dal 1561; essa mostra l'incastro di quattro torri sui vertici di un corpo cubico, innestando

² L'esposizione, tenutasi a Palazzo Roncadelli, sponsorizzata dalla Società Autostrade, è stata curata dall'architetto Alberto Faliva e ha esposto modelli lignei delle ville, in scala 1:33.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

l'elemento fortificato su un edificio che assomiglia certo più a un palazzo che a una fortezza.

La villa Medici del Vascello a San Giovanni in Croce (CR), iniziata nel primo Cinquecento, è invece impostata su una alta scarpa nella quale si apre il severo portone, chiusa da due torri; ma al primo piano si inserisce una leggiadra loggia che si affaccia sull'antistante giardino formale.

Un cortile chiuso da un alto muro tra due torri caratterizza invece la villa di Ludovico Schizzi a Casteltidone (CR), realizzata nel 1596; anch'essa, mostra però il suo aspetto di residenza di campagna, trattando il muro come fondale architettonico aperto da finestre e dall'ampio portone centrale incorniciato da elementi decorativi, che affaccia sull'esterno con una scalinata.

L'esempio più interessante è forse offerto dalla palazzina di caccia che i Gonzaga fecero erigere da Giuseppe Dattaro, tra il 1592 e il 1595, a Marmirolo (MN). La sua collocazione nel mezzo del bosco e la sua funzione, quale residenza ducale per la caccia, allontanano ogni dubbio sulla sua possibile valenza militare. Qui si fondono con evidenza gli elementi fortificati e quelli di villa. L'organismo edilizio è costituito da un parallelepipedo che reca quattro torri circolari ai suoi vertici; al centro, però, l'asse centrale fora il costruito su entrambe le sue identiche facciate, scavandolo con due profonde logge che spezzano quasi completamente l'edificio; solo un diaframma murario, forato con aperture arcuate di minor ampiezza rispetto a quelle delle logge, impedisce un completo sfondamento visivo della struttura. La villa di Marmirolo, con il suo marcato aspetto manierista nell'uso del bugnato, integra in sé elementi di apertura sull'intorno, costituito dal bosco naturale, e torri di ascendenza militare.

Si può dedurre, dunque, che nell'architettura cinquecentesca padana la villa utilizzi ancora motivi architettonici dettati dalla funzione militare, assolta nei secoli precedenti, svuotandoli tuttavia del loro significato originario e giustapponendoli a spazi di mediazione aperti, che dialogano con l'esterno. La facies militare conferita ad alcuni edifici non significa, in conclusione, una volontà di chiusura al contesto.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

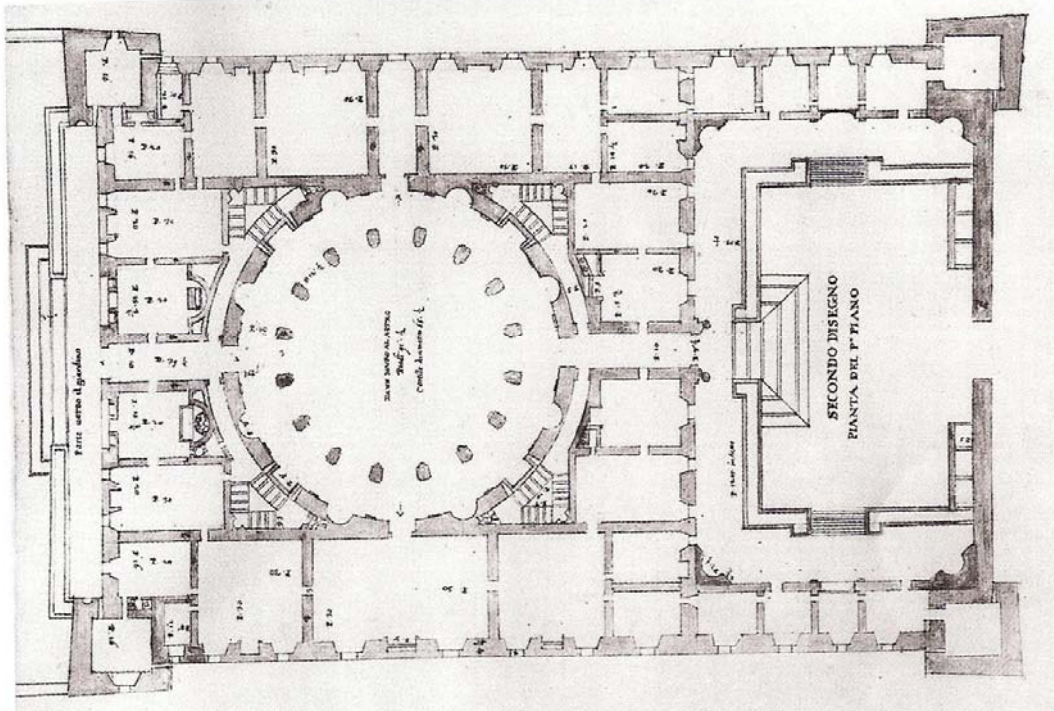


Figura 53: Copia del progetto del Vignola per il piano terreno di Villa Cervini a Vivo d'Orcia. Berlino, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preussischer Kunstbesitz, inv. 1979.6 AOZ 2 (da B. Adorni 2008 (a), p.48).

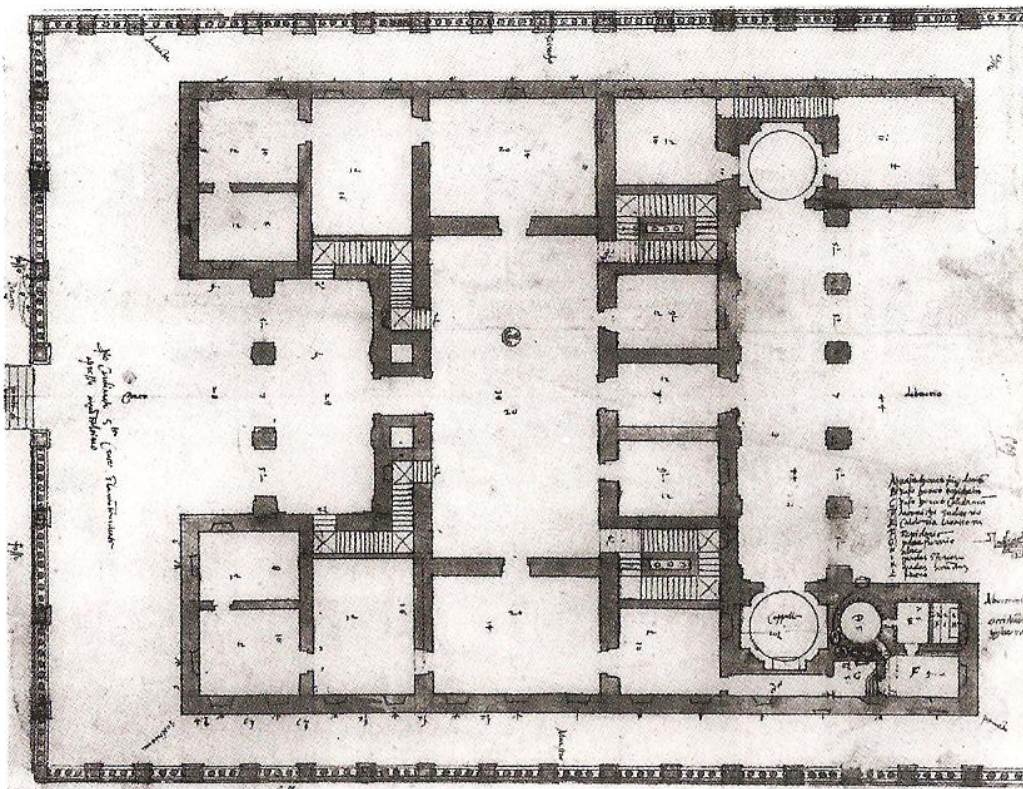


Figura 54: Antonio da Sangallo il Giovane, progetto per il piano terra di Villa Cervini al Vivo d'Orcia. Uffici 828A (da B. Adorni 2008 (a), p.47).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

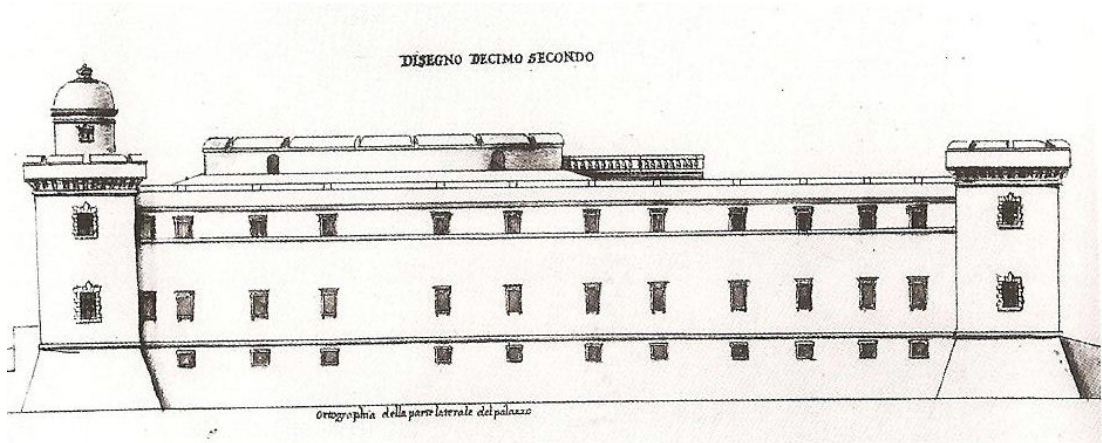


Figura 55: Copia del progetto del Vignola per l'alzato esterno di Villa Cervini a Vivo d'Orcia. Berlino, Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preussischer Kunstbesitz, inv. 1979.6 AOZ 3 (da B. Adorni 2008 (a), p.48).



Figura 56: Norcia. Veduta della Castellina (da B. Adorni 2008 (a), p. 72).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

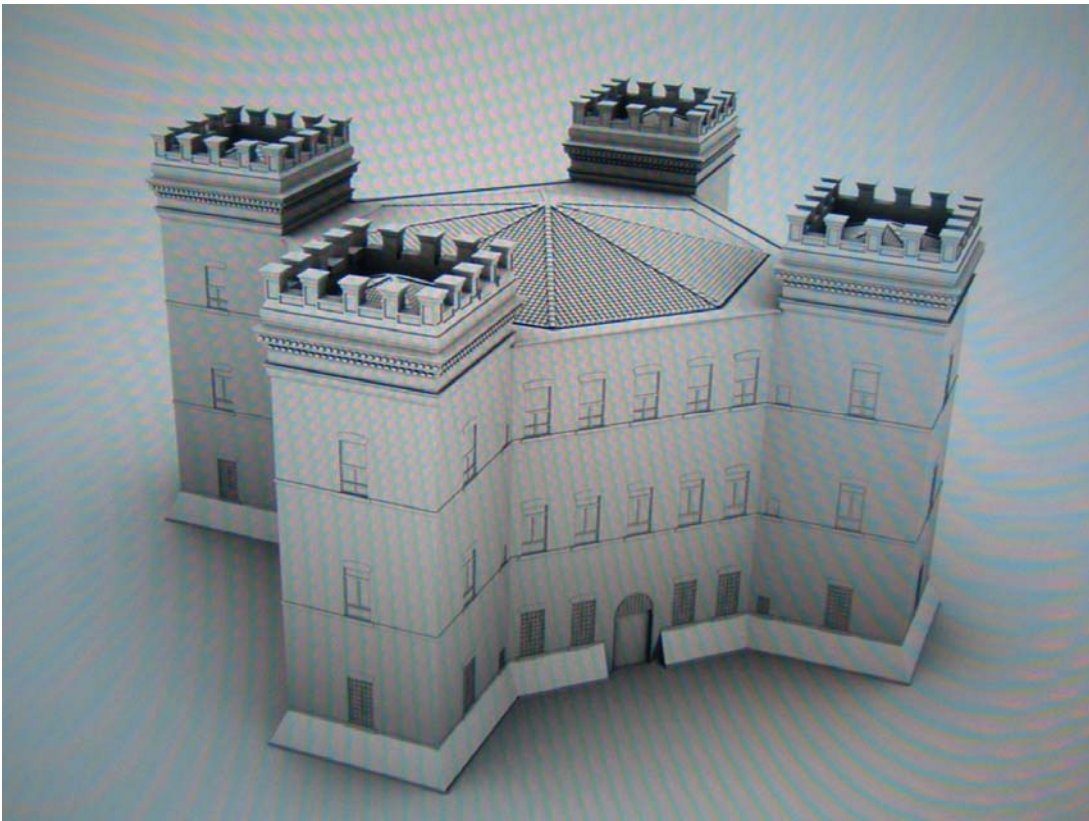


Figura 57: Modello digitale della villa di Alfonso II d'Este, Mesola (FE), esposto alla mostra "I bastioni, il portico e la fattoria".

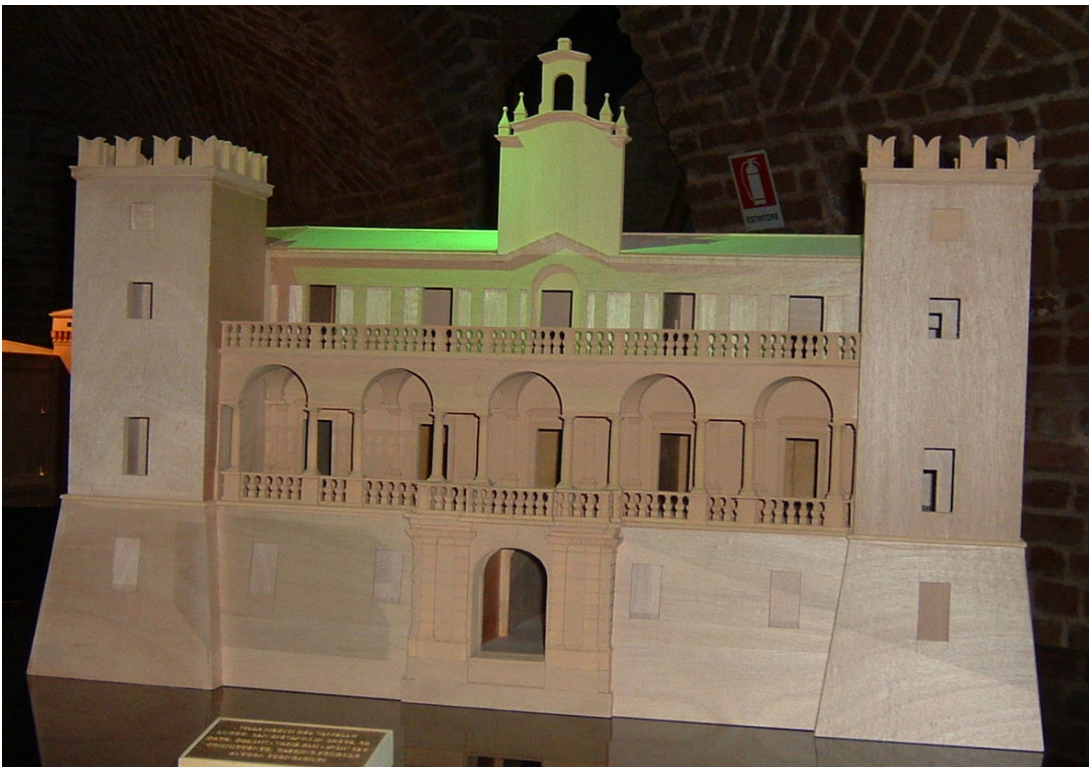


Figura 58: Modello ligneo della villa Medici del Vascello, San Giovanni in Croce (CR), esposto alla mostra "I bastioni, il portico e la fattoria".

2. Jacopo Barozzi da Vignola

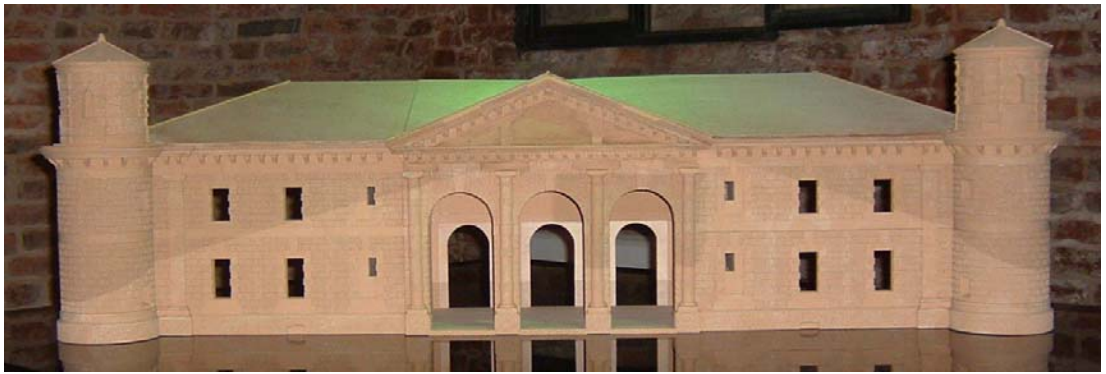


Figura 59: Modello ligneo della villa di Marmirolo (MN), esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”.

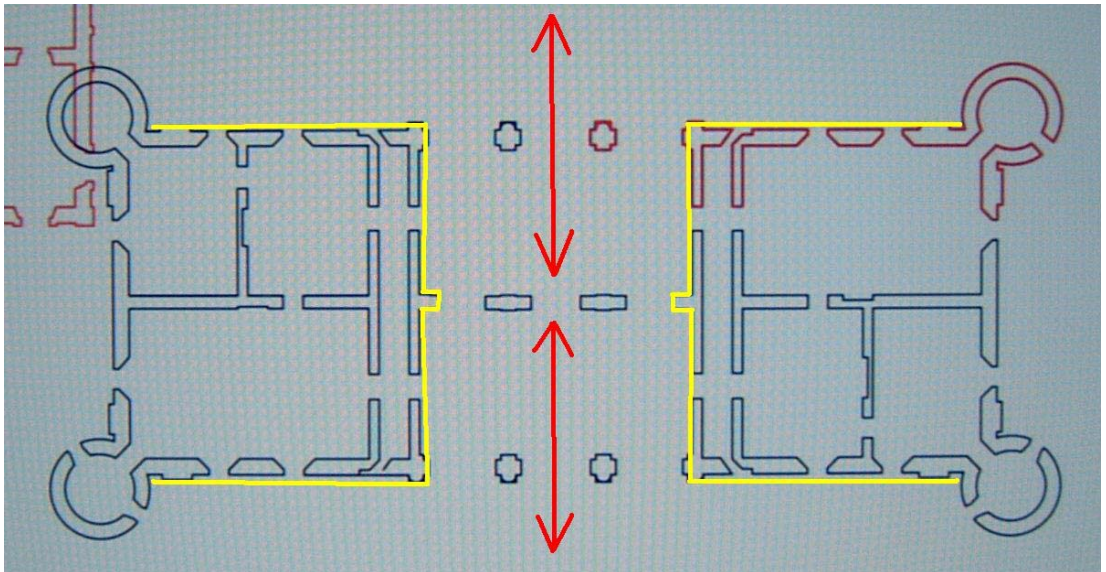


Figura 60: Pianta digitale della villa di Marmirolo (MN), esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”. Si sottolinea la penetrazione dello spazio aperto attraverso l’asse centrale., ma l’effetto viene mitigato da un diaframma murario centrale.

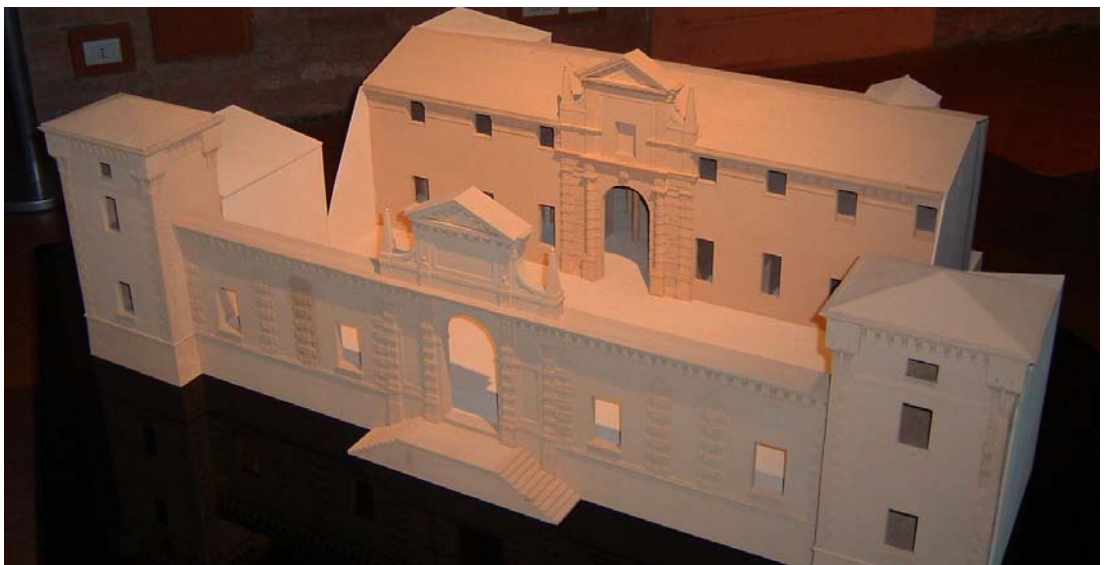


Figura 61: Modello ligneo della villa di Ludovico Schizzi, Casteltidone (CR), esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

2.4 Palazzo Farnese a Caprarola

I Farnese e Caprarola: un paese e i suoi signori

Il celeberrimo pentagono caprolatto che domina dall'alto tutto il paese, tagliato da una lunga prospettiva che inquadra sul fondale il palazzo appena si entra nella cittadina, deriva la sua origine dalla committenza farnesiana.

La signoria dei Farnese su Caprarola risale all'inizio del XVI secolo. Nel 1504, infatti, il cardinale Alessandro Farnese (il futuro Papa Paolo III) acquista dai Riario tutti i diritti che essi avevano sulle terre di Caprarola. Con *motu proprio* dell'8 luglio 1521 Leone X concesse in perpetuo il *castrum Caprarolae* a Ranuccio e a Pierluigi Farnese. Essi avrebbero potuto disporre liberamente di Caprarola, che in precedenza era stata governata dal cardinale Raffaele Riario, senza chiedere alcuna licenza alla Santa Sede e alla Camera Apostolica.

Queste brevi note storiche sulla signoria farnesiana di Caprarola ci aiutano a comprendere come il Vignola abbia davanti a sé committenti con grandi poteri sul territorio in cui intervengono e con molti mezzi economici. Questi particolari disponibilità della committenza sono da tenere in conto specialmente quando si vorranno raffrontare le opere del Vignola con quelle di Palladio e Alessi, i quali avranno come committenti famiglie sì nobili e ricche, ma non dotate di una signoria così pregnante sul territorio in cui intervengono.

Né il potere dei Farnese attende molto a manifestarsi. La loro impresa è quella di costruire un grande palazzo di residenza e rappresentanza, in grado di accogliere una corte degna di un cardinale colto e sfarzoso quale Alessandro Farnese³, nipote del precedente Alessandro che per primo acquisì la signoria del luogo.

Nel disegno del paese, i Farnese vollero manifestare le proprie volontà, assicurandosi che esse fossero rispettate, a dispetto dei desideri che potesse esprimere la comunità caprolatta. All'attività urbanistica, infatti, diede un importante contributo lo stesso cardinale Alessandro. Nei documenti degli anni 1573- 1574 attinenti l'edilizia di Caprarola si fa sovente riferimento agli intendimenti e alle disposizioni del cardinale, il quale, per fare in modo che i suoi ordini venissero rispettati, nominò un commissario *super novis fabricis ac domibus faciendis in terre Caprarolae*⁴. Nel 1577 ebbe luogo la vendita di un immobile, alla quale il proprietario dovette sottostare, a beneficio dei nuovi edifici che si volevano erigere. Così pure nel 1588 si fa menzione della demolizione di una casa, disposta dal cardinale al fine di allargare la strada. Queste note si riportano nell'intento di rendere evidente quanto l'operazione condotta a Caprarola ricoprì un valore urbano, provocando trasformazioni ingenti, alle quali gli abitanti dovettero sottoporsi, dimostrando l'ampio potere di cui poteva disporre la committenza nella realizzazione dei suoi progetti.

Vediamo qui incontrarsi, con un esito insuperabile, volontà auto celebrative della committenza, unite all'estro e alla capacità di plasmare un intero luogo del Vignola, ottenendo un intervento architettonico che si espande all'intorno con un forte impatto urbanistico, tanto nel tessuto costruito, quando nel verde sul retro, nei modi che si vanno di seguito a descrivere.

³ “Uomo colto e raffinato, appassionato cultore delle lettere e delle arti, protettore e amico dei più noti letterati del tempo, il cardinale Alessandro junior svolse un ruolo di primo piano come mecenate e collezionista, e il palazzo di Caprarola ne è una delle più alte testimonianze”. Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 186.

⁴ Si veda in proposito F. Bilancia 1996, p. 86.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

I primi progetti per una fortezza e la costruzione del palazzo

A Caprarola è prima Alessandro Farnese *Senior* (futuro Papa Paolo III) a volere impreziosire i caratteri del borgo, disponendo la costruzione di una residenza estiva, chiaramente fortificata⁵, e affidando il progetto, intorno al 1530, ad Antonio da Sangallo il Giovane, che in quegli anni era già impegnato presso il palazzo Farnese di Roma, coadiuvato da Baldassarre Peruzzi. A causa dell'elezione del Farnese al soglio pontificio, i lavori vennero interrotti. Solo alcuni decenni più tardi, a partire dal 1556, il nipote di Paolo III, il cardinale Alessandro Farnese si occuperà della nuova opera affidando la progettazione al Vignola, che interverrà, in primis, nel modificare le impostazioni della fortezza pensate dal Peruzzi per trasformarla in un elegante palazzo- villa, e poi per ideare il sistema urbano.

Il primitivo progetto della rocca si mostra importante anche per il successivo intervento del Vignola, in quanto già aveva stabilito il rapporto del sedimento con il sito, ovvero la posizione a ridosso del colle, con il fossato scavato nella roccia tufacea, la struttura pentagonale bastionata, con la punta inserita nel colle e la faccia rivolta verso il paese. L'impianto pentagonale era, insomma, ormai già definito, nella fondamenta e nella base, dunque Vignola avrebbe dovuto adattarsi ad esso. Anche l'idea di una asse frontale doveva già essere implica nel posizionamento della precedente rocca, ma limitarsi solo a collegare quest'ultima alla piazza⁶, non proseguendo per tutta la cittadina, come nel progetto vignolesco, a più ampio respiro e con una ricerca di integrazione visuale di tipo prospettico.

Il compito si risolve in una composizione geniale, che dalla sua primitiva natura di rocca chiusa e impenetrabile, si trasforma in palazzo aperto verso il sito⁷, quasi ad inglobare tutto il paese aprendo i suoi accessi e le sue logge al termine di un nuovo asse stradale rettilineo, spina di tutto il borgo.

Anche dalle preesistenze architettoniche, il Vignola seppe trarre un utile spunto; così, i bastioni angolari della fortezza venivano ad assumere, con la nuova funzione residenziale, l'aspetto di eleganti terrazze.

L'apertura verso il contesto della nuova struttura si rese evidente nell'organizzazione degli spazi aperti intorno al palazzo, assai diversamente da quanto avrebbe preveduto una rocca fortificata. Così Vignola decide di realizzare un piazzale a terrazze, digradante verso il paese e, sul retro, due giardini quadrati che si aprono a ventaglio.

⁵ “Non stupisce che il cardinale Farnese intendesse allora erigere una fortezza, dati i tempi turbolenti, a ridosso del Sacco di Roma, e i pericoli cui poteva essere esposto il dominio della famiglia su quelle terre di acquisizione relativamente recente, che proprio una fortezza avrebbe simbolicamente rafforzato, sollecitando nei sudditi il dovuto rispetto”. Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 188.

⁶ “Si tratta di un progetto messo a punto già nei primi anni '30 da parte del Sangallo, in parallelo con l'impianto urbanistico imposto al rione Arenula a Roma dalla realizzazione del palazzo, della piazza e della via Farnesiana; progetto riveduto e perfezionato nel corso della sua realizzazione concreta, adattandolo con più attenzione alle reali condizioni topografiche e altimetriche. L'idea iniziale contenuta implicitamente nella fondazione del pentagono bastionato, è quella della strada rettilinea con fondale, capace di collegare insediamento e monumento, stabilendo anche un chiaro nesso di dipendenza tra il primo e il secondo. [...] Si può tuttavia supporre che il primitivo progetto fosse assai più ridotto e schematico, nel senso che, probabilmente, non si sarebbe trattato di un asse passante attraverso il centro medievale, ma collegante prospetticamente la piazza pubblica con il nuovo fondale”. Da: E. Guidoni 1996, p. 24.

⁷ “Il Vignola è riuscito a conferire al complesso una straordinaria unitarietà, riadattando con grande abilità gli elementi marziali, e a ottenere una perfetta integrazione tra gli spazi architettonici coperti e quelli all'aperto ai primi adiacenti, e che da essi si irradiano, fungendo da elementi di raccordo tra l'edificio e il paesaggio circostante, quello costruito dell'antistante e quello naturale del colle che incornicia il complesso alle spalle e della campagna che lo delimita sui fianchi”. Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 191.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

Lo spazio di mediazione tra palazzo e paese e i tre livelli d'ingresso

Tra il palazzo e il paese veniva a trovarsi un ampio spazio, di natura, però, piuttosto scoscesa. Esso, nelle intenzioni del progettista, deve diventare l'elemento di unione tra il palazzo che si staglia dall'alto e la strada, che attraversa tutto l'abitato con le sue costruzioni più umili.

Vignola organizza questo spazio lasciandolo totalmente aperto, con ampie visuali sulla borgata e sulla valle, organizzandolo in tre terrazze per assecondare la pendenza del terreno. Esso si struttura in uno spazio trapezoidale, scandito dai tre ripiani attraverso i quali si raggiunge in alto l'ingresso pensile al primo piano del palazzo

Questo spazio di mediazione funge da scenografico proscenio e accentua la monumentalità del palazzo, inquadrandolo prospetticamente, e di cui da lontano sembra parte integrante.

Provenendo dalla strada centrale, ci si trova di fronte ad una breve salita, al termine della quale si erge un portale tripartito che sbarrava il percorso. Esso costituiva il livello più basso di accesso al palazzo. L'ingegnoso sistema degli ingressi tripartiti su tre livelli (accorgimento consentito dalla natura scoscesa del sito) permetteva di separare l'ingresso di servizio da quello di rappresentanza, così come quello veicolare da quello pedonale. Per proseguire l'ascesa verso il palazzo occorre in questo punto deviare ai lati, salendo dalle scalinate ricurve, a tenaglia, che sembrano allontanare dall'asse centrale, per poi sbarcare subito lungo di esso, ad un secondo livello, con una prima terrazza affacciata all'intorno.

Il secondo livello si presenta particolarmente ampio e vi si può accedere anche dalla strada che costeggia il palazzo, proseguendo in salita verso altri edifici del paese (tra cui le scuderie del palazzo, ben visibili con la loro mole parallelepipedica diretta in asse verso il palazzo stesso). A questo livello, riconducendosi al centro, si trova l'ingresso delle carrozze, che potevano entrare, scaricare il nobile passeggero ai piedi dello scalone che conduce ai piani superiori e proseguire verso un percorso anulare (organizzato intorno alla cisterna che prende acqua dal soprastante cortile circolare), che permetteva con facilità di tornare indietro e uscire dallo stesso portone. Una soluzione anche viabilistica di grande efficacia pratica.

Il visitatore appiedato può invece proseguire nell'ascesa attraverso una soluzione con scale divergenti dall'asse centrale, ma questa volta rettilinea, a forbice⁸. Ci si trova dunque su una piccola terrazza, dalla quale è possibile volare lo sguardo per ammirare a ritroso il cannocchiale prospettico della via Diritta⁹. Intanto ci si appresta ad essere ammessi a palazzo, superando il ponte che sovrappassa il fossato e varcando il portone di ingresso, sotto lo sguardo del signore, che può affacciarsi dal piano nobile attraverso la loggia.

Questo portone sottolinea la vecchia concezione di fortezza e si pone come elemento forse eccessivamente chiuso per accogliere degnamente questo proscenio. La grande struttura terrazzata e la loggia superiore trasmettono un messaggio di apertura sull'intorno, che il severo portone pare smorzare, ponendo una cesura netta fra esterno ed interno del palazzo, chiudendo il signore nelle sue stanze dorate e volendo una volta in più sottolineare il potere della famiglia.

⁸ “La successione di una scalinata a rampe ricurve e di un'altra a rampe divaricate, che riprende l'idea di Michelangelo per la facciata del palazzo senatorio in Campidoglio, ricorda l'articolazione della parte superiore del giardino di villa d'Este a Tivoli”. Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 190.

⁹ “L'ascesa verso il palazzo rappresenta un'esperienza complessiva e ritmata, in un succedersi di figure architettoniche e di prospettive spaziali varie e studiate nei minimi dettagli. La rampa inferiore a tenaglia consente di giungere al luogo aperto della piazza, dominata dalla facciata del palazzo, secondo un gioco di progressivi approfondimenti e di successive esperienze visive che, nell'ascendere, moltiplicano le visuali laterali ampliando la percezione del dislivello superato e del circostante paesaggio”. Da: E. Guidoni 1996, p. 25.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

Il paese come fondale teatrale

Lo spazio prospiciente il palazzo ora descritto, veramente intermedio, rappresenta una soluzione originale e unica, che consente anche lo svolgimento di spettacoli destinati ad essere visti, anche da posizione privilegiata, dagli ospiti del Palazzo. Come in un palcoscenico reale, nella veduta dell'alto della facciata lo spazio trapezoidale si approfondisce, allontanando otticamente il fondale, per le linee di fuga laterali che si incrociano tra loro; effetto questo ribadito dal progressivo restringersi dell'ultimo tratto, in forte discesa, della strada assiale. Ci troviamo quindi di fronte ad una doppia e contrastante interpretazione scenografica del medesimo spazio che, in quanto piazza antistante al palazzo ne favorisce la percezione ravvicinata, tanto più intensa quanto più incombente altimetricamente, e in quanto palcoscenico da godersi dall'alto tende invece ad allontanare in una dimensione illusoriamente più estesa la veduta della cittadina.

Tutto ciò realizza in modo ideale le finalità degli accorgimenti prospettici che, nell'urbanistica del Cinquecento e del Seicento, tendono a deformare lo spazio reale: all'aperto, nella città, si tenta di creare l'illusione del teatro, favorendo l'avvicinamento del fondale (trapezio visto dalla base corta), mentre al chiuso, nel teatro, si tende a dare l'illusione della città, favorendo l'allontanamento del fondale (trapezio visto dalla base più lunga).

L'interno del palazzo

Varcato il portone ci si trova nell'atrio delle guardie, dal quale è possibile svoltare a sinistra verso lo scalone, oppure proseguire in linea retta verso il cortile circolare. Quest'ultimo si presenta con un doppio ordine di loggiati, con una spazialità indefinita che, nel suo trattamento omogeneo, tende a far perdere l'orientamento rettilineo seguito in precedenza, alzando lo sguardo all'alto. Le profonde logge sembrano catturare lo spazio del cielo per introdurlo a palazzo. Sopra le logge si apre una terrazza affacciata sul cortile, lungo i lati della quale si aprono gli appartamenti per i cortigiani, sufficientemente arretrati da non essere percepiti dal cortile. I soffitti delle logge sono affrescati con finti pergolati, con uccelli, fiori e incantucciati, a sottolineare maggiormente l'apertura verso il cielo e la volontà di fondere l'architettura e la natura, immaginando uno spazio esterno.

Per accedere al piano nobile occorre tornare allo scalone. Esso è il grande capolavoro all'interno del palazzo, una scala elicoidale sostenuta da colonne binate, finemente decorato con scene di paesaggi. Arrivati alla sommità occorre uscire di nuovo nella loggia circolare e, da qui, accedere agli appartamenti di rappresentanza.

Gli ambienti principali, allineati lungo i cinque lati del pentagono, con doppia esposizione, verso l'esterno e verso la corte circolare interna, sono stati divisi in stanze di rappresentanza nel versante a valle e in appartamenti privati nel versante a monte. Dai due appartamenti privati, che riprendono una consuetudine antica adottata anche da Raffaello a villa Madama, pensati, secondo l'esposizione, a nord e a ovest, il primo per l'estate e l'altro per l'inverno, si accede tramite passaggi pensili ai giardini segreti a monte.

Tra gli ambienti interni, tutti sontuosamente affrescati, spesso con paesaggi o elementi vegetali che ricordano continuamente il rapporto con l'esterno, occorre citare, per la sua funzione, la Sala di Ercole. Oggi si presenta chiusa dalle vetrate, ma originariamente le sue cinque arcate erano aperte, prospettando sul piazzale antistante il palazzo, in asse con la via Dritta¹⁰. Al centro un piccolo balcone

¹⁰ La percezione dall'esterno come ambiente aperto, non è secondo alcuni autori sufficientemente efficace. "Le cinque grandi aperture ravvicinate non riescono a dare nel loro insieme, anche a causa

2. Jacopo Barozzi da Vignola

consente un affaccio verso il paese. Questo ambiente, su un alto collegato allo spazio aperto del cortile circolare e sull'altro aperto verso il paese, sottolineava la sua natura di spazio in connubio con l'esterno anche attraverso la sua decorazione (con le vedute dei possedimenti farnesiani) e la felice soluzione della fontana. Ad una delle pareti laterali, infatti, un'arcata in rilievo sul muro si apre verso una valle immaginaria, percorsa da un fiume al centro, che termina la sua corsa nel bacino della fontana, dalla quale sgorgava l'acqua come fossimo in un giardino, benché ci si trovi al secondo piano di un palazzo.

Occorre ricordare anche, sempre al piano nobile, l'apertura delle terrazze sopra la precedente struttura i quattro dei bastioni. Il quinto, a monte, è stato invece strutturato come un torrione a più piani, con all'interno una serie di piccoli ambienti da cui godere il panorama, *“un po' come le diaetae delle ville dell'antichità, e in particolare quella di Plinio il Giovane in Toscana, un'idea che era stata ripresa anche a villa Madama”*¹¹.

L'apertura della strada centrale

La storia urbanistica di Caprarola si può suddividere nettamente in due periodi. Il primo, contraddistinto da una formazione graduale e dal consolidamento di un insediamento non dissimile dalla maggior parte dei centri dell'alto Lazio, termina con l'acquisto da parte di Alessandro Farnese, il futuro Papa Paolo III, nel 1504¹²; inizia allora la fase farnesiana, destinata ad imprimere una forte originalità scenografica e monumentale all'abitato e a farne una delle più importanti creazioni architettoniche e urbane del Cinquecento

Il tema dominante nella storia urbanistica di Caprarola rimane quello del rapporto tra palazzo, strada Dritta e i collegamenti territoriali. Questi ultimi sono il fattore che si pone all'origine dell'abitato stesso. Il piccolo centro che si consolida, negli ultimi secoli del medioevo, su un'altura difesa artificialmente da un fossato, sul dorso di uno sprone tufaceo poco al di sotto dell'orlo dell'antico cratere cimino, trae le sue origini, infatti, dal controllo di un percorso, alternativo a quello di Ronciglione, collegante Viterbo e Roma attraverso la montagna.

Prima dell'intervento farnesiano prende consistenza, sotto la spinta demografica, il carattere simmetrico dell'impianto planimetrico, con i borghi esterni di Sardegna e Corsica situati in un quadro di sviluppo chiaramente adatto ai forti dislivelli del terreno. Sono quindi ben distinguibili due parti: l'insediamento murato e difeso dalla rocca, che conserva ancora al suo interno un impianto regolare che ne denuncia la matrice pianificata, e le espansioni esterne alle tre porte, lungo percorsi regolari e curvilinei.

Il contrasto tra intervento progettuale e preesistenze¹³ che si può verificare a Caprarola è quasi paradigmatico e rappresentativo di un'epoca di intense trasformazioni culturali, che ha prodotto come risultato un insieme perfettamente

delle dimensioni delle paraste, la percezione ariosa della loggia che l'architetto si proponeva di creare”. Da: F. Bilancia 1996, p. 86.

¹¹ Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 191

¹² “Nel corso del '400 possiamo considerare conclusa la prima fase di consolidamento della struttura urbanistica, dominata dal castello, più volte ricostruita (l'ultima fase è la rocca dei Riario, nuovo feudatari cui Caprarola è affidata nella seconda metà del '400)”. Da: E. Guidoni 1996, p. 23.

¹³ “Anche il recupero delle strutture medievali può infatti essere agevolmente inserito nella tematica progettuale cinquecentesca, attenta ad evitare ogni spreco e ogni inutile contrasto ambientale pur nelle iniziative attuate con manifesta abbondanza di mezzi; così che il risultato di questa operazione sembra quasi conclusione naturale di una vocazione, piuttosto che frutto di una precisa e datata volontà di stravolgimento”. Da: E. Guidoni 1996, p. 22.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

bilanciato di componenti: da quella paesaggistica a quella urbanistica a quella architettonica.

Quasi in contemporanea con la ripresa dei lavori di costruzione del palazzo, sotto la guida del Vignola, si ebbe la sovrapposizione alla rete viaria esistente, che seguiva le variazioni altimetriche della zona, di una strada rettilinea, avente una pendenza quasi costante. Lungo questo nuovo tracciato, che collegava l'inizio del paese con l'ingresso del palazzo, e nelle sue adiacenze, si svolse un'intensa attività edificatoria, connessa alla costruzione delle infrastrutture (ponti ed ospedali), al rifacimento totale o parziale degli edifici lesi dall'apertura della nuova strada (il palazzo Riario e la chiesa di S. Michele Arcangelo) ed all'erezione di nuovi edifici.

Agli edifici eretti lungo la detta via, l'esigenza di fungere da quinte murarie sui due lati del percorso che conduce al palazzo impose un rigido allineamento e la rinuncia ad elementi vistosamente aggettanti sulle facciate. Nel complesso, quindi, quella di Caprarola è un'edilizia che denuncia chiaramente la differenza di livello sociale esistente tra gli abitanti del palazzo e gli abitanti del borgo¹⁴.

Il grandioso progetto di ristrutturazione dell'abitato, subordinato prospetticamente alla residenza farnesiana, viene attuato negli anni '50 e '60 del secolo, ma si collega idealmente agli interventi realizzati a Roma da Paolo III, con la supervisione progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane, nella prima metà del Cinquecento.

La nuova strada si configura come un vero e proprio taglio urbano, che intercetta una strada esistente, per poi tagliare parte del tessuto edilizio e allungarsi sul crinale in una zona non ancora edificata. Il castello dei Di Vico, così come il palazzo Riario, sono i baluardi opposti del nucleo fortificato medioevale e subiscono una vera e propria incisione (in particolare il castello), che determina poi il completo riassetto dei fronti e degli spazi urbani.

Muovendo il proprio tracciato all'interno di un contesto orografico molto discontinuo, con la presenza di diversi importanti dislivelli, il progetto dovette prevedere gli elementi di dialogo tra i vari livelli ed adeguare quelli che invece si venivano a trovare al confine tra i due assetti. Fu quindi necessaria la presenza di due ponti per superare i dislivelli medioevali, ma soprattutto apparve fondamentale adeguare i fronti edilizi, fino ad allora relazionati al sistema dei percorsi direttamente dipendente dai caratteri dello sperone tufaceo. *“Quest'opera di adeguamento è ancora leggibile dall'analisi delle giaciture relative alle cellule abitative comprese proprio tra i nuovi ed i vecchi tracciati. Risulta infatti evidente il taglio aperto per allineare il fronte al nuovo assetto viario”*¹⁵.

L'asse centrale è pensato come cannocchiale prospettico che incornicia il palazzo, ma quando si è nel paese esso mostra una doppia assialità. Il suo punto di partenza è da ricercare nella piazza della Comunità, da cui parte un asse in direzione del palazzo e un secondo, in direzione opposta, verso la porta urbana di accesso provenendo da Roma, dunque idealmente orientato verso quella città.

Si può verificare come la strada diritta sia in realtà composta da quattro tratti di uguale lunghezza ma dalle caratteristiche diverse.

Il primo tratto, dalla piazza della Comunità alla piazza antistante il nuovo Palazzo, è certamente pensato fin dall'origine, come necessario completamento urbanistico della costruzione architettonica: esso si apre con una sensibile divaricazione trapezoidale in direzione del fondale, testimoniando di una adesione a un modello di strada e di piazza già proposto dalla cultura romana. Per superare il dislivello tra il colle del palazzo e quello su cui sorge il tessuto antico del paese, Vignola progetta un

¹⁴ “ Salvo poche eccezioni, non ci sono peraltro edifici di particolare rilevanza”. Da: F. Bilancia 1996, p. 87.

¹⁵ Da: A. Rossetti 2007, p. 19.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

primo ponte, detto delle Monache, sopra al quale si distende la via Diritta e sotto il quale passa un'altra strada che si adegua alla conformazione del suolo.

Il secondo tratto, a larghezza costante, ha reso necessario il taglio del palazzo Anguillara – Riario, la costruzione di un secondo ponte sul fossato a valle, e si estende fino allo slargo dove è situata la fontana del Mascherone.

Il terzo tratto della via Diritta, esteso fino alla porta urbana (Porta Nuova), già esistente nel 1578, rappresenta chiaramente una estensione integralmente esterna e priva di condizionamenti dell'antico abitato, da intendersi come vero e proprio Borgo improntato ad una più rigorosa regolarità: esso può essere attribuito in tutto e per tutto alla nuova concezione, più grandiosa e aperta, dell'ultimo periodo vignolesco: caratteristica di questo tratto è anche quello di rivolgersi non solo verso il palazzo, ma anche verso Roma.

L'area compresa tra i due ponti, che sovrappassano gli antichi fossati urbani, trasformati in strade di comodo collegamento in quota tra i due opposti versanti, rimane più densa e interessante: vi si legge la sovrapposizione del nuovo sull'antico, cioè della ristrutturazione cinquecentesca sull'impianto medievale, e si domina, da posizione baricentrica, l'insieme dell'abitato di cui si possono apprezzare i forti dislivelli soprattutto dai ponti.

Tutto l'asse viario è costruito in funzione della visione prospettica del palazzo, con un effetto ottico di avvicinamento dello stesso, che viene smorzato quando si arriva al termine del rettifilo, per l'assenza di valide quinte laterali nello spazio direttamente precedente il palazzo. L'asse prospettico è in costante salita, enfatizzando ancora di più l'effetto ottico.

Un disegno urbano ad ampia scala

Il primo impatto con la complessità dei messaggi sensoriali trasmessi da una realtà come quella caprolata è certamente influenzato dalla presenza di un oggetto "eccessivo", fuori scala e invadente, che si appropria dell'attenzione del visitatore, anche se ancora lontano e distratto; e in questo modo lo guida attraendolo. Lo fa attraverso sensazioni, insistendo in realtà su un sistema estremamente razionale.

La storiografia di Palazzo Farnese è ampia ed esaustiva, ma spesso proprio l'enorme attrazione per l'oggetto architettonico ha distolto lo sguardo degli storici, che in realtà hanno apprezzato e goduto dello stesso anche grazie al complesso del progetto urbano. L'influenza della visione unitaria si estende in realtà su tutti gli aspetti della vita sociale del paese, direttamente dipendenti dai caratteri fisici. Come accade per la maggioranza dei nuclei abitativi di piccole dimensioni, l'avvento del potere "centralizzato" rappresenta la stabilità. A Caprarola tale stabilità si traduce nella rivoluzione del sistema dei percorsi, ancor prima che di quello urbano e architettonico. La geometria del nuovo assetto è facilmente riconducibile alla tendenza ad enfatizzare l'oggetto architettonico. Tale valorizzazione tuttavia passa attraverso alcuni passaggi chiave.

Visto che l'asse prospettico, a causa della sua estensione, corre il rischio di perdere il suo ruolo principale e di indirizzare lo sguardo di chi lo percorre verso i fronti che lo accompagnano, il Vignola pensa di disporre lungo il percorso varie piazze, che ospitassero gli edifici più rappresentativi e funzionali e fungessero da "controtterrazze"; delle soste da cui apprezzare le geometrie dell'assetto urbano e, in lontananza, lo splendore del palazzo. La volontà di non compromettere l'unitarietà del tracciato, porta il Vignola ad aprire le piazze lateralmente, in modo tale da lasciare invariato il fronte stradale, anche in termini di ombreggiatura.

All'interno delle singole piazze, lo stesso Barozzi prevede l'inserimento di oggetti ben precisi che assecondino le necessità funzionali degli spazi pubblici.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

Le piazze principali sono quella della Comunità, con gli edifici principali, vecchio centro della cittadina e la piazza della chiesa degli Osservanti. Quest'ultima costruzione è un edificio quattrocentesco che viene posto a fondale di una nuova piazza trapezoidale, in posizione defilata rispetto al tracciato centrale, ma utile ad offrire dei poli urbani alternativi intorno a cui focalizzare l'attenzione e riposare, durante il percorso di ascesa al palazzo, tema dominante di tutti percorsi urbani.

L'avvicinamento al palazzo viene così concepita come un percorso a tappe, una ascesa progressiva verso il palazzo, meta che, per essere raggiunta, necessita di spazi intermedi di riflessione¹⁶. Lo snodarsi del percorso evidenzia il passaggio tra le funzioni normali della vita terrena, organizzate dalle strutture amministrative e dalla Chiesa, e l'ascesa verso una condizione di privilegio, che la persona comune non può sperimentare, ma solo contemplare in tutto il suo splendore e nella sua centralità territoriale. Forse quel portone di ingresso, così rigido e stretto per accogliere in sé tutto il movimento di spazi che lo precede, vuole dirci proprio questo, creando una cesura tra lo spazio pubblico e quello riservato a pochi eletti.

Al termine del percorso ascensionale, giunti ormai ai piedi del palazzo, o meglio delle terrazze che lo precedono, il percorso praticabile dai comuni cittadini si divide in due parti, per superare, con più dolci pendenze, il dislivello. I due lati del pentagono divergenti, accompagnano visivamente la continuità di questi percorsi, sottolineando sia la fine di una unitaria assialità prospettica, sia l'impossibilità di proseguire contro il monte l'ascesa rettilinea. La figura pentagonale del palazzo giunge così ad un'intima unione con il luogo: *“interpretando e riassumendo la vocazione del sito e la precedente trasformazione dell'abitato, qualifica e caratterizza anche i due versanti laterali, destinati ad una moderata espansione”*¹⁷.

La relazione con i paesi limitrofi

*“L'armonico sviluppo di un territorio non sempre può essere valutato all'interno dei confini rigorosamente definiti e sia pure storicamente consolidati”*¹⁸. La decisione del cardinale di erigere a Caprarola la propria fortezza è da inserire in un contesto più ampio, che riguarda anche i paesi limitrofi, sui quali pure i Farnese avevano la signoria. La decisione di una particolare destinazione scelta per un luogo, implica il diverso utilizzo di un altro territorio, creandosi fra i due legami di dipendenza a più ampia scala.

La storia della Caprarola farnesiana si presenta strettamente legata a quella di Ronciglione, per una sistematica e programmata complementarietà che trae la sua origine del riassetto cinquecentesco dell'intero versante meridionale dei monti Cimini. La decisione di Paolo III di favorire decisamente lo spostamento verso la montagna della strada per Viterbo coinvolge entrambi i centri: la posizione decentrata e meno favorevole di Caprarola la rende preferibile, anche per migliori condizioni paesaggistiche¹⁹, per la localizzazione del palazzo, al quale viene

¹⁶ “La mole farnesiana dominante Caprarola appartiene, soprattutto nella veduta dal basso, al paesaggio urbano più che alla sfera dell'ingegnosa progettazione architettonica; e l'avvicinamento faticoso ma gratificante alla soglia oltre la quale attendono indicibili tesori è, di per sé, un'avventura della conoscenza che, sempre, deve procedere a gradini”. Da: E. Guidoni 1996, p. 26.

¹⁷ Da: E. Guidoni 1996, p. 32.

¹⁸ Da: E. Guidoni 1996, p. 35.

¹⁹ “Parallelemente al consolidarsi della fortuna dei Farnese si definiva il ruolo di Caprarola, eletta a centro rappresentativo del ducato per la sua strategica posizione geografica, nel cuore dei territori farnesiani, tra Castro e Isola, e per la felice situazione ambientale, posta com'è sulle ultime propaggini sudoccidentali dei monti Cimini, lungo un dosso tufaceo dominato a nord-ovest da un'eminanza coperta da boschi, subito sopra al lago di Vico, sedici chilometri a sud-ovest di Viterbo”. Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 186.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

sacrificato lo sviluppo produttivo. È infatti a Ronciglione che si concentrano le attività produttive: commercio di transito, lavorazione del ferro e altre industrie, mentre a Caprarola si esercitano gli ozi del cardinale.

La presenza del palazzo con una forte apertura verso il paesaggio, ha dunque richiesto (già allora con una sensibilità che sembra a volte oggi mancare anche per i più invadenti stabilimenti industriali) che quest'ultimo venisse preservato dalla realizzazione di elementi incongrui, evitando che nel territorio circostante venissero innalzate manifatture o altri impianti commerciali- produttivi. La realizzazione del palazzo fa dunque parte di una riflessione ad ampia scala, in cui i Farnese, potendo disporre di ampi territori, stabiliscono una logica generale secondo cui disporre le funzioni di cui abbisognavano. In quest'ottica Ronciglione diventa il polo produttivo e Caprarola il luogo di riposo del cardinale, scelta operata anche in virtù dei valori ambientali che ben potevano prefigurare un adeguato insediamento residenziale a Caprarola.

Le realizzazioni urbanistiche che trasformano il volto del paese, non sono tuttavia relegate alla sola Caprarola, sebbene essa ne costituisca il caso più magniloquente²⁰. Lo sventramento con strade nuove e rettilinee, al fine di migliorare la viabilità è un procedimento comune, ma che trova nell'alto Lazio, nel territorio dominato dai Farnese, altre applicazioni significative per efficacia e rigore. Tra tutte si può ricordare la via Farnesia a Viterbo; ma la strada rettilinea, concepita talvolta come sventramento del tessuto esistente, talvolta come borgo esterno, è diffusa praticamente in tutti i centri facenti parte del Ducato di Castro e Ronciglione, di cui è parte il territorio caprolatto.

Il ruolo dell'asse nella connessione tra spazi aperti e costruito

Il tracciato della strada che taglia il borgo innestandosi, al suo termine, sullo spazio prospiciente il palazzo, crea un asse ben evidente, al quale è innegabile dover riconoscere un ruolo primario nella connessione tra il borgo, lo spazio aperto e il palazzo. Questo asse corre attraverso tutta la borgata, principiando dalla porta urbana verso Roma, quando il palazzo sul fondale appare ancora come un oggetto architettonico lontano e non ben definibile alla vista, che tuttavia attrae verso di sé. Proseguendo, l'asse attraversa la piccola piazza centrale, per continuare nuovamente in linea retta, attraverso l'ultimo pezzo della via Diritta, le cui cortine edilizie si divaricano leggermente aprendosi verso il palazzo, segno della volontà di rafforzare lungo questo asse il legame visivo, divenuto oramai forte, con il palazzo.

Arrivati nello spazio a terrazze che introduce alla mole architettonica, l'asse centrale subisce due battute d'arresto, contro due successivi terrazzamenti, nei quali si aprono gli ingressi. Qui l'asse può continuare in linea retta in ciascuno degli ingressi, penetrando nel palazzo su tre livelli diversi. L'asse visivamente più forte è tuttavia quello che, oltrepassando l'ostacolo costituito da ciascuna gradinata tramite le scale laterali, sale i diversi piani fino al portone. Le scale non sono poste in linea retta rispetto all'asse, ma creano un effetto di allontanamento da esso e di successivo riavvicinamento, riconducendo sempre alla linea centrale che percorre lo spazio.

Le interruzioni costituite dai portoni nei terrazzamenti e dalle gradinate non sembrano, però, togliere forza all'asse centrale, che visivamente rimane sempre ancorato al palazzo, salendo fino ad esso.

²⁰ "La cosiddetta "politica farnesiana" trova applicazioni pratiche in varie realtà, di diversa importanza dimensionale, sociale e culturale. A Caprarola i Farnese si ritrovano, in una fatale coincidenza di eventi, a pensare e completare un'opera realmente emblematica e sintetica delle tendenze politiche ed artistiche del loro periodo; ciò avviene in grazia anche del rapporto, seppur talvolta ricco di attriti, che viene a consolidarsi con "l'artista" di corte." Da: A. Rossetti 2007, p. 3.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

Giunto al palazzo l'asse vi penetra, più che dal piano terra, dove si trova un normale portone, al primo piano, attraverso la loggia a cinque archi, originariamente non vetrata e quindi del tutto aperta. Il significato della loggia che sposta l'asse di penetrazione al piano superiore è importante per la prosecuzione dell'asse stesso, costretto dal colle a variare di livello, continuando sul retro livello del piano nobile, ovvero allo stesso livello a cui è posta la loggia.

Prima di uscire dalla loggia sul retro, l'asse subisce però l'incontro con il cortile interno circolare; uno spazio dal quale non può uscire indenne. Qui infatti, nella direzionalità indifferenziata dello spazio circolare, l'asse rettilineo che aveva percorso tutto il borgo fino a penetrare nel palazzo si perde, si confonde e, cercando una via d'uscita, si spezza in due rami, i quali proseguono sull'esterno andando a costituire gli assi attorno ai quali si strutturano i giardini. Dopo avere attraversato i parterre, gli assi dei giardini concludono la corsa contro i terrapieni che chiudono i giardini a monte, conservando ancora tuttavia la forza necessaria a scavare questi muri di terrapieno aprendovi due grotte con fontane, che penetrano nel colle.

Il ricongiungimento dei due livelli dell'asse all'interno del palazzo, ove lo abbiamo visto passare direttamente dal livello di ingresso a quello della loggia superiore, deve avvenire, per chi lo percorre fisicamente, attraverso lo scalone elicoidale, che sbarca sul percorso circolare della loggia superiore, dalla quale si possono intraprendere i percorsi lungo gli assi dei giardini.

I giardini

I giardini ed il parco continuano e completano la residenza, facendone un classico esempio di villa cinquecentesca in cui il rapporto del complesso architettonico con la natura è fondamentale: il giardino, infatti, è una naturale prosecuzione all'aperto della casa e completa l'asse formato dalla piazza e dal palazzo.

La mediazione che così si stabilisce, tramite i giardini, tra il palazzo e lo scosceso ambiente collinare provoca l'estensione ideale, dal centro geometrico del cortile rotondo, del lungo asse prospettico anteriore, e l'accensione di due possibili assi, ciascuno dei quali ha come asse una facciata del palazzo. Sul retro, a livello del piano nobile, si estendono infatti due giardini a pianta quadrata addossati al colle.

La progettazione dei giardini "segreti" o "pensili", è dovuta quasi certamente al Vignola, tuttavia la loro realizzazione avvenne solo dopo la sua morte e fu curata da Jacopo del Duca. Essi sono disposti a ventaglio in corrispondenza dei lati settentrionale e occidentale del palazzo, al livello del secondo piano, retti verso valle da possenti muri di sostenimento, e in parte da muraglie di recinzione che a una visione frontale incorniciano sui due lati il complesso.

Nel maggio del 1557 si lavorava allo spianamento delle tre vaste aree all'aperto, segno delle imponenti misure di trasformazione del sito che si sono rese necessarie per realizzare questi spazi aperti, tuttavia ben integrati nel paesaggio circostante. I due terrapieni che sostengono i giardini sono visibili di scorcio dalla visione frontale del palazzo, accompagnando dolcemente lo sguardo nella direzione dettata dal pendio del colle.

Anche sul lato dei giardini verso monte, il pendio è retto da possenti muraglie di sostegno, nelle quali sono state ricavate una serie di grotte animate da sculture.

Due ponti, un tempo levatoi, dipartendosi dal palazzo, introducono due viali simmetrici che attraversano i giardini e recano alle loro estremità le statue simboleggianti le quattro stagioni. Tali giardini, infatti, sono pertinenti uno all'appartamento estivo e l'altro a quello invernale. Sullo sfondo di entrambi sono inserite due fontane, ad ovest quella dei Tartari, a forma di grotta ed utilizzata per piccole rappresentazioni a carattere pastorale, a nord la fontana del Quadriportico,

2. Jacopo Barozzi da Vignola

mentre un'altra fontana, detta del Pastore, funge da raccordo tra le due zone, in esatta corrispondenza con l'angolo del torrione.

*“I giardini di palazzo Farnese sono un esempio di giardino all'italiana, in cui il rapporto uomo- natura acquista una nuova motivazione, più intellettualistica e risponde ad un piano generale nel quale vengono collocate accanto alla vegetazione opere architettoniche e l'acqua ne diventa il tema dominante”*²¹. Qui lo spazio, controllato dalla volontà dell'uomo secondo un'esigenza tipica della cultura rinascimentale, è diviso secondo un rapporto modulare basato sul quadrato e la natura non si sviluppa più spontaneamente, ma viene in qualche modo imbrigliata. Dalla metà del Cinquecento, come in questo caso, il giardino serve tuttavia come spazio di mediazione tra architettura e natura libera, inserendosi armonicamente nel paesaggio.

Nel 1584, conclusasi la fase vignolesca, quando la costruzione del palazzo e dei due giardini segreti era ormai completata, il cardinale Alessandro Farnese decise di trasformare in una più solida struttura edilizia, circondata da splendidi giardini, un precario padiglione con accanto una fontana, posto in alto nel bosco di castagni e abeti. Ad una prima fase affidata a Giacomo del Duca che forse riprese un'idea del Vignola, conclusa nel 1586, succedette una seconda fase di lavori, commissionati nel 1620 dall'allora proprietario, il cardinale Odoardo Farnese, a Girolamo Rainaldi. Per raggiungere questo sito occorre seguire il percorso che dai giardini quadrati si immerge nel bosco, fino ad arrivare ad una catena d'acqua che, adagiandosi in salita sul colle, giunge ad una palazzina che vi si affaccia con una loggia. L'accesso avviene dal retro, dove si apre un ulteriore giardino, piatto e formale, con bellissimi scorci su un paesaggio isolato.

Termina così, verso la sommità del colle, un'impresa di progressivo impossessarsi del sito, nel tentativo di riassumerne la vocazione in una forma che, spaziando dall'urbansitica, all'architettura, all'ingegneria (per realizzare le sostruzioni e le canalizzazioni dell'acqua per le fontane), crei un unicum sapientemente inserito nel paesaggio.

²¹ Da: F. Benedetti, G. Frezza 1999, p. 76.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

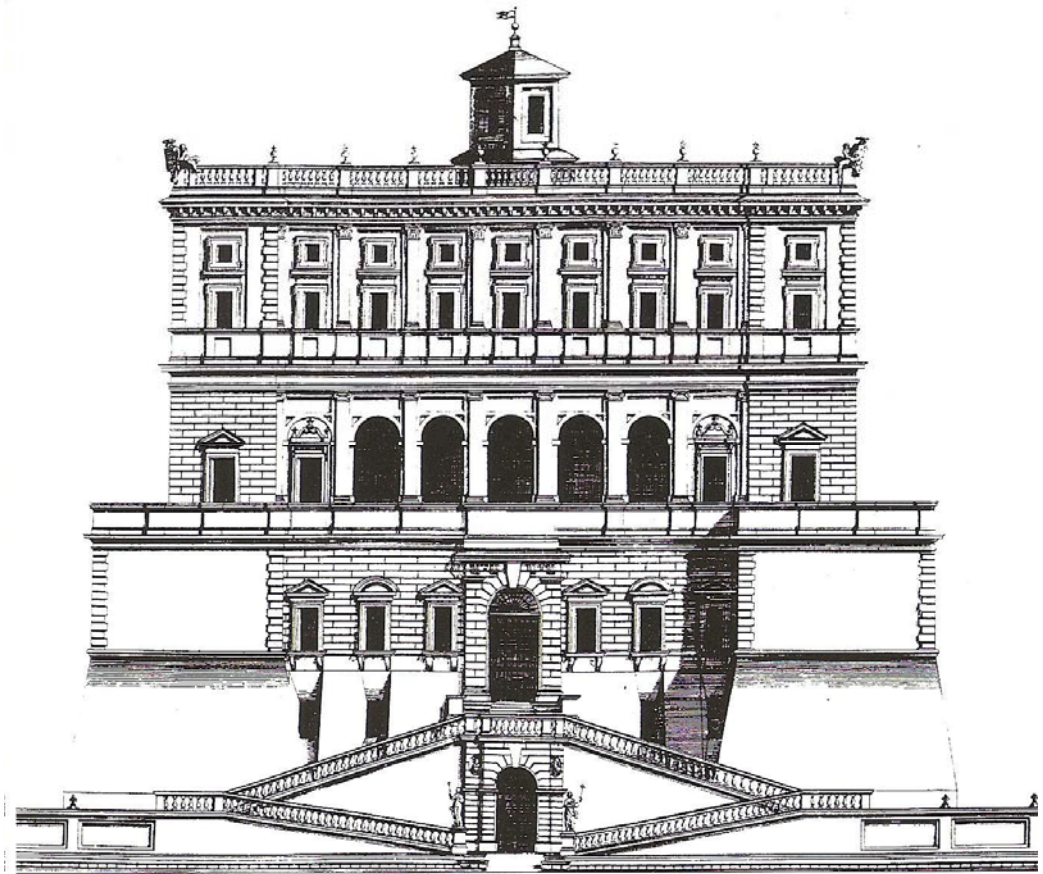


Figura 62: Caprarola. Palazzo Farnese. Prospetto principale verso il borgo in una incisione del XVI sec.(da Fagiolo 2007, p.108).

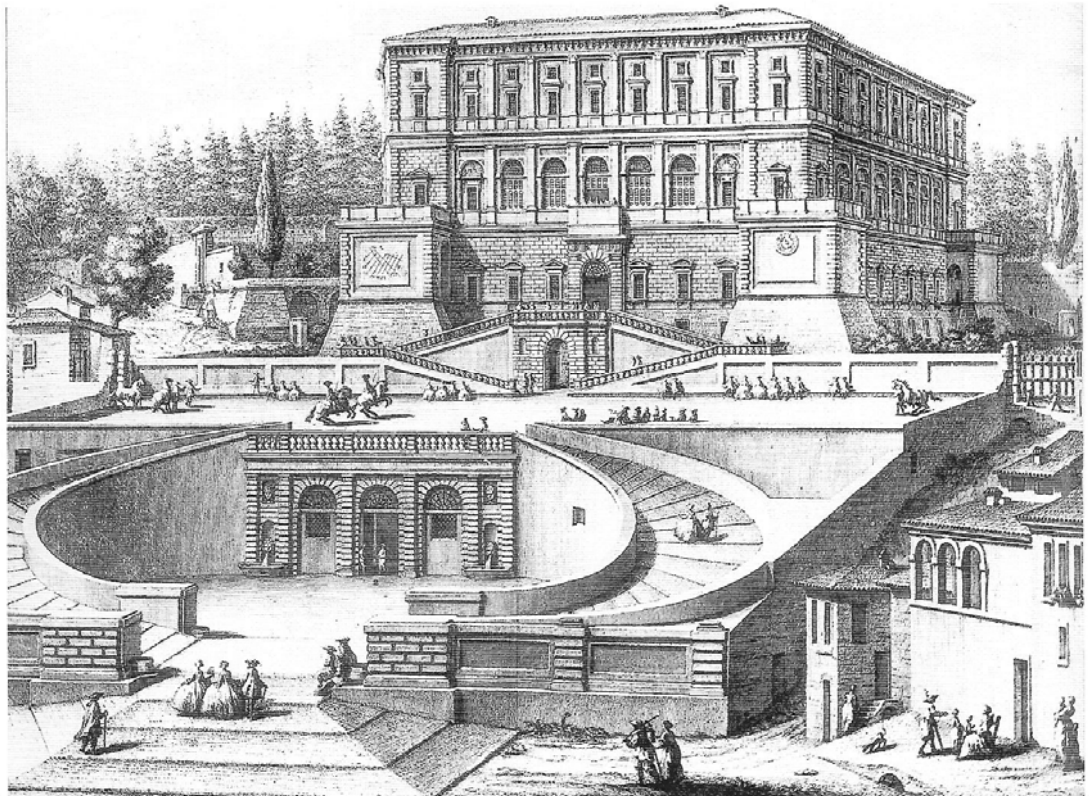


Figura 63: Caprarola. Palazzo Farnese. Veduta prospettica della facciata e delle strutture di accesso in una incisione di G. Vasi (da Fagiolo 2007, p.110).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

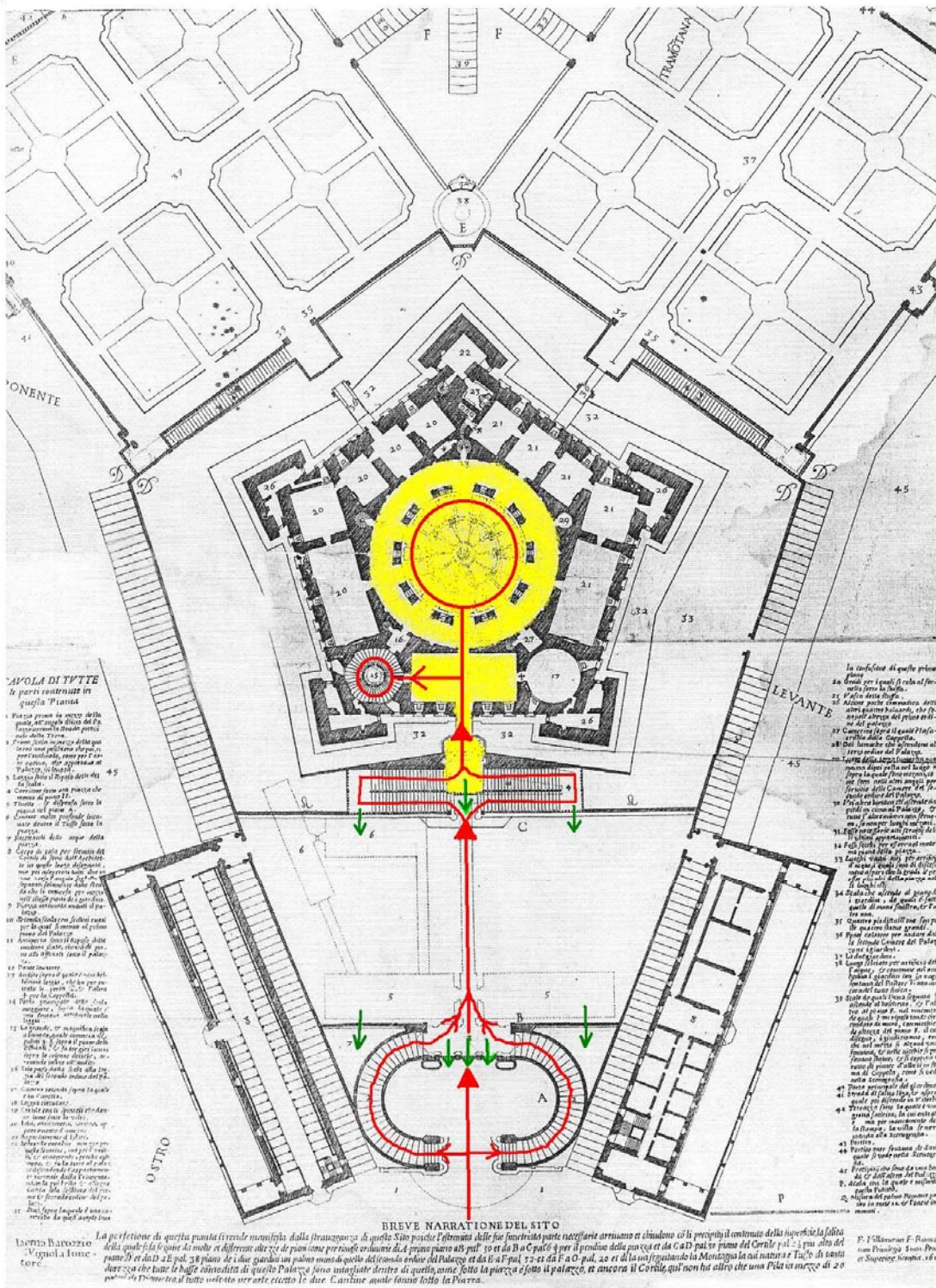


Figura 64: Caprarola. Palazzo Farnese. Pianta del pianoterra, incisione di F.Villamena, 1617 (da Fagiolo 2007, p.109). Si sono evidenziate le connessioni tra il costruito e lo spazio aperto circostante. In giallo: spazi aperti a livello del piano terra del palazzo (piano d'ingresso, atrio, cortile circolare). Con la linea rossa l'asse prospettico lungo il quale si sviluppano anche i percorsi, interrotto dalle due scalinate divergenti, che conduce al cortile circolare. A livello dell'atrio subisce idealmente una variazione di direzione verso lo scalone, il quale consente l'unione con gli spazi aperti del primo piano. Le frecce rosse piene indicano gli ingressi ai tre livelli. Le frecce verdi indicano l'apertura di visuali.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

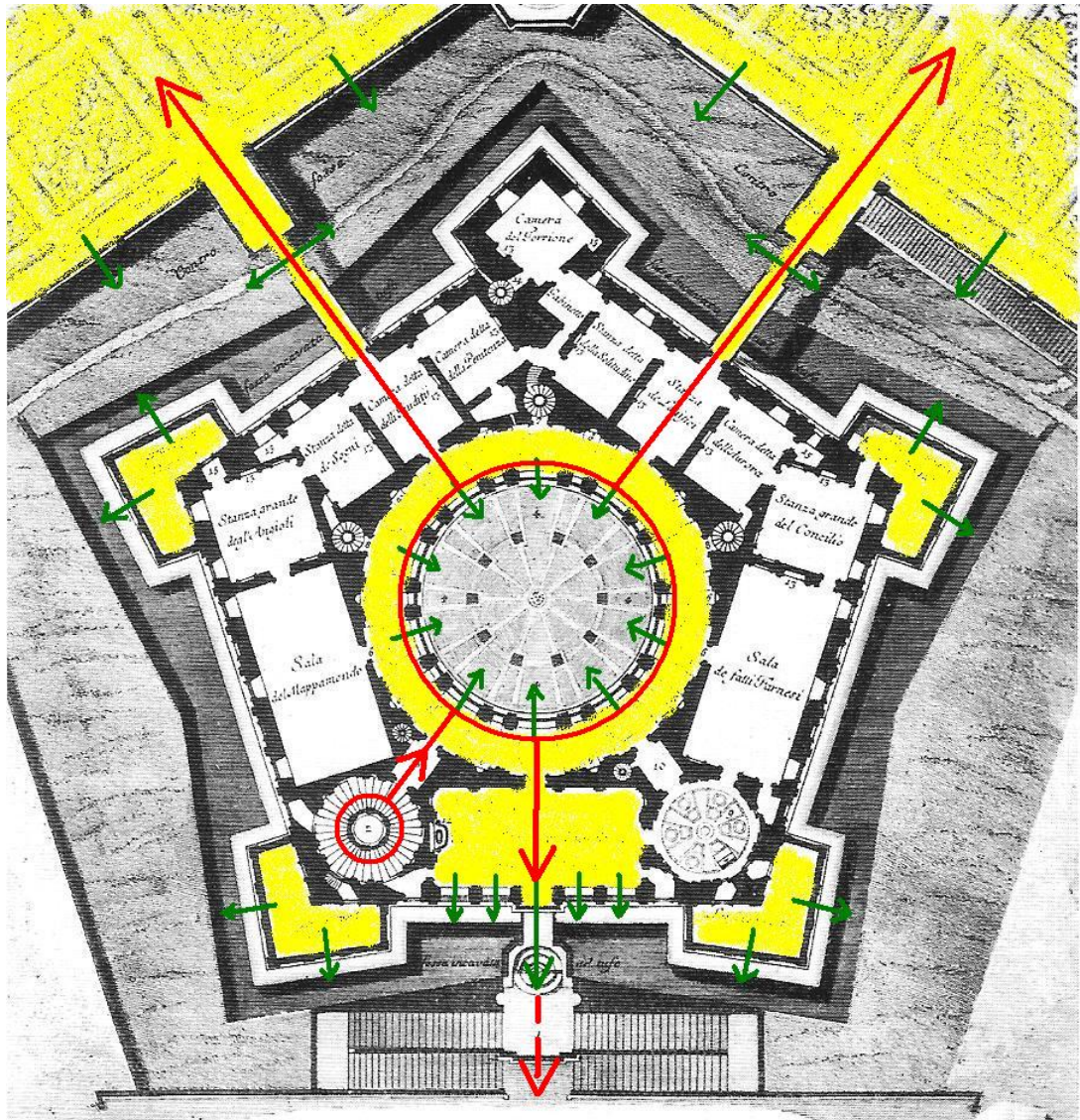


Figura 65: Caprarola. Palazzo Farnese. Pianta del piano nobile in una incisione di G. Vasi (da Fagiolo 2007, p.136). In giallo sono segnati gli spazi aperti al piano nobile (loggia interna, loggia sul fronte, terrazze angolari, giardini). In rosso gli assi di connessione degli spazi aperti (con il tratteggio la visuale lungo l'asse viario che si apre dalla loggia). In verde le visuali che si aprono dal primo piano.

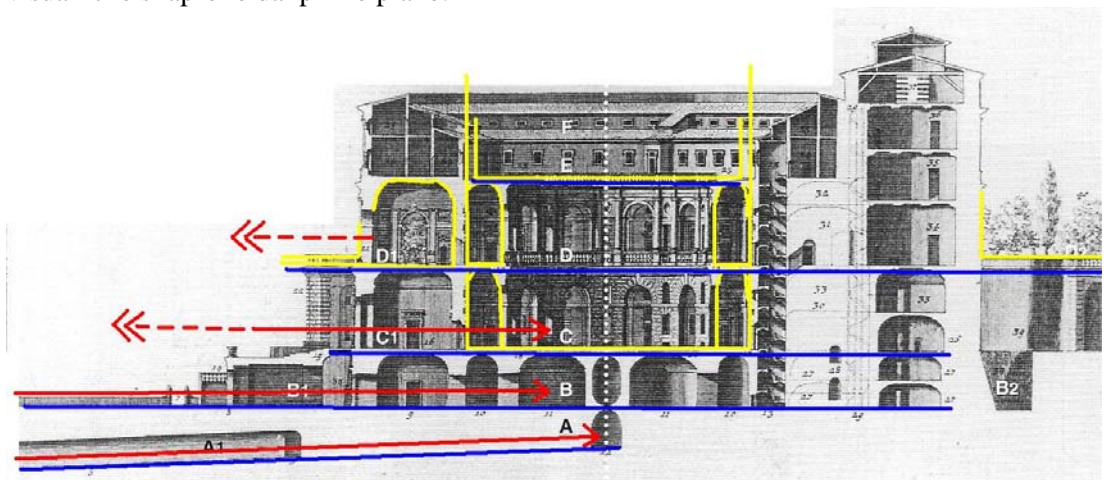


Figura 66: Caprarola. Palazzo Farnese. Sezione del palazzo in una incisione di G. Vasi (da Fagiolo 2007, p.136). In giallo: linee portanti degli spazi aperti. In blu: diversi livelli del palazzo. In rosso: tre livelli di penetrazione lungo l'asse centrale e assi visivi a tratteggio.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

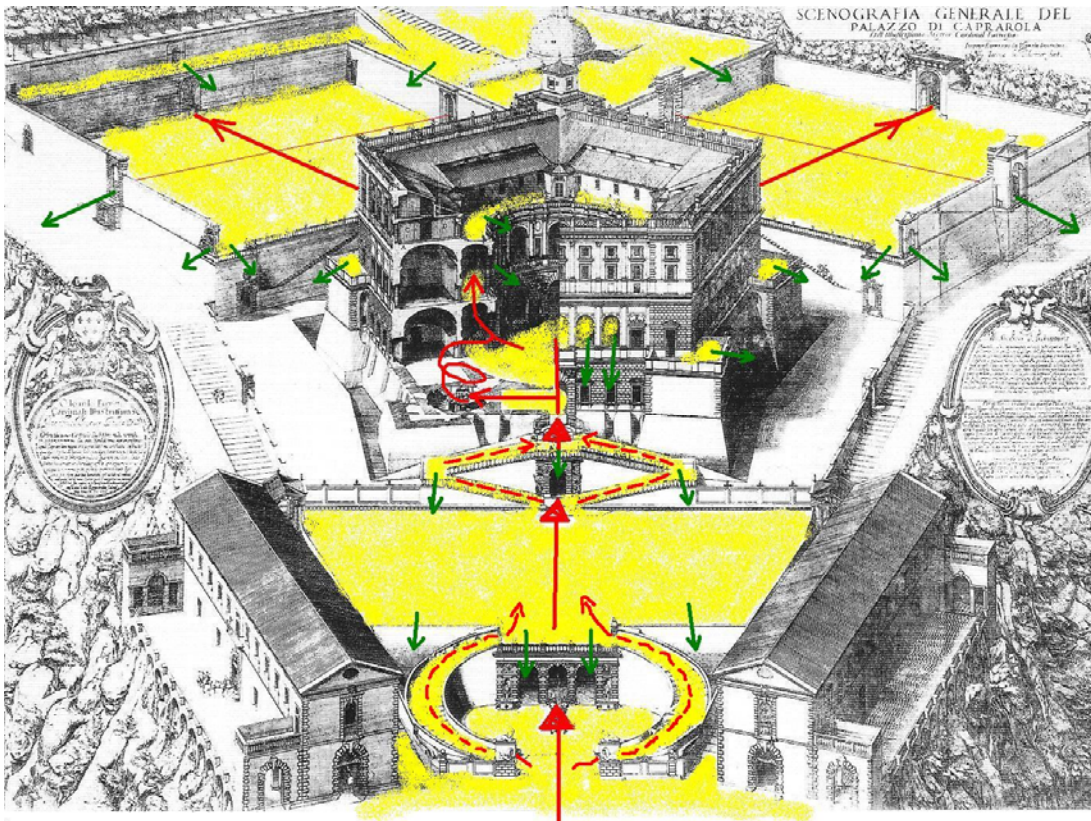


Figura 67: Caprarola. Palazzo Farnese. Restituzione del presunto piano generale del Vignola per le adiacenze del palazzo con vari elementi non realizzati, di ascendenza sia vignolesca che del duchiana. Incisione di J. Lemercier, 1608 (da Fagiolo 2007, p.118).

Schema riassuntivo dell'organizzazione degli spazi aperti (giallo), con gli assi di percorrenza (in rosso; le frecce piene indicano le entrate ai tre livelli, il tratteggio il percorso divergente e convergente delle scale; l'asse attraverso lo scalone sale al primo piano del cortile circolare e si dirama nei giardini) e le visuali (in verde; si notino le varie terrazze del cortile, la loggia centrale e i belvedere innestati sui muri di contenimento del terrapieno dei giardini).



Figura 68: Caprarola. Veduta aerea del palazzo (da B. Adorni 2008 (a), p.84).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

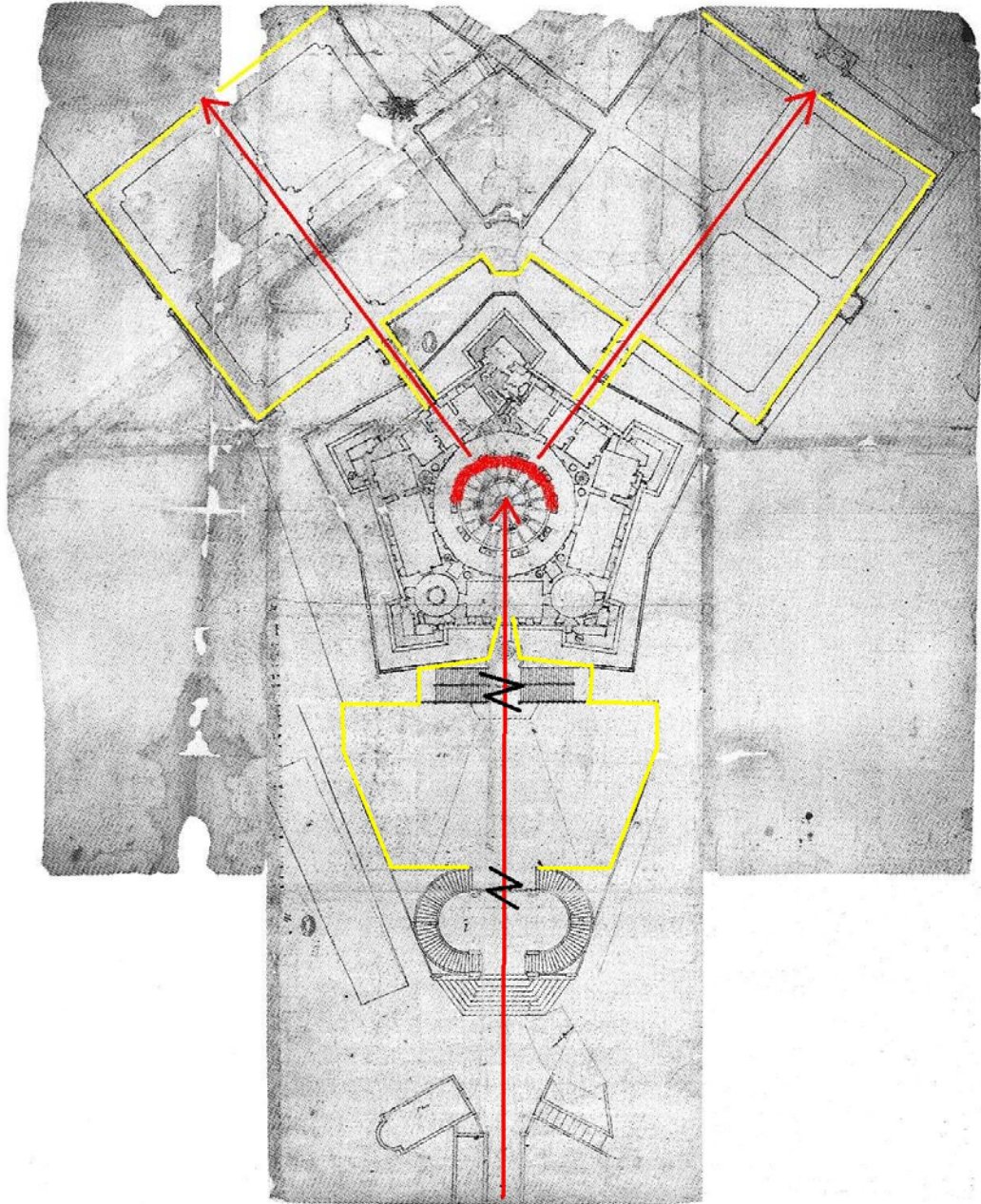


Figura 69: Anonimo (Jacopo Barozzi da Vignola?). Planimetria generale di Palazzo Farnese a Caprarola con i due giardini quadrati e la sistemazione a piazze e scale fino all'imbocco del rettilineo vignoliano. Parma, Archivio di Stato, Mappe e disegni, vol.49, n.22 (da B. Adorni 2008 (a), p.91).

Riepilogo concettuale del rapporto con il sito. In giallo si indicano gli spazi aperti di pertinenza del palazzo. Si pone in evidenza l'asse centrale che proviene dalla prospettiva urbana e attraversa lo spazio aperto antistante il palazzo con due interruzioni, intorno alle quali si organizzano due scalinate (che si allontanano dall'asse per poi subito riavvicinarsi) e tre diversi livelli di accesso al palazzo.

Arrivando nel cortile, l'asse si infrange con la circolarità dello stesso e si apre in due assi divergenti, che, saliti al piano superiore, strutturano gli spazi aperti sul retro (giardini).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

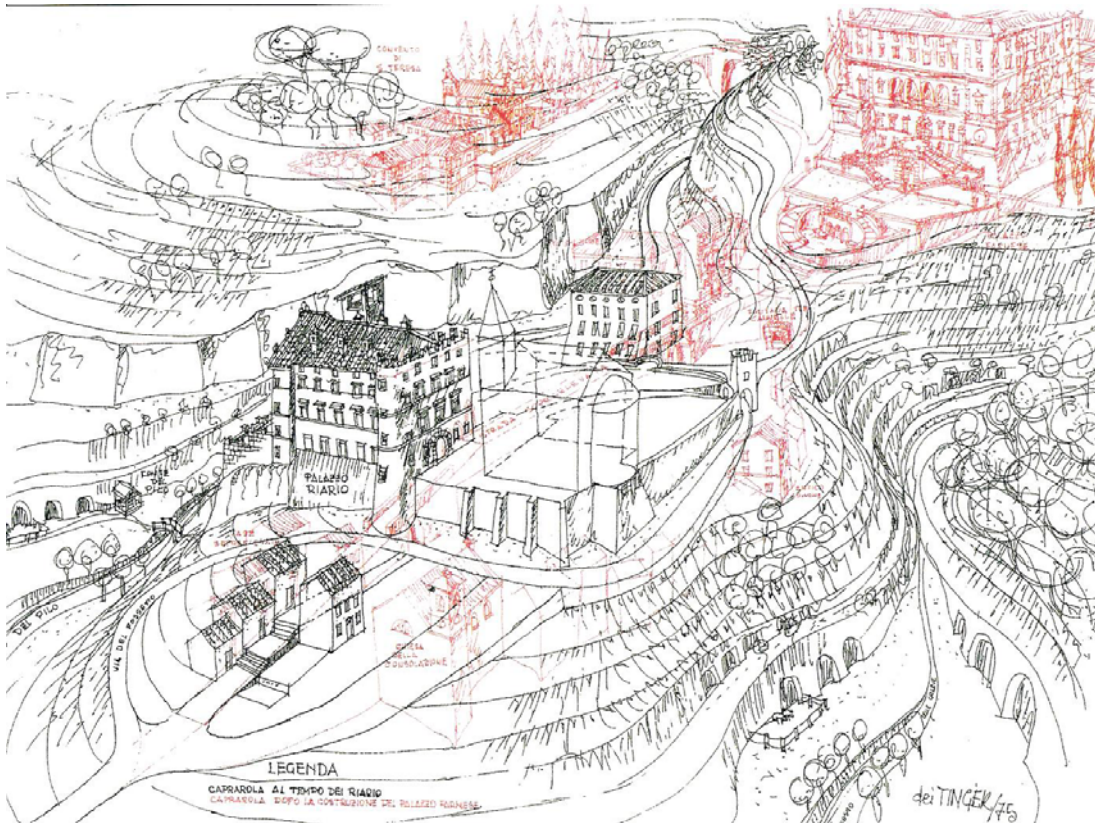


Figura 70: Caprarola. Rapporto del nuovo rettilineo farnesiano con la preesistente situazione del borgo in un disegno di S. Deitinger, 1975 (da Fagiolo 2007, p. 113, pubblicato in Fantini Bonvicini 1976).

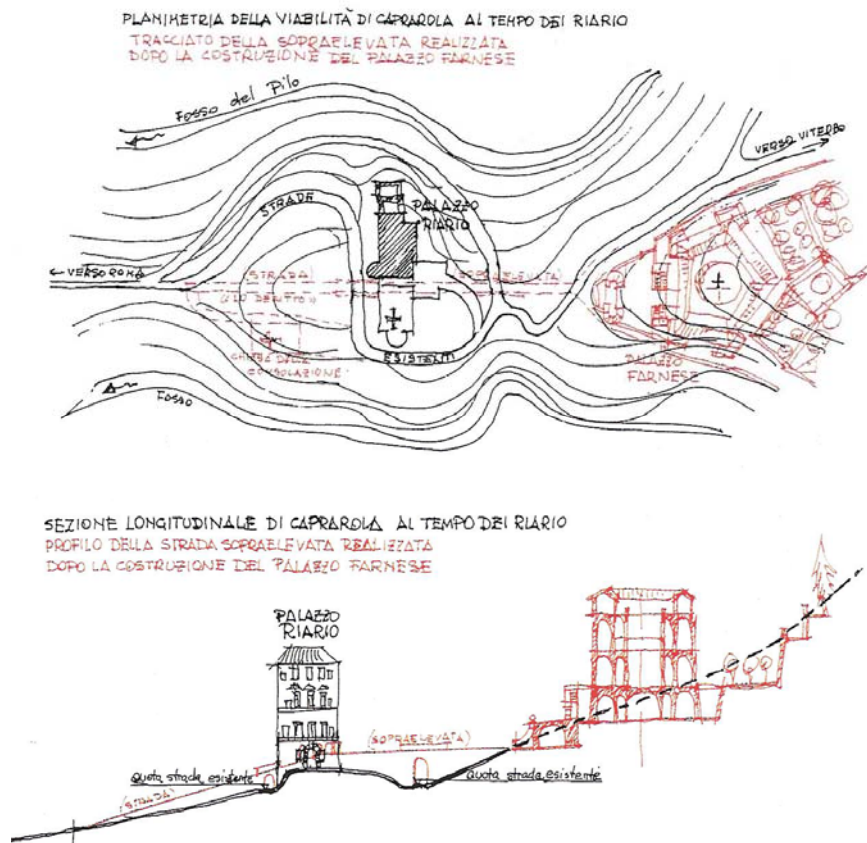


Figura 71: Caprarola. Rapporto del nuovo rettilineo farnesiano con la preesistente situazione del borgo in un disegno di S. Deitinger, 1975 (da Fagiolo 2007, p. 113, pubblicato in Fantini Bonvicini 1976).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

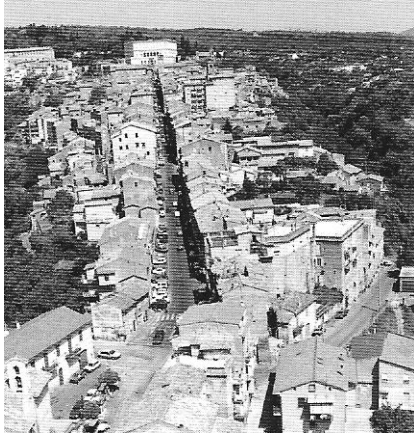


Figura 72: Caprarola. Palazzo Farnese. Veduta aerea del borgo con il rettilineo che conduce al palazzo (da Fagiolo 2007, p.112).

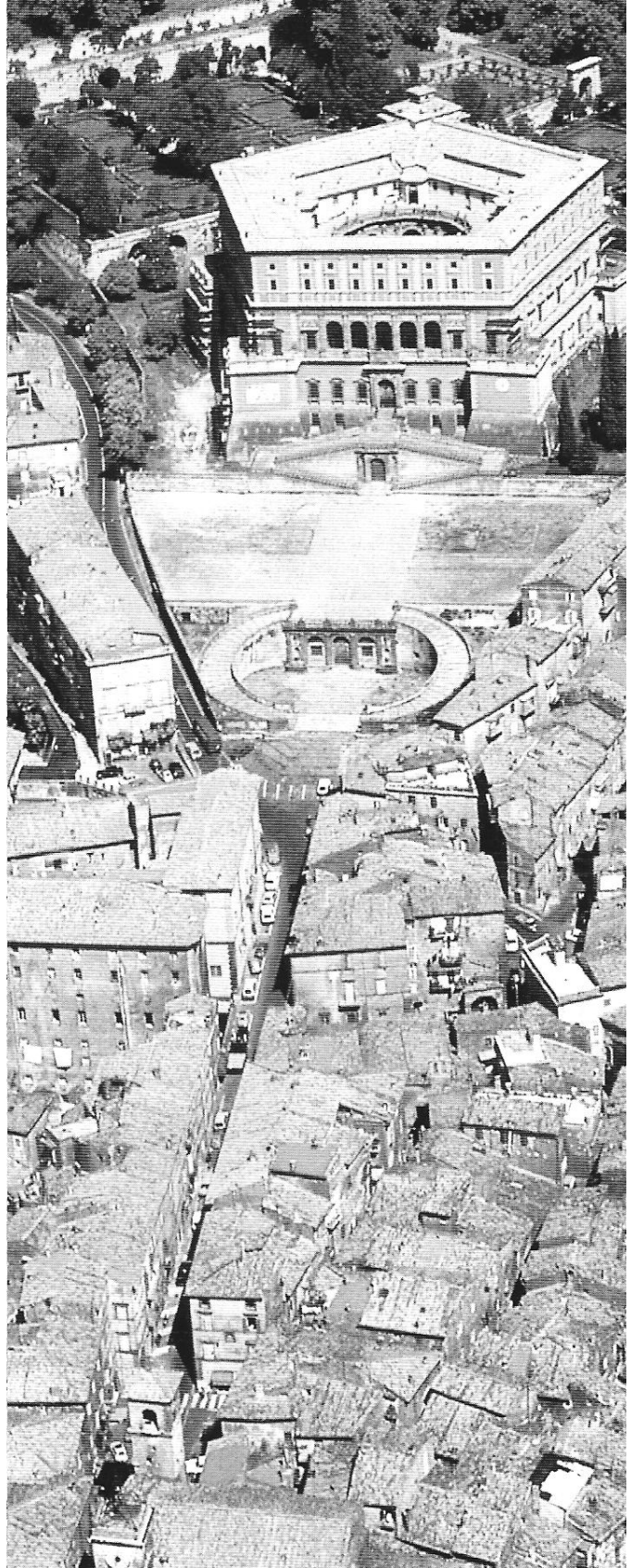


Figura 73: Caprarola. Palazzo Farnese. Veduta aerea del palazzo e delle strutture e spazi di connessione con l'asse viario del borgo (da Fagiolo 2007, p.112).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

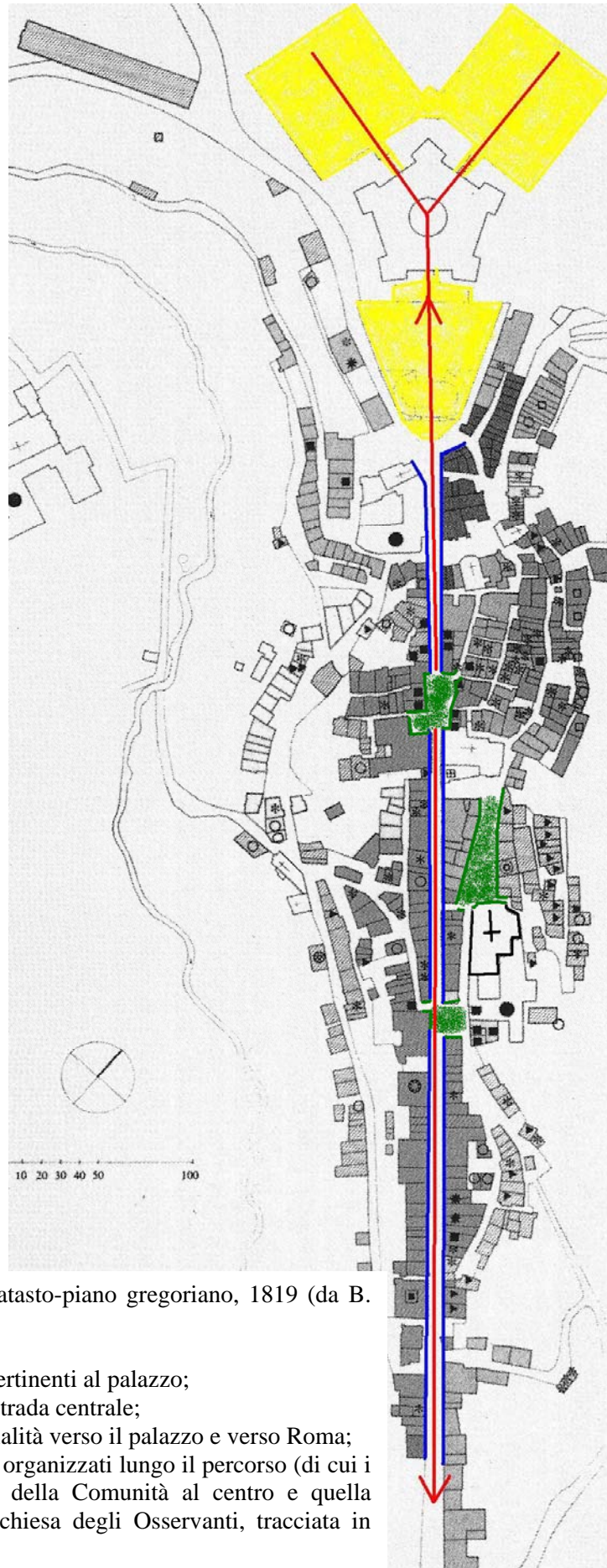


Figura 74: Caprarola, il catasto-piano gregoriano, 1819 (da B. Adorni 2008 (a), p.108).

Si evidenziano:

- in giallo gli spazi aperti pertinenti al palazzo;
- in blu l'andamento della strada centrale;
- in rosso la sua doppia assialità verso il palazzo e verso Roma;
- in verde gli spazi di sosta organizzati lungo il percorso (di cui i principali sono la Piazza della Comunità al centro e quella trapezoidale davanti alla chiesa degli Osservanti, tracciata in nero).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

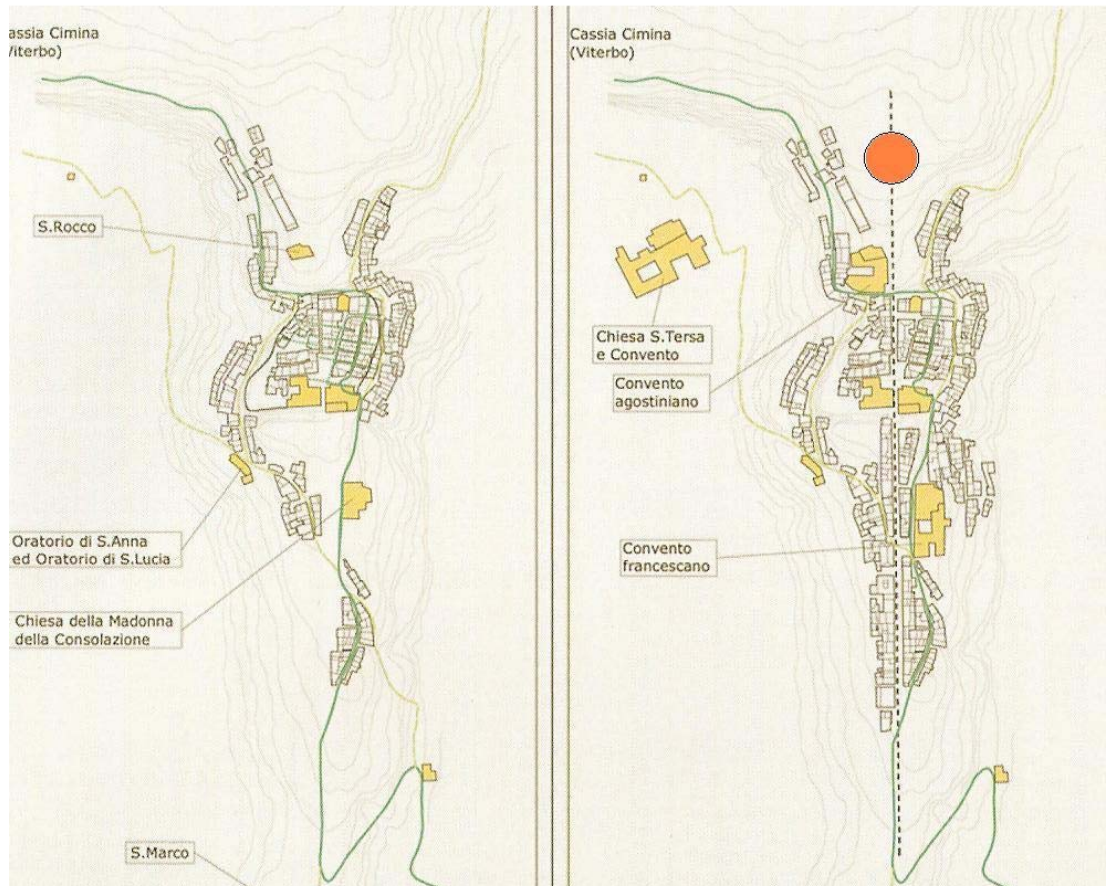


Figura 75: il tessuto urbano di Caprarola prima e dopo gli interventi urbanistici cinquecenteschi. (da A. Rossetti 2007, p. 5).

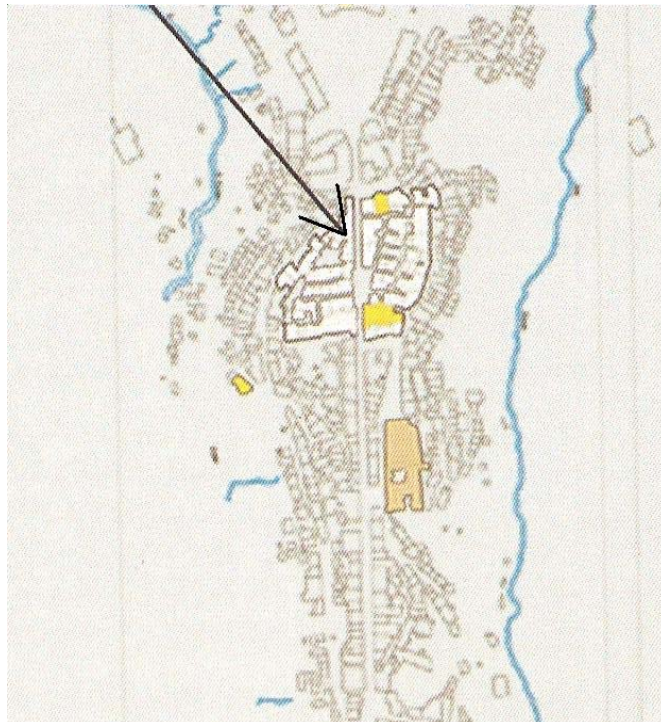


Figura 76: il tessuto urbano di Caprarola con l'originario nucleo murato medievale in evidenza indicato dalla freccia e la chiesa quattrocentesca degli Osservanti in arancione (da A. Rossetti 2007, p. 14).

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 77: avvicinamento al palazzo: asse centrale del borgo e aperture del palazzo verso di esso.



Figura 78: il ponte più a valle sotto la via Diritta, costruito per superare un dislivello del terreno.



Figura 79: il ponte delle Monache, costruito per superare un dislivello più a monte.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 80: Caprarola. Inizio dell'ascesa al palazzo.



Figura 81: il primo terrazzamento, con l'ingresso al livello più basso, dominato dal palazzo.



Figura 82 : vista del palazzo dal secondo livello, con l'ingresso per la carrozze e, in alto, gli elementi di apertura al contesto: la loggia al secondo piano e le terrazze.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 83: Caprarola. Prospetto principale del Palazzo Farnese, dal secondo livello.



Figura 84: Caprarola. Palazzo Farnese. Particolare della terrazza- belvedere ricavata dai bastioni della precedente fortezza.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 85: Caprarola. Palazzo Farnese. Il cortile circolare interno.

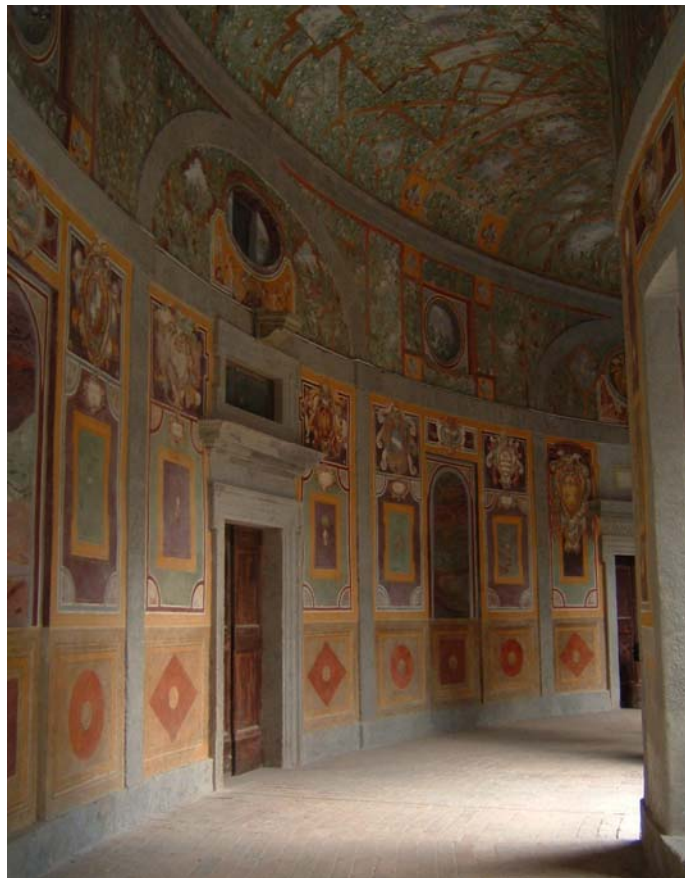


Figura 86: Caprarola. Palazzo Farnese. La loggia sul cortile decorata da un finto pergolato.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 87:
Caprarola. Palazzo
Farnese.
L'uscita verso i
giardini superiori.



Figura 88:
Caprarola. Palazzo
Farnese.
Ponte sul fossato,
di collegamento
con i giardini
superiori.



Figura 89:
Caprarola. Palazzo
Farnese.
L'asse di un
giardino superiore.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 90:
Caprarola. Palazzo
Farnese.
Il Panorama dai
giardini superiori.



Figura 91:
Caprarola. Palazzo
Farnese.
Veduta dei
giardini superiori,
con il palazzo
come fondale e
l'apertura sul
paesaggio a fianco
di esso.



Figura 92:
Caprarola. Palazzo
Farnese.
Panorama del
paese da un
belvedere aperto
sopra il muro di
contenimento del
giardino superiore.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 93:
Caprarola. Palazzo Farnese.
Lo sguardo dall'alto 1. La via Diritta dal secondo livello.



Figura 94:
Caprarola. Palazzo Farnese.
Lo sguardo dall'alto 2. La via Diritta vista dal portone di ingresso.



Figura 95:
Caprarola. Palazzo Farnese.
Lo sguardo dall'alto 3. La via Diritta e il paese visti dalla loggia del palazzo. Il panorama urbano va a fondersi con lo sfondo collinare.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

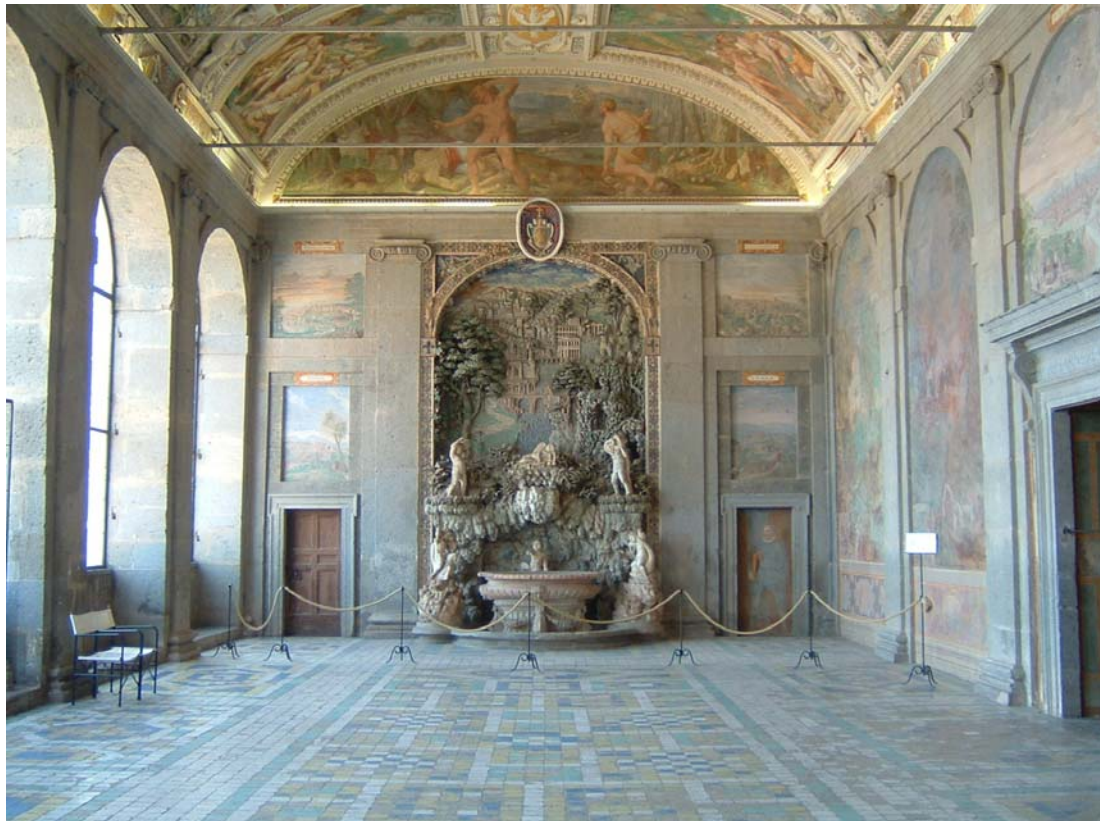


Figura 96: Caprarola. Palazzo Farnese. La loggia del secondo piano (Sala di Ercole) un tempo aperta sull'esterno, con la fonte addossata alla parete.



Figura 97: Caprarola. Palazzo Farnese. Lo spazio di mediazione tra palazzo e borgo visto dalla loggia del palazzo.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

2.5 Villa Lante a Bagnaia

La committenza e il progettista

La residenza di Bagnaia nasce per committenza dei Vescovi della vicina Viterbo.

Fu per primo il cardinale Raffaele Riario, vescovo di questa città dal 1498 al 1505, a ideare una riserva di caccia sul monte Sant'Angelo. Questa venne poi recintata nel 1514 (secondo il perimetro che tutt'oggi conserva) e nel 1521 vi venne aggiunto un casino di caccia. La costruzione della villa attuale si deve al cardinale Gianfrancesco Gambara, divenuto vescovo di Viterbo nel 1566. Subito, o tutt'al più due anni dopo iniziò a pensare al riassetto del vecchio casino di caccia, per ricavarvi un più elegante giardino, sul modello di quelli che si andavano completando a Tivoli e a Caprarola.

A questo punto nasce il problema del progettista. Vignola era al servizio dei Farnese nella vicina Caprarola. Il Gambara era legato alla famiglia Farnese e la fama del Vignola in quegli anni doveva ormai essere diffusa nell'alto Lazio. Dunque è quasi scontato ipotizzare un intervento perlomeno indiretto del Vignola nella costruzione. Tanto più che ci sono pervenute due lettere, datate 17 e 18 settembre 1568, con le quali il Gambara esorta Alessandro Farnese ad inviargli urgentemente il suo architetto "*con il quale mi è necessità di parlare*"²². Il Gambara inoltre, in quanto segretario di Giulio III, doveva avere già avuto modo di conoscere il Vignola almeno durante il cantiere di villa Giulia.

Pare quindi scontato che il Vignola abbia dato un parere sulla sistemazione del giardino, ma non si conosce se fu realmente lui a stendere il progetto e a seguire i lavori. Ciò dipende anche da una ancora incerta datazione sull'inizio dei lavori, che può essere avvenuta subito nel 1568, oppure, più probabilmente nel 1573, escludendo così un intervento diretto dell'architetto emiliano.

Che l'architettura vignolesca sia stata presa a modello è, però, un fatto certo. Il Gambara non prevedeva inizialmente la costruzione delle palazzine, ma solo della loggia al piano terra. L'innalzamento del secondo livello con la predisposizione degli ambienti di rappresentanza avviene su consiglio del Farnese, che invia, come modello, i disegni del palazzo Farnese realizzato da Vignola nel parco Ducale di Parma. L'occasione che convince il committente della necessità di fabbricare un corpo edilizio più ampio è l'imminente visita del Papa, Gregorio XIII. Questa visita avviene nel 1578 e a quella data i lavori dovevano presentarsi pressoché ultimati. Possiamo conoscere la consistenza della villa grazie alla relazione effettuata dal segretario del Pontefice, Fabio Arditio, che ci descrive già funzionante il meraviglioso impianto dei giochi d'acqua.

A quella data mancava invece una delle due palazzine, quella di sinistra, la quale, già impostata nelle fondamenta nella prima fase dei lavori, venne innalzata da Carlo Maderno nel 1590, copiando la struttura esterna della precedente, tale da renderle due palazzine gemelle.

Riguardo alla paternità del progetto, le idee iniziali sono state con probabilità tracciate dal Vignola, ma a seguire i lavori fu poi un secondo architetto. Questa figura può essere identificata in Tommaso Ghinucci, prete architetto già attivo a Bagnaia.

L'articolazione della villa e la struttura del borgo

Il vasto complesso del parco venne diviso dal nuovo progetto in due parti, trattate secondo un differente principio. La prima è lasciata incolta, e vi cresce il bosco spontaneamente; solo vi si realizzano alcuni elementi architettonici e plastici, uniti da

²² Da: B. Adorni 2007, p. 192.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

viali che consentono di attraversarlo. L'altra metà è composta da un giardino formale, con una prima parte piana e un susseguirsi di quattro terrazze che si inerpicano sul colle con un fastoso apparato di fontane e giochi d'acqua, organizzati intorno all'asse mediano, che lascia ai suoi lati le due palazzine, loggiate sul fronte. Quest'asse non si limita al giardino, ma esce da esso, ponendosi in continuità con un asse urbano, che è la strada centrale di un tridente. Queste tre vie divergenti da una piazza, posta appena fuori dall'antico tracciato delle mura della cittadina, rappresentano l'ampliamento cinquecentesco della borgata. Vista la perfetta connessione tra l'asse della villa e l'andamento del tridente, si deve supporre che i due disegni siano stati sviluppati in concomitanza, ovvero che anche in questo caso, come a Caprarola, l'erezione della villa abbia comportato un ampliamento e rifacimento urbano in funzione della stessa. Questo fattore detta un legame profondo tra la città e l'elemento architettonico-naturale, creando un legame indissolubile tra gli elementi che compongono il sito. Anche il braccio destro del tridente è in funzione della villa, in quanto al suo termine è posto l'ingresso alla parte informale del giardino. Il rimanente braccio costeggia invece la proprietà, per allungarsi poi nel territorio. Sulla piazza dalla quale si dirama il tridente giunge anche un'altra importante arteria, ovvero il rettilineo tracciato già nel 1528 per unire il paese al Santuario della Madonna della Quercia, edificio quattrocentesco meta di un intenso flusso di pellegrini. Oltre il santuario, la strada procede per Viterbo.

Il percorso di visita al giardino doveva essere stato ben studiato, secondo un preciso programma iconografico. L'entrata avveniva dalla parte informale del giardino, simboleggiante l'età in cui uomo e natura vivevano in armonia. Accadde, però, che gli dei si adirarono con gli uomini e vi fu il diluvio. Tra la natura e la nuova società che nacque in seguito a questo evento si instaura un rapporto diverso: la natura viene via via condizionata e disegnata dall'uomo. Così, al termine del parco informale, si giunge in cima al colle alla fontana del diluvio. Da qui si discende in linea retta lungo l'asse mediano, accompagnati da una serie di fontane e giochi d'acqua, ciascuno con un significato preciso²³. In questa sezione della villa la geometria domina sovrana e l'articolazione degli spazi è basata su un preciso sistema modulare.

Il passaggio da una terrazza all'altra avviene tramite doppie rampe di scale simmetriche, distribuite ai lati per lasciare posto, al centro, all'acqua.

Le fontane si susseguono dall'alto verso il basso, creando l'illusione che sia sempre la stessa fonte che, scendendo lungo l'asse mediano, le alimenta tutte, fino alla vasca della parte più bassa, nella quale si trova l'isoletta circolare, che richiama il teatro marittimo delle ville antiche, rievocato nel 1499 dalla cultura rinascimentale attraverso l'edizione dell'*Hipnerotomachia Poliphili*. Questa parte del giardino, oltre le palazzine, è quella in cui maggiormente si manifesta la forza dell'uomo sulla natura, imbrigliata con grande rigore nel disegno delle aiuole.

Da qui si esce, sempre lungo l'asse mediano, verso il paese, affacciandosi sull'asse centrale del tridente. Il passaggio all'esterno avviene tramite un portale, che si mostra maggiormente decorato sul lato verso la villa, segno che doveva essere inteso come un'uscita e non come entrata.

Ciò significa che il legame con la strada urbana avviene in senso contrario. Se a Caprarola il rettilineo urbano era pensato come introduzione prospettica al palazzo, qui l'entrata avviene attraverso l'asse laterale del tridente, senza trovare davanti sé il fulcro della composizione, e l'uscita avviene attraverso l'asse centrale. È il paese che viene percepito dalla villa, quasi che questo percorso che attraversa la storia dell'uomo, dal giardino informale a quello formale, si riversi poi nella città attuale,

²³ Per una descrizione delle fontane e una lettura del significato dell'apparato scultoreo si rimanda a M. Azzi Visentini 1995, pp. 195- 204.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

quella in cui abitano gli uomini d'oggi. È pur vero che l'ultima parte del giardino rappresenta già la società del tempo, la cultura rinascimentale, ma lo scorrere dei secoli rende inattuale questo finale come termine del percorso. Così, la presenza del paese attualizza sempre questo percorso, terminando il viaggio iniziato nelle epoche remote, nella società dell'oggi.

Si pensa che possa esservi un percorso di lettura del sistema dei giochi d'acqua anche a ritroso, visto che la figura del gambero ricorre nella decorazione, come omaggio al committente. Un primo elemento di questo "andare all'indietro" potrebbe essere rintracciato appunto nel rapporto con il paese, verso cui è puntato lo sguardo, togliendo la centralità al palazzo, che qui sembra disperdersi nella architettura vegetale.

Un possibile percorso continuo tra villa e territorio

Osservando come avviene l'accesso al borgo da Viterbo, sembra instaurarsi un percorso continuo per chi proviene dalla città e vuole poi proseguire nel territorio. Arrivando da Viterbo, e dopo avere percorso il rettilineo che giunge dal santuario, il passante, anziché proseguire subito, è invitato a sostare nella piazzetta e a deviare verso il primo asse a destra del tridente. Da qui si immerge nella visita del giardino informale, per poi continuare in quello formale, attraverso cui ridiscende al paese, ritornando alla piazza dalla strada di mezzo del tridente. Ora, attraverso l'ultimo braccio del tridente, dopo avere compiuto un tuffo all'indietro nell'età primordiale ed essere man mano avanzato fino all'età attuale, dopo aver compiuto, cioè, un percorso catartico, può ora ritornare a riprendere il suo cammino nel territorio.

Sembra quasi una riproposizione mitologico-pagana del significato assunto, a pochi chilometri di distanza, dal santuario mariano.

In questo senso si creerebbe un percorso volto ad unire intimamente la villa al territorio.

Gli assi di sviluppo del complesso

Nell'integrazione tra villa e territorio si sommano, nel caso di Bagnaia, più assi.

Un primo asse è quello che arriva dal santuario e dalla città, che permette il collegamento, a più ampia scala, tra il paese e il suo capoluogo.

Nello stesso punto a cui approda questo asse si innesta un sistema costituito da ulteriori tre assi, ovvero il tridente che diverge dalla piazza, puntando verso la villa e l'esterno del paese.

Nella stessa direzione dell'asse centrale del tridente troviamo poi, da ultimo, l'asse intorno a cui si struttura il complesso della villa.

La forza di quest'ultimo è innegabile e creando un tutt'uno con l'asse urbano, diventa la spina dorsale su cui si innesta il rapporto tra villa e contesto urbano.

Questo asse diventa il protagonista assoluto della scena; ed è un asse che non trova lungo il suo percorso degli elementi costruiti, ma anzi, proprio con la sua forza riesce a spezzare in due il blocco edificato, spingendolo ai lati e continuando indisturbato nella natura, pur dominata dall'uomo, del colle. La vera protagonista della composizione è l'acqua, con le mille invenzioni delle fontane, la quale ribadisce il suo ruolo proprio prefigurandosi come un ruscello che scende dal colle lungo questo asse.

Allora si può immaginare che l'asse corra con forza attraverso la cittadina, nel giardino, spazzi via l'architettura delle palazzine e poi, salendo sul colle, si vada ad infrangere con la roccia, generando lo scavo ad U che forma, al culmine della composizione, la fontana del diluvio. Da questo impatto sgorga dalla roccia una sorgente, la cui acqua, attraverso lo stesso percorso scende a valle.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

L'architettura assume in quest'opera un ruolo del tutto secondario, immersa all'interno di un grande spazio aperto che domina la scena. L'asse centrale non solo scava l'architettura generando una compenetrazione tra pieno e vuoto, bensì crea il vuoto totale, unendo, senza soluzione di continuità, gli spazi aperti che lungo esso si dispongono. Le palazzine vengono relegate ai margini.

Le terrazze che strutturano il giardino, inoltre, aprono la loro visuale sul paesaggio, creando una armoniosa fusione tra architettura del giardino e visuali sul contesto.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 98: Bagnaia (VT). Veduta aerea con il complesso di villa Lante (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 198). A destra, in nero è il rettilineo che conduce al Santuario della Madonna della Quercia (e prosegue per Viterbo). In giallo gli assi del tridente, con il loro senso di percorrenza secondo l'ordine di visita del giardino. In verde è il percorso all'interno del giardino (con il tratteggio per indicare un percorso ipotetico nella parte informale). In rosso si sottolinea l'asse che guida la composizione, unendo giardino e strada urbana.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

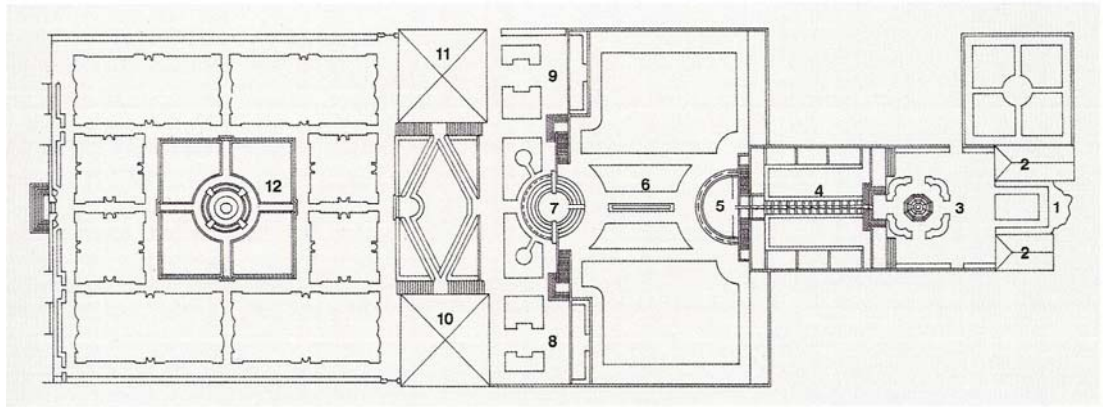


Figura 99: Bagnaia. Villa Gambarà, planimetria del giardino (da B. Adorni 2008 (a), p.193).

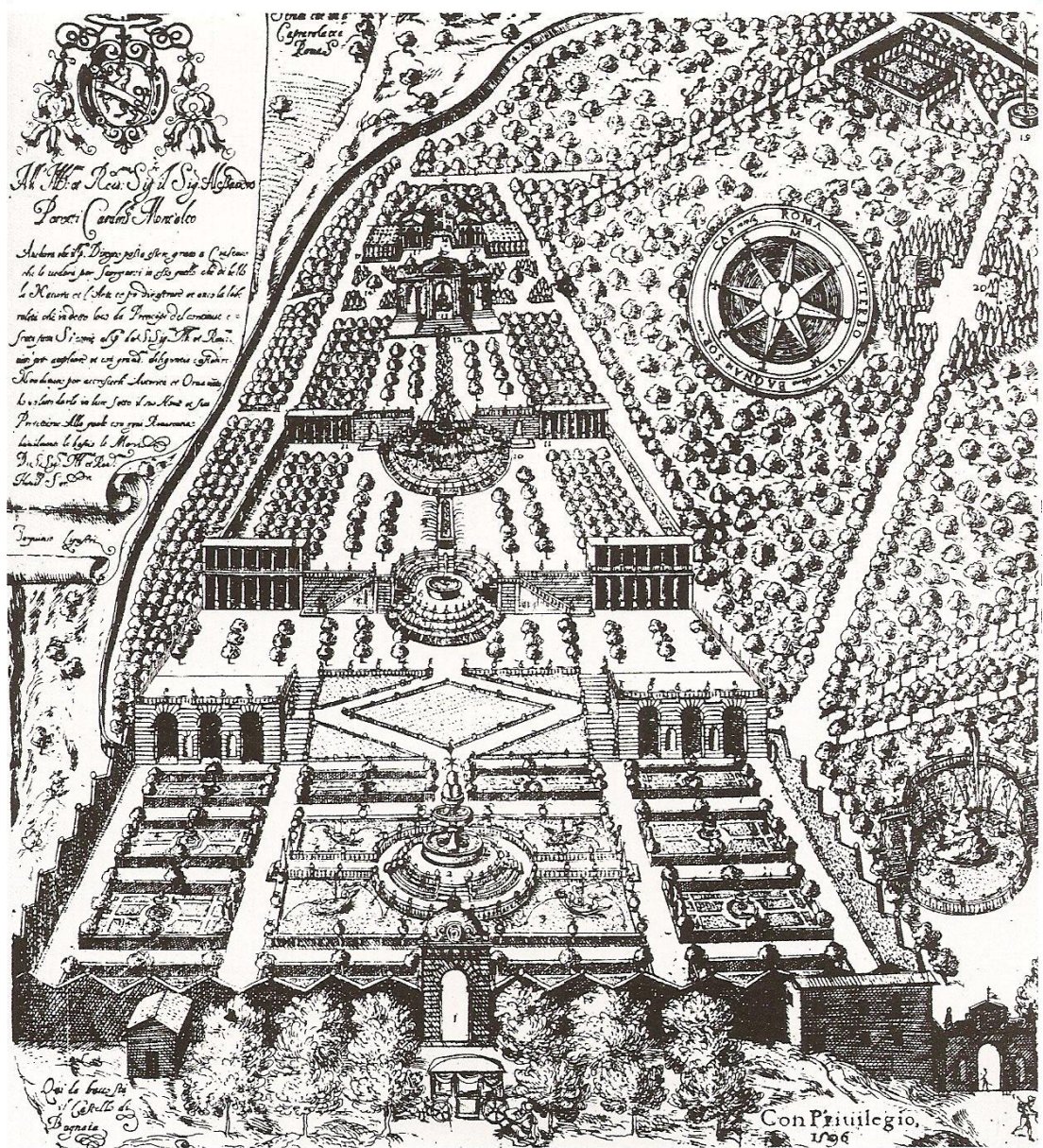


Figura 100: Tarquinio Ligustri, Villa Gambarà a Bagnaia, 1596. si è tolta la parte alta delle due palazzine per simulare le due terrazze probabilmente previste nel progetto originale (da B. Adorni 2008 (a), p.193).

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 101: Bagnaia. Villa Lante. Affresco nella loggia della palazzina di destra, raffigurante la villa stessa.



Figura 102: Bagnaia. Villa Lante. Veduta generale lungo l'asse centrale della villa.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 103:
Bagnaia. Villa
Lante.
Fontana del
diluvio. Da qui
parte il percorso
lungo l'asse
centrale,
discendendo dal
colle.



Figura 104:
Bagnaia. Villa
Lante.
La celebre catena
d'acqua che
discende lungo
l'asse centrale.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 105:
Bagnaia. Villa
Lante.
Parte terminale
della catena
d'acqua..



Figura 106:
Bagnaia. Villa
Lante.
La tavola d'acqua
nella terrazza
inferiore. Era
utilizzata per
mangiare
all'aperto; al
centro si tenevano
in fresco gli
alimenti.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 107:
Bagnaia. Villa
Lante.
Il successivo
terrazzamento, al
quale si addossa la
fontana dei lumini.



Figura 108:
Bagnaia. Villa
Lante.
Veduta dalla
terrazza
sovastante la
fontana dei lumini.



Figura 109:
Bagnaia. Villa
Lante.
La palazzina di
destra, con la
loggia al
pianoterra e la
vasca d'acqua al
centro al livello
più basso del
giardino.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 110: Bagnaia. Villa Lante. Il giardino si fonde con il panorama.



Figura 111: Bagnaia. Villa Lante. Il termine dell'asse centrale nel portone che si apre sulla strada del paese.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

2.6 Palazzo Radini Tedeschi e gli interventi farnesiani a Piacenza

Palazzo Radini Tedeschi nel suo rapporto con il sito

Committente dell'opera è Ludovico Tedesco, maggiordomo di camera del cardinale Alessandro Farnese, per il quale si occupò a lungo dei lavori a Caprarola. È evidente, dunque, come la commissione al Vignola di questo progetto arriva sempre all'interno dell'ambito farnesiano, nel quale più volte il maestro era stato impegnato.

Tuttavia il tipo di committenza si mostra ben lontano dai precedenti esempi farnesiani: non si tratta di erigere il grande palazzo del signore del luogo, avendo a disposizione grandi quantità di mezzi economici e la possibilità di adattare il sito a proprio piacimento. Ci troviamo di fronte al caso di un funzionario che vuole erigere la sua dimora e in cui l'architetto deve fare i conti con la ristrettezza del sito a disposizione.

Il palazzo, iniziato nel 1562, deve essere stato progettato tra il 1560 e il 1561, contestualmente al più impegnativo progetto per palazzo Farnese, che si erge a poche decine di metri di distanza. Di questo progetto si conservano i disegni²⁴ sommari del Vignola, ai quali si aggiungono altre revisioni, più dettagliate, probabilmente eseguite dal figlio Giacinto.

Due elementi sono da notare nel palazzo: il primo è nella soluzione proposta per il cortile, il secondo risiede nella torre sull'estremità sinistra della facciata, non realizzata. La facciata viene organizzata in modo asimmetrico, ponendo una torre su un lato e dividendo asimmetricamente la restante porzione. Il portone si trova al centro della parte simmetrica, quasi sul mezzo di una slargo che si apre di fronte; i disegni progettuali mostrano una variante che prevedeva un coronamento a serliana al piano superiore, particolare che avrebbe integrato maggiormente lo spazio urbano al palazzo. Varcata la soglia ci si trova in un atrio che conduce al cortile. Il corpo edilizio si dispone ad U intorno ad esso e, a causa della scarsa profondità del lotto, non può trovare compimento sul quarto lato, quello verso il confine posteriore. Vignola sembra non voler, tuttavia, rinunciare alla regolarità di un porticato esteso sui quattro lati e, dunque, pone in atto una finzione per ovviare agli inconvenienti del sito. Realizza così una diaframma colonnato posto appena più avanti del muro di confine, senza poter ottenere dietro di esso uno spazio praticabile. Il muro che lo chiude viene virtualmente aperto con un finto colonnato prospettico dipinto, che tenta di sfondare il muro lungo l'asse centrale, sottolineando il ruolo che tale asse nell'organizzare in profondità nel lotto gli spazi di pertinenza del palazzo.

Dal cortile un altro passaggio, centrale rispetto al lato sinistro del loggiato, conduce ad un ulteriore spazio aperto, delimitato da un muro sul margine del lotto: un giardino.

La facciata del palazzo sorge lungo la strada pubblica, via Cittadella, il cui forte andamento lineare, pur nella sede stradale ristretta, sembra non venire più di tanto spezzato dallo slargo antistante. L'asse che esce dal cortile del palazzo, va quindi a saldarsi sull'asse urbano, che costituisce un riferimento preciso per il conte Tedeschi. Questa strada è infatti la linea che unisce l'ingresso del palazzo Farnese alla piazza Cavalli, sede del potere civico. La collocazione all'interno del tessuto urbano non è casuale: il porsi lungo questo asse acquisiva il preciso significato di vicinanza alla famiglia Farnese, specie dopo il 1547, quando una rivolta dei nobili piacentini aveva portato all'uccisione del duca.

Si è accennato alla presenza della torre sullo spigolo sinistro della facciata. Essa ha un significato preciso rispetto al contesto. Su questo lato, nelle intenzioni del

²⁴ Sono conservati dalla famiglia presso l'archivio del castello di Mucinasso (PC).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

Vignola, doveva estendersi una ampia piazza, che costituisse un consono preludio alla mole di palazzo Farnese. Vignola vuole dunque proporzionare questa costruzione minore in funzione dell'ampio spazio e dell'affaccio diretto di cui avrebbe goduto su palazzo Farnese, introducendo un elemento di spicco di maggiori dimensioni, utile al confronto con la piazza e con la grandiosa fabbrica farnesiana.

L'asse di palazzo Farnese e le sue relazioni urbane

Si è visto come il palazzo del conte Tedeschi sia da porre in relazione ad una rete di interventi che i Farnese avviano a Piacenza. In particolare si è visto come via Cittadella, lungo il quale sorge, sia una asse che assume un significato peculiare, rendendo visibile direttamente il portone residenza ducale dallo spigolo della piazza pubblica; quasi un occhio aperto dal tiranno sulla vita della città, con uno sguardo di minaccia contro eventuali nuovi atti eversivi.

Questo asse urbano viene a penetrare all'interno del palazzo Farnese, sempre con la mediazione di un portone, posto su una alto basamento nel primo progetto vignoliano, con il forte senso di preclusione ai cittadini dello spazio ducale. L'asse diventa asse di simmetria dell'impostazione planimetrica del palazzo, attraversa il cortile, sul quale si aprono su tre lati profonde logge con solenni arcate e va ad infrangersi, come a Caprarola, con un elemento ricurvo, semiovato per l precisione, che doveva costituire la scalea di un teatro all'aperto. Da questo scontro l'asse si fraziona, questa volta in tre braccia parallele, che vanno a bucare la facciata retrostante aprendovi tre logge a doppi altezza aperte sui giardini, sul Po e sul paesaggio agrario che si estendeva oltre il fiume²⁵.

Si può sottolineare la valenza teatrale di questo spazio a cielo aperto racchiuso tra le mura del palazzo; chi, seduto sulle scalinate e in particolare il duca dal suo palco centrale, si fosse accomodato per guardare la rappresentazione teatrale che si svolgeva in basso, al centro del cortile, sarebbe diventato a sua volta attore di una scena celebrativa, che trovava nel pubblico assiepato nelle logge circostanti i suoi spettatori. Il ruolo celebrativo svolto dal palazzo è sempre chiaro; spesso si introducono anche elementi teatrali che sottolineano un distacco tra la dimora del signore e il suo intorno, ma qui è evidente l'intenzione di una teatralità condivisa, che si sarebbe resa evidente in ogni momento della vita del duca, attraverso il cerimoniale di corte.

Le opere del Vignola a Piacenza, oltre ad avere, come nel caso del palazzo ducale, una propria apertura sull'intorno, sono da inserire in una più complessa rete di relazioni che si manifestano a livello urbano. Il fatto che il palazzo volesse porsi quale punto di riferimento del potere ducale su tutta la città è evidente nel suo porsi come chiusura visiva dell'asse proveniente dalla piazza grande. Dal punto di approdo

²⁵ “Nella descrizione del De Marchi appare significativa la lettura del Palazzo in un quadro insieme territoriale e regionale, in direzione del Po e dell'oltrepò. “La giudiziosa Madama diede principio a detta fabbrica onorata, la quale penso che in Lombardia non vi sarà paro a questo bel palazzo [...] e nel mezzogiorno e da oriente vi sono giardini con abitazioni, nel settentrione vi sono giardini ed orti e navigli di acqua, li quali orti e giardini sono del detto palazzo dove si può fare un bellissimo parco con una parte d'essi: ha la vista delle mura della Città, e fuori delle barche che vengono persino alla porta della Città. Poi vi è una tagliata di tre quarti di miglio, la quale è tutta prateria, ancor quando il tempo è chiaro discopresi quella bella e rara Città di Cremona, e a questo palazzo si potrà con facilità farsi venire le barche per sino alla porta, che sarà meno di cinquecento passi, che dappoi si potrà andare in tutte le parti del mondo dove le navi marittime possono andare senza dismantare mai di sopra l'acqua [...]. E oltre il Po ha una veduta rarissima di una pianura fertilissima piena di bellissimi castelli e palazzi e abitazioni, il quale paese è coltivato sì come qualsivoglia giardino: poi alla parte di ponente vi è pur questa bellissima vista con altri giardini e orti”. Da: M. Fagiolo 2007. pp. 269-170.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

di questa via nella piazza, un altro asse viario, ruotato di 90 gradi, conduce al Duomo che si staglia in lontananza; anche il portale della Cattedrale venne rimaneggiato, sottolineando la sua visuale al termine del rettilineo, e rendendolo partecipe di un intreccio di fili che legava tra loro gli elementi salienti della città, ponendoli a confronto con il potere ducale.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

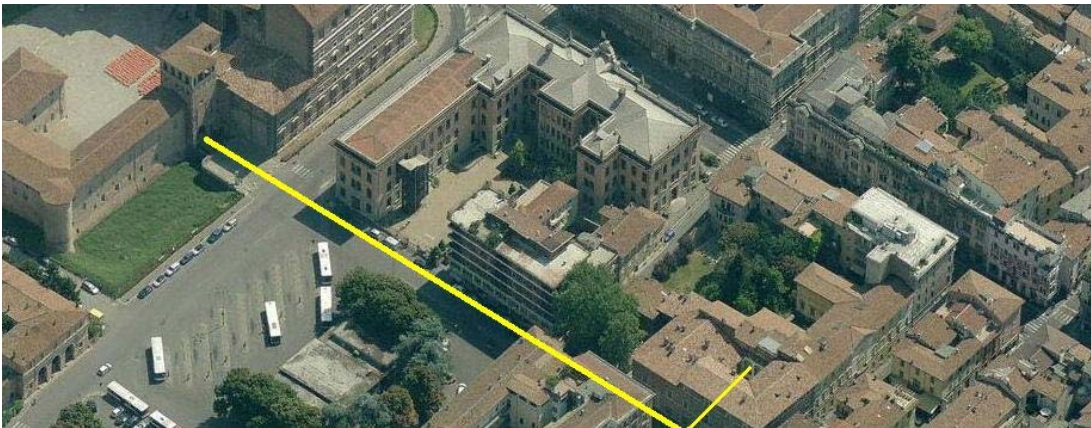


Figura 112: Piacenza. Veduta aerea dell'asse tra palazzo Farnese e palazzo Radini Tedeschi.

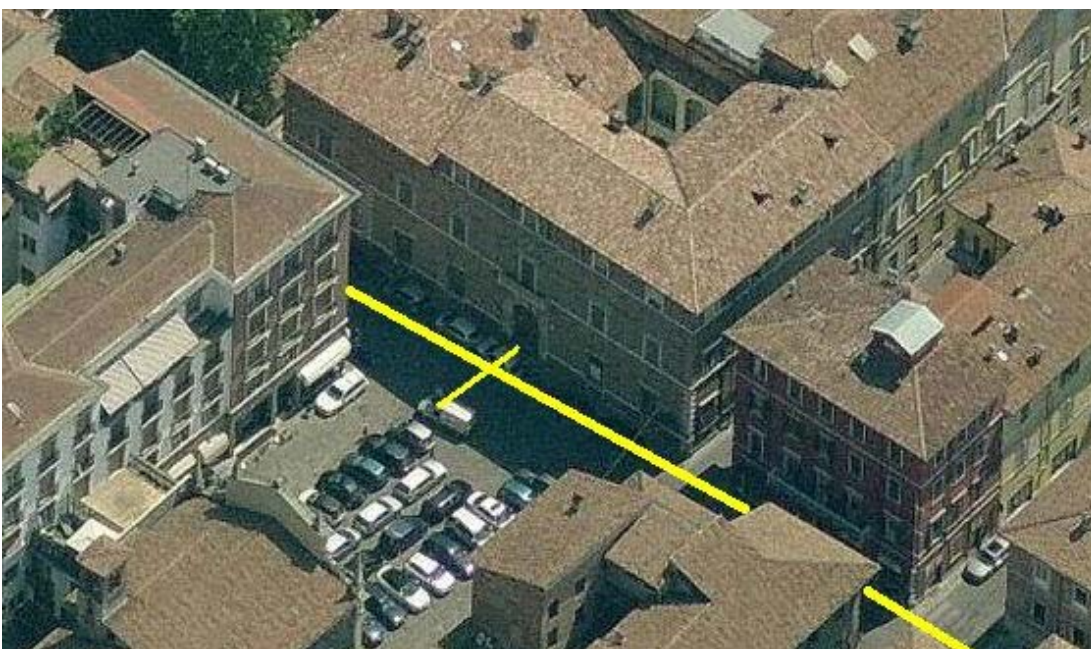


Figura 113: Piacenza. Veduta aerea di palazzo Radini Tedeschi, all'innesto con l'asse.



Figura 114: Piacenza. Veduta aerea dello slargo fronteggiante palazzo Radini Tedeschi.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

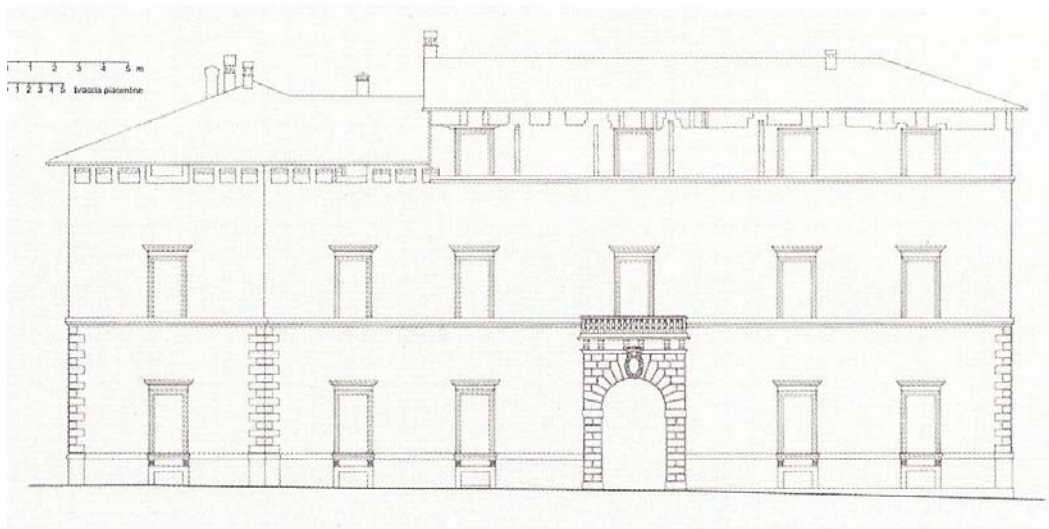


Figura 115: Piacenza, Palazzo Radini Tedeschi, facciata (da B. Adorni 2008 (a), p.144).

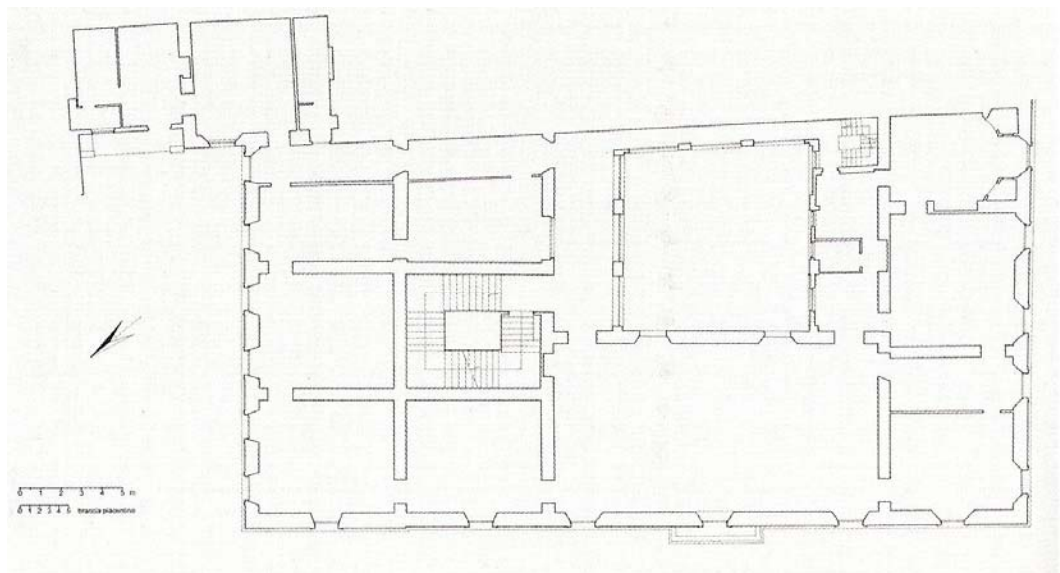


Figura 116: Piacenza, Palazzo Radini Tedeschi, pianta (da B. Adorni 2008 (a), p.144).

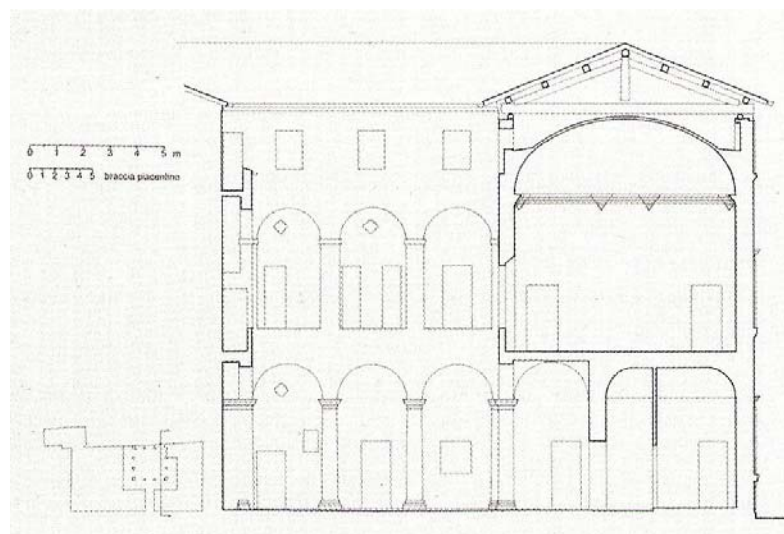


Figura 117: Piacenza, Palazzo Radini Tedeschi, sezione longitudinale (da B. Adorni 2008 (a), p.144).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

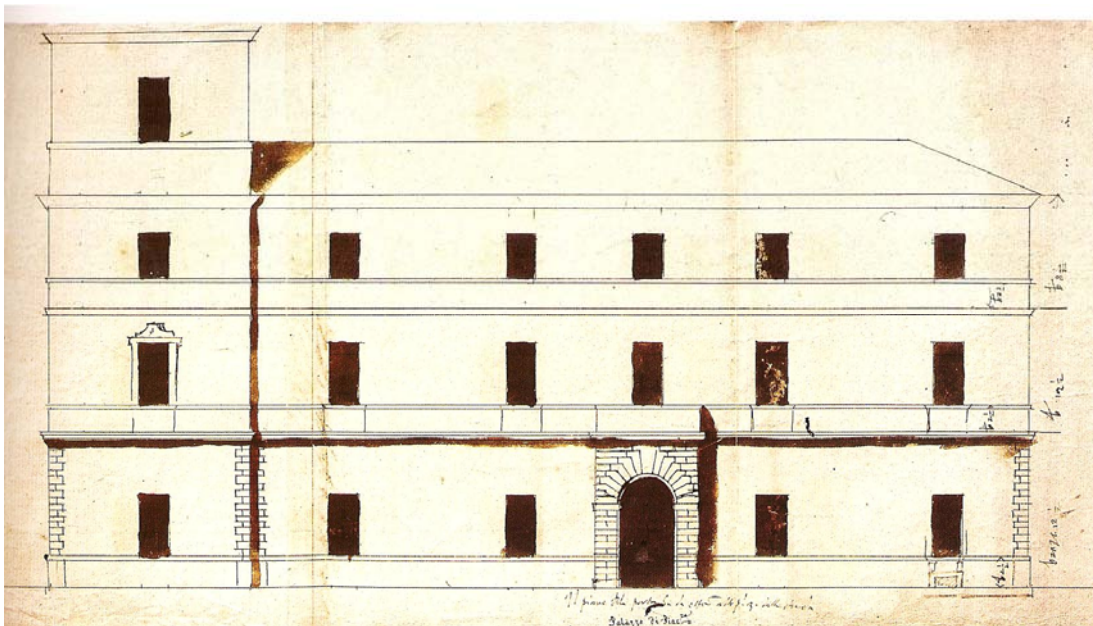


Figura 118: Jacopo Barozzi da Vignola, progetto per la facciata di Palazzo Radini Tedeschi a Piacenza. Collezione privata (da B. Adorni 2008 (a), p.141).

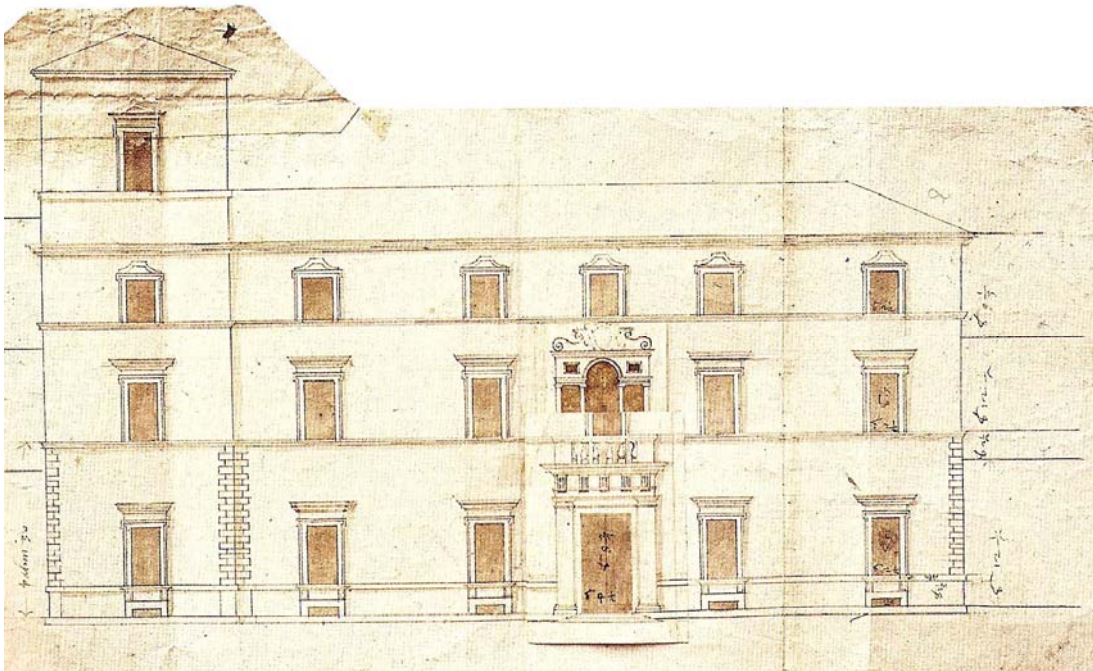


Figura 119: Giacinto Barozzi (?), Facciata di Palazzo Radini Tedeschi a Piacenza. Collezione privata (da B. Adorni 2008 (a), p.141).

2. Jacopo Barozzi da Vignola

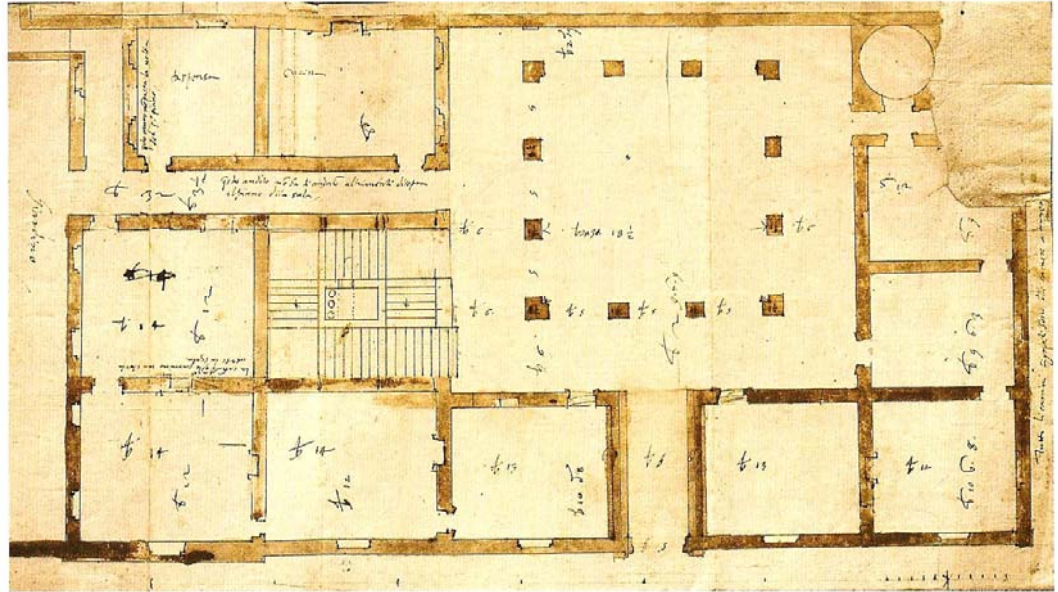


Figura 120: Jacopo Barozzi da Vignola, progetto per il piano terra di Palazzo Radini Tedeschi a Piacenza. Collezione privata (da B. Adorni 2008 (a), p.142).



Figura 121: Piacenza. Palazzo Radini Tedeschi. L'asse di penetrazione del palazzo attraverso l'atrio e il cortile loggiato, che termina con uno sfondato dipinto in prospettiva.

2. Jacopo Barozzi da Vignola



Figura 122: Piacenza. Palazzo Radini Tedeschi. Il lato di chiusura del cortile.



Figura 123: Piacenza. Palazzo Radini Tedeschi. Particolare del muro di fondo.



Figura 124: Piacenza. Palazzo Radini Tedeschi. L'asse del palazzo visto dal cortile verso l'esterno.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

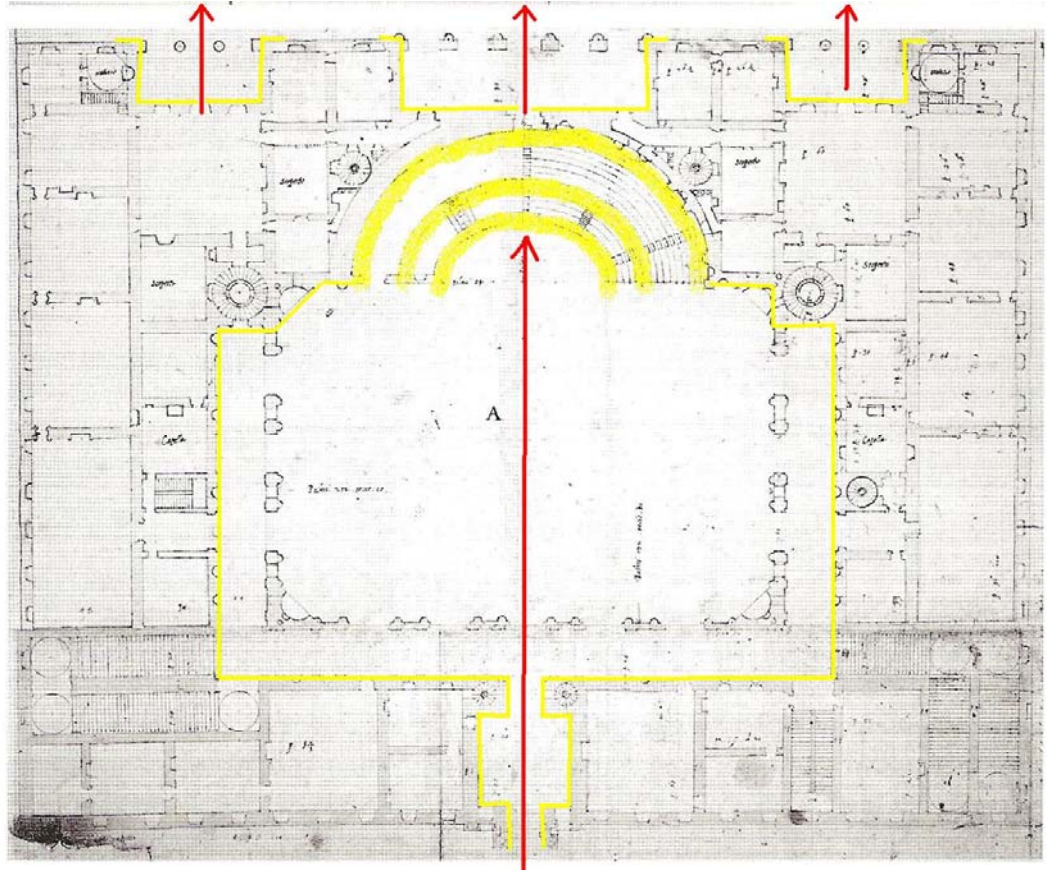


Figura 125: Giacinto Vignola (su progetto di Jacopo). Pianta del palazzo Farnese di Piacenza, Archivio di Stato di Parma (da Fagiolo 2007, p.11). Si evidenziano gli spazi aperti e l'asse centrale che entra, si infrange contro la cavea del teatro e prosegue secondo tre assi paralleli.

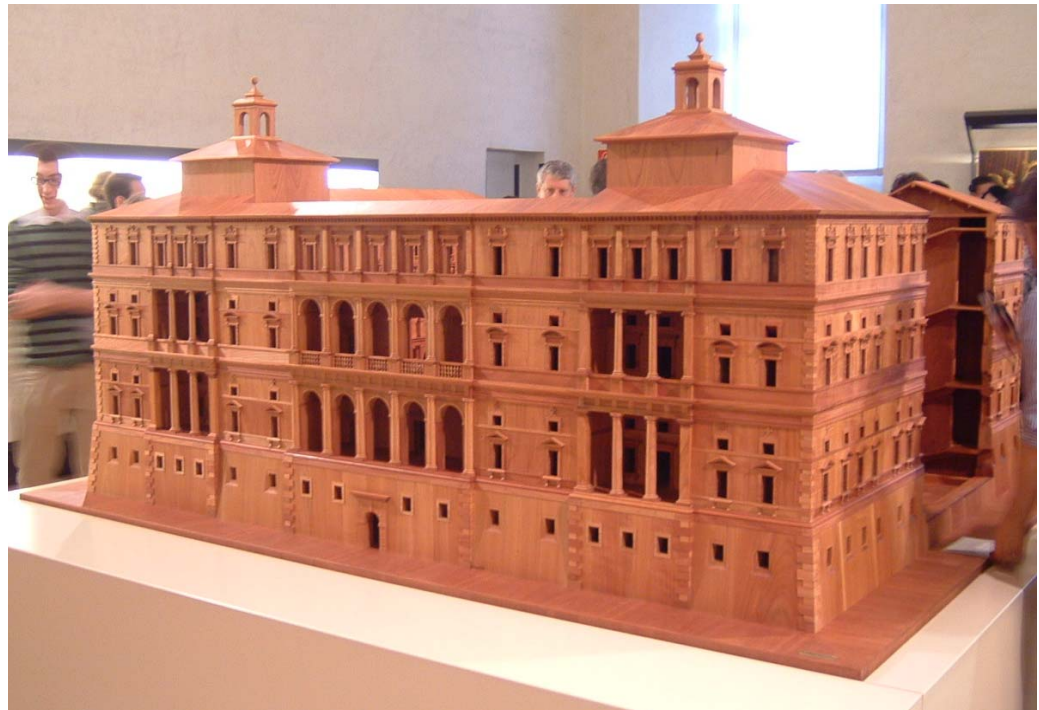


Figura 126: Plastico del Palazzo Farnese di Piacenza secondo il progetto di Vignola del 1561. Piacenza, Museo di Palazzo Farnese (da B. Adorni 2008 (a), p.122). Veduta della sistemazione pensata per la facciata verso i giardini e il Po, con gli ampi loggiati.

2. Jacopo Barozzi da Vignola

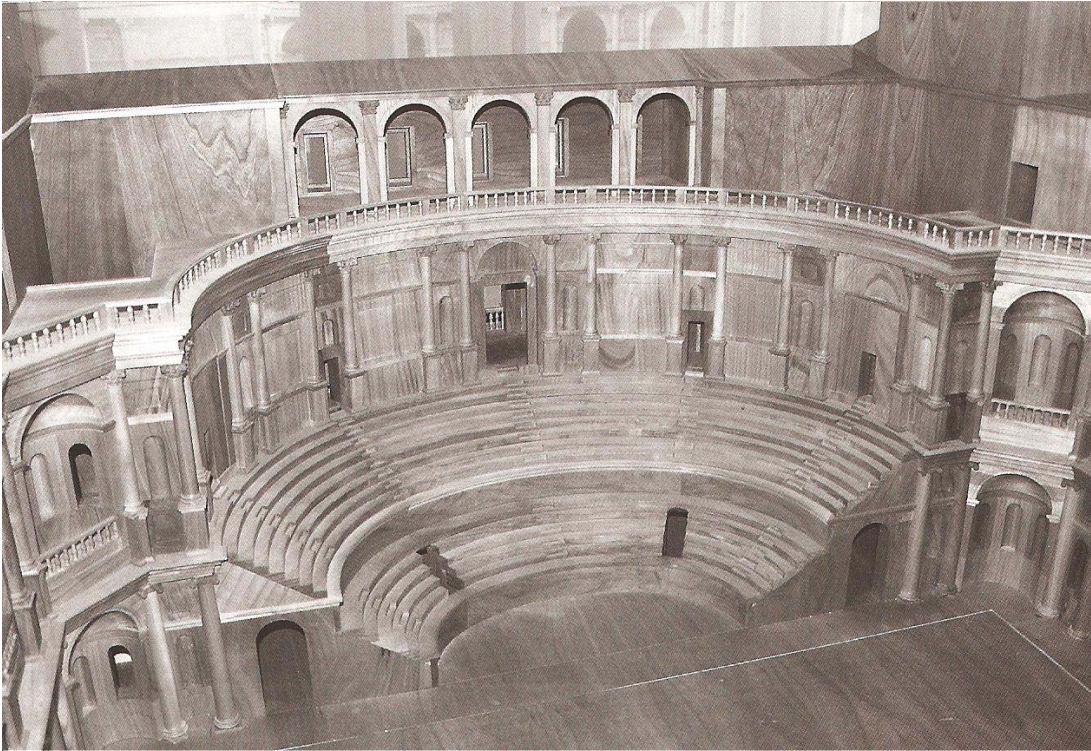


Figura 127: Plastico del Palazzo Farnese di Piacenza secondo il progetto di Vignola del 1561. Piacenza, Museo di Palazzo Farnese (da B. Adorni 2008 (a), p.122). Veduta del cortile semiovato.

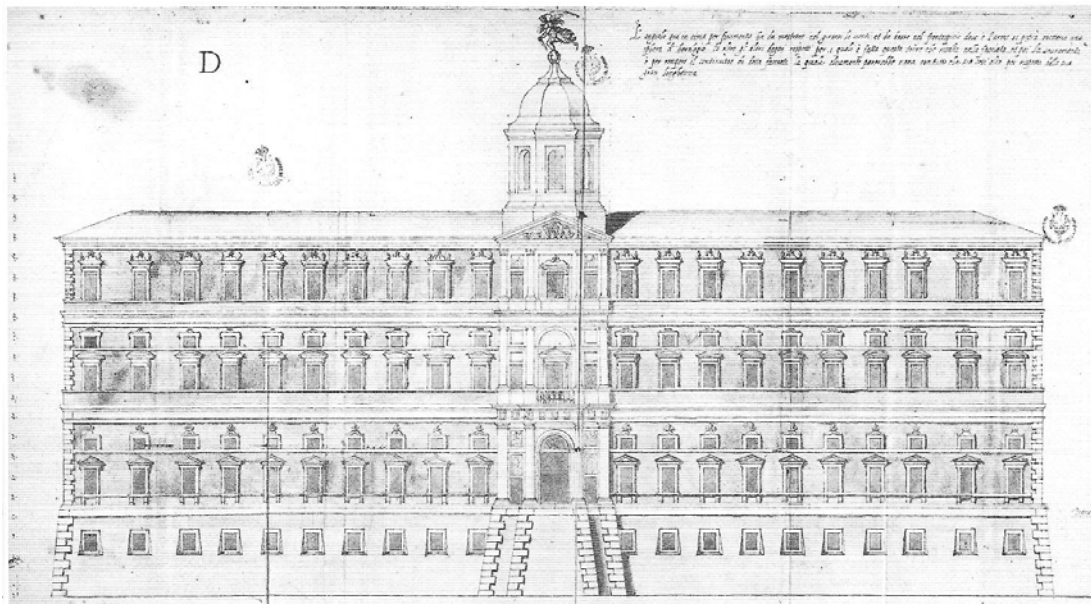


Figura 128: Giacinto Vignola (su progetto di Jacopo). Prospetto verso la città del palazzo Farnese di Piacenza, Archivio di Stato di Parma (da Fagiolo 2007, p.168).

3. Andrea Palladio

3.1 Tratti biografici

Cenni sulla vita e le opere

Il luogo della nascita, avvenuta nel 1508, di Andrea di Pietro della Gondola (è questo il nome di battesimo del Palladio) è stato dibattuto a lungo dalla storiografia, incerta su una possibile origine vicentina e oggi concorde su Padova.

La sua famiglia è di umili origini ed egli inizia la sua attività come scalpellino a Padova, per poi trasferirsi a Vicenza, dove nel 1530 sappiamo essere al servizio della bottega di Girolamo Pittoni e Giovanni da Porlezza. La sua formazione si basa quindi prevalentemente sulla pratica del cantiere. Negli anni successivi, però, l'incontro con ricchi mecenati gli permette di approcciare la cultura classica e di formare un ampio bagaglio di conoscenze teoriche nel campo dell'architettura. Sarà il suo benefattore, Giangiorgio Trissino, che, riconoscendo in lui le capacità necessarie l'aggiornamento della cultura vicentina al linguaggio rinascimentale, gli conferirà l'altisonante nome di Palladio, l'angelo messaggero del poema *L'Italia liberata dai Goti*.

Il Trissino lo introdurrà negli ambienti colti dell'aristocrazia vicentina, dove Palladio incontrerà esponenti delle famiglie cittadine più benestanti, che gli garantiranno importanti commissioni e una brillante carriera, conclusasi solo dopo la morte, nell'agosto del 1580.

La prima villa, che aprirà una lunga e fortunata serie, è quella realizzata nel 1537 per la famiglia Godi a Lonedo. Presto la sua abilità gli consentirà di ottenere consensi anche presso la nobiltà veneziana, che, nella sua corsa alla "conquista" dei possedimenti terrieri accresciuta proprio in questi decenni, si servirà della sua collaborazione per la progettazione di numerose ville. Nel 1546 al Palladio viene affidato l'incarico di riprogettare un involucro esterno per il Palazzo della Ragione, il luogo simbolo della comunità civica vicentina. Dare un nuovo volto classico alla cosiddetta Basilica significava intervenire sul cuore della città ed essere protagonisti di quell'operazione di rinnovo dell'immagine urbana che Andrea proseguirà nell'erezione dei palazzi privati che costellano il tessuto urbano. Il suo progetto verrà preferito a quello di architetti già famosi (da Giulio Romano, al Sansovino, al Sanmicheli) e per Palladio questo intervento sancisce il riconoscimento ufficiale.

A Venezia concorrerà senza successo alla ricostruzione del ponte di Rialto, ma otterrà importanti commissioni per le fabbriche religiose. Con la facciata di San Francesco della Vigna e il convento della Carità (entrambi del 1561), ma soprattutto con la chiesa di San Giorgio Maggiore (del 1565, mirabile quinta scenografica a chiusura di Piazza san Marco) e con le chiese del Redentore e delle Zitelle, firmerà episodi di rinnovamento architettonico e di importante inserimento nel contesto urbanistico veneziano¹.

Occorre ricordare anche l'opera letteraria, che comprende, oltre al famoso trattato *I quattro libri dell'Architettura* (di cui si approfondiranno alcuni aspetti nei paragrafi seguenti) edito a Venezia nel 1570, anche una sorta di resoconto di viaggio dove riporta gli studi sull'architettura romana antica, intitolato *Le Antichità di Roma* (1554).

¹ Le chiese realizzate a Venezia, "conferiscono un marchio personalissimo al fronte opposto alle piazze del bacino di San Marco, che va dall'isola di san Giorgio al canale della Giudecca". Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 250.

3. Andrea Palladio

Per ricordare la fortuna di cui il Maestro godrà nei secoli successivi, basterà sottolineare che “*nella storia dell’architettura occidentale nessun altro architetto ha avuto un seguito così immediato e insieme così duraturo nei secoli come Andrea Palladio*”².

La cultura umanistica e l’influenza vitruviana

Pur iniziando la sua carriera come scalpellino, Palladio ebbe modo negli anni successivi di unire le sue conoscenze pratiche ad una ampia cultura umanistica³. Questo lo si deve principalmente alle figure di Gian Giorgio Trissino e di Daniele Barbaro. Il primo gli consentì di studiare, negli anni Trenta, nella sua Accademia a Cricoli e con lui compì nel 1541 la sua prima visita a Roma (cui faranno seguito altre quattro tra il 1545 e il 1554). Già nei suoi studi, Palladio ebbe sicuramente modo di avvicinarsi a *I dieci libri dell’architettura* di Vitruvio, l’unico trattato di epoca classica esistente in architettura, ma fu grazie al Barbaro che ebbe modo di studiare attentamente quest’opera; fu infatti il Barbaro a coinvolgere Palladio nella sua opera di traduzione dell’antica opera vitruviana.

Significativa è la sicura presenza del trattato di Vitruvio nella formazione ricevuta da Palladio, in quanto l’idea che esso propugnava era quella di un’architettura universale, che doveva racchiudere in sé tutto lo scibile umano, in quanto continuatrice dell’opera creatrice di Dio e, dunque, non limitarsi all’attività edilizia in senso stretto, ma allargarsi ad intessere rapporti con l’ambiente circostante⁴. L’architetto doveva occuparsi anche della progettazione urbana, così come di opere di ingegneria idraulica e da questa radice culturale ha tratto linfa la visione palladiana che tende ad integrare il costruito con l’ambiente, nella definizione di un paesaggio, sul cui significato si andava dibattendo nella Venezia cinquecentesca⁵.

Le ville di Palladio sono ben note per la fusione che realizzano con l’ambiente rurale veneto, configurandosi come elementi che si inseriscono appieno nella trama di segni che i secoli hanno disegnato sul territorio, si pongono in armonia con essi e diventano essi stessi elementi di ricucitura del contesto. L’architettura, che nella teoria segue principi classici e ideali, si vede misurarsi con la realtà, ciò che si progetta secondo un certo ordine deve poi aggiustarsi ed adeguarsi alle condizioni del sito che dovrà ospitarlo⁶.

² “Il cosiddetto palladianesimo ha superato tutte le frontiere affermandosi non solo nei Paesi latini, ma anche in Germania, nei Paesi Bassi, in Scandinavia, nei Paesi dell’Est europeo e rappresenta uno dei modelli più significativi dell’architettura inglese del XVII e XVIII secolo.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 6. Si ricordi anche l’influenza sull’architettura statunitense.

³ “Il riscatto della condizione “meccanica” di scalpellino e uomo di cantiere – che resterà però sempre base ineludibile del suo operare – è avvenuto grazie alla conoscenza della “scienza” del costruire degli antichi raggiunta attraverso lo studio di Vitruvio, dei reperti archeologici, delle realizzazioni – letterarie e architettoniche – di quanti sulla stessa strada lo avevano preceduto”. Da: D. Battilotti 2011, p. 459.

⁴ Scrive a riguardo il geografo britannico Cosgrove: “Nel significato vitruviano, l’architettura incorporava una serie di interventi ambientali. Accanto alla progettazione di edifici, essa comprendeva opere di ingegneria civile e militare, la progettazione urbana, il rilievo e la costruzione di strade, ponti e canali.” Da: D. Cosgrove 2004, p.56.

⁵ “Attraverso la domestichezza con la composizione paesaggistica nella pittura e nel disegno, gli Europei gradualmente impararono a vedere l’ambiente reale come paesaggio. [...] In Europa, Venezia rappresentò uno degli ambiti più significativi in cui, negli ultimi decenni del XV secolo, si manifestò questo nuovo modo di vedere e di rappresentare il mondo esterno come paesaggio.” Da: D. Cosgrove 2004, pp.48-49.

⁶ “...fu pronto ad infrangere le proprie regole per interpretare ciò che aveva appreso da Vitruvio in termini di esigenze di sito”. Da: D. Cosgrove 2004, p.60.

3. Andrea Palladio

3.2 Palazzo Chiericati

Il rinnovamento urbano di Vicenza

I decenni in cui Palladio si trova ad operare si dimostrano particolarmente favorevoli allo sviluppo di una fiorente attività architettonica. Vicenza, pur assoggettata alla Repubblica veneziana, era orgogliosa della propria identità e intendeva riaffermarla attraverso ampie operazioni a carattere urbanistico ed architettonico⁷. Nei decenni centrali del Cinquecento, una serie di famiglie aristocratiche vuole erigere una nuova dimora, con grande fasto, per dare lustro tanto alla propria famiglia, quanto alla città tutta. Palladio ha così modo di dar prova della sua abilità in una serie di costruzioni civili⁸. Oltre ai palazzi privati, il rinnovamento urbano si mostra attraverso il rifacimento, sempre palladiano, del Palazzo pubblico, la cosiddetta Basilica.

L'architettura di Palladio, sia in città che in campagna, mostra forti tendenze urbanistiche. Tutte le operazioni condotte in questi anni, tanto quelle pubbliche, tanto quelle private, non intendono configurarsi quali interventi singoli e slegati, bensì concorrono a creare un progetto unitario volto a dare nuovo volto alla città, creando un'immagine monumentale, che si rifacesse all'architettura classica e richiamasse l'idea rinascimentale della città ideale⁹. Che tale concezione fosse sottesa alle operazioni di rinnovo urbano è evidente anche nel modo di rappresentare la città. La mappa Angelica di Vicenza risalente al 1580 circa e depositata presso il Vaticano, enfatizza la regolarità e la dimensione della Piazza dei Signori e delle logge palladiane, allarga e raddrizza le strade della città dando l'impressione di una città rinascimentale pianificata. Una tale rappresentazione di Vicenza come città ideale è persino più chiara nella mappa *Urbis Vicentiae* del 1611, in cui la forma di Vicenza è distorta per formare un cerchio quasi perfetto, mentre le strade vengono mostrate come ampi tracciati che si incrociano l'un l'altro ad angolo retto, nella forma spesso adottata nei disegni architettonici delle città ideali.

I palazzi stessi, pensati come architetture grandiose e spesso rimaste incompiuti¹⁰, vengono concepiti come città in miniatura; in ogni organismo architettonico si ripetono le parti della città e il cortile interno viene ad assumere il valore di una piazza urbana, collegata attraverso l'atrio allo spazio pubblico della strada¹¹. *“I palazzi, queste piccole città che fiancheggiano gli antichi tracciati del cardo e del decumano, richiamano le classiche strutture romane che decoravano con fantasia le maglie geometriche delle città ideali del rinascimento. Il loro disegno e la geometria della loro facciata permettevano di leggere Vicenza come teatro urbano della vita civile dei patrizi.[...] Il teatro urbano [era] considerato lo scenario di un*

⁷ “Con le nuove dimore “all’antica” intendevano rendere manifesto il loro desiderio di autonomia, sul piano intellettuale almeno, da Venezia”. Da: D. Battilotti 2011, p. 459.

⁸ “Tra il 1540 e il 1575, a Vicenza fu intrapresa una dozzina di progetti importanti per la costruzione o la ristrutturazione di case patrizie, commissionati tutti a Palladio.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 130.

⁹ “[...] la volontà da parte della città di investire denaro su larga scala in interventi architettonici civili e ancor più in quelli privati all’interno delle mura cittadine. [...] Questi palazzi, sia quelli completati che quelli modificati o concepiti da Scamozzi dopo la morte di Palladio, sotto il profilo del loro impatto sul paesaggio urbano produssero un’unità rimarchevole.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 123-130

¹⁰ “I palazzi vennero ideati per coprire ampia area urbana e a volte interi isolati, tanto che il loro progetto talora prevedeva la chiusura di strade preesistenti [...]. Sebbene la maggioranza di tali edifici venisse completata solo per un quarto, rispetto all’area indicata dal Palladio ne *I quattro libri*, in quasi tutti i casi furono costruiti la facciata sulla strada, l’atrio e una parte del cortile.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 132.

¹¹ “Non è completamente assurdo considerare il palazzo palladiano anche come un concetto urbano, un microcosmo della stessa città con i suoi spazi privati e pubblici, la sua piazza centrale all’aperto e la sua gerarchia sociale e spaziale.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 139.

3. Andrea Palladio

*allestimento teatrale recitato dall'orgogliosa cittadinanza di Vicenza*¹². E sarà proprio un teatro, il Teatro Olimpico progettato da Palladio, già in età avanzata, a riassumere nella sua scenografia il concetto di città, che, al di fuori, voleva impregnare di sé la reale scenografia della città. Sulla scena del teatro si affacciano cinque immaginarie strade cittadine: queste entrate aprono la visuale verso le strade di una città romana immaginaria, richiamando alla mente le prospettive offerte lungo le strade di una città ideale, o della stessa Vicenza palladiana.

La città e il teatro, la vita reale e quella pensata si fondono, in una cultura in cui l'immaginario diventa realtà e i grandi signori si muovono sulla scena delle loro nuove dimore, tanto di città quanto di campagna, come attori di una commedia, quanto mai reale, che è la vita.

La costruzione di palazzo Chiericati

Il committente, Girolamo Chiericati, rivolge al Consiglio cittadino domanda per ottenere il permesso di edificare la propria dimora nel maggio 1551. In tale domanda, egli spiega le caratteristiche che assumerà il nuovo palazzo, chiede il permesso per l'utilizzo di una striscia di suolo pubblico per erigersi il portico frontale, ma assicura che la nuova fabbrica darà ornamento all'intera città. Sempre in questi interventi edificatori, così come nelle operazioni urbanistiche ad essi connesse, si pone l'accento sull'utilità che il palazzo rivestirà per la bellezza di tutta la città. Le dimore del tempo erano fatte per essere viste, in quanto segni di un potere sociale, ma in effetti garantivano al tempo stesso la creazione di un tessuto urbano elegante, di cui potessero giovare tutti i cittadini.

Se Chiericati già nella primavera del 1551 disponeva di dati così precisi sul progetto, bisogna far risalire l'ideazione palladiana perlomeno al 1550. La costruzione del palazzo proseguì celermente fino al 1554, per poi rallentare¹³. Anche il figlio Valerio, pur rendendo abitabile la parte costruita, non si occupò di portare a termine il palazzo. Nei decenni seguenti si registrano acquisti di materiale edile, ma esso giacerà inutilizzato sulla piazza antistante per diversi anni, finché l'autorità cittadina ne intimerà lo sgombero¹⁴.

Molti palazzi palladiani non furono portati a termine; questa sorte toccò in un primo tempo anche a palazzo Chiericati, finché esso non trovò compimento verso la fine del Seicento, in una nuova fase costruttiva che tenne conto del progetto originario, sviluppandolo senza variazioni, se non in parti non progettate dal maestro, come la facciata minore a settentrione, lungo il Corso.

La struttura dell'edificio

*“Il tema fondamentale del palazzo Chiericati è costituito dal portico lungo tutta la fronte”*¹⁵. Al pianoterra, infatti, un lungo portico corre lungo tutta la fronte. Esso non è inusuale nell'architettura urbana locale. Ciò che è più innovativo è invece la

¹² Da: D. Cosgrove 2004, p. 141-145.

¹³ “Io stimo che l'attività edilizia fosse stata interrotta sine die, per ragioni che saran state di natura economica, proprio nel 1554; e che si fosse deciso di rendere abitabile e confortevole la porzione sin là eretta, nell'attesa dell'imprevedibile proseguimento. [...]. Conferma è offerta dalla veduta di Vicenza del 1571 circa della Biblioteca Angelica di Roma, ove è rappresentata una situazione quale emerge dall'inventario, steso in seguito alla scomparsa del Chiericati.” Da: L. Puppi 1973, p. 282-283.

¹⁴ “Ancora nel 1660 i Chiericati riceveranno l'intimazione di liberare il suolo pubblico dai materiali che, destinati alla fabbrica, da troppo tempo giacevano inutilizzati [...]”. Da: F. Barbieri 1998, p. 58.

¹⁵ Da: G. Zorzi 1965, p. 202.

3. Andrea Palladio

ripetizione dello stesso motivo al piano superiore¹⁶. Qui si aprono due logge, che si inseriscono nel volume edilizio alle due estremità, lasciando posto al centro al vano del grande salone di rappresentanza. Le due logge, due ben proporzionati spazi aperti che affacciano sullo spazio antistante, alleggeriscono di molto la struttura, “*come se trattasse di una creatura pronta a spiccare il volo*”¹⁷ Qui infatti il Maestro ha scritto una delle sue più belle pagine architettoniche, dall’ideazione del portico che al tempo stesso soddisfa alla doppia funzione di sostenere il piano superiore e di imprigionare le ombre e le luci fra le colonne e le pareti, all’apertura delle logge laterali del primo piano che danno levità a tutta la composizione.

Il motivo ricorrente del portico non si ripete, però, sempre uguale lungo tutta l’estensione della facciata: si poneva il problema di mettere in evidenza il corpo centrale. Diede una geniale soluzione al problema introducendo la divisione in zone, l’una dall’altra distinte in tre sequenze di colonne con compenetrazione di quelle d’angolo della zona centrale, e mediante un leggero avanzamento di questa con il relativo ripiegamento della superiore trabeazione. Ciò ebbe per risultato di rompere l’apparente monotonia delle ricorrenze lineari dei due ordini. Così si poteva mettere in risalto il corpo centrale¹⁸, ovvero quello che conteneva gli ambienti più importanti: dall’atrio al salone¹⁹. Il risultato esterno è una felicissima composizione di pieni e vuoti che genera una struttura aperta su uno spazio pubblico; “*Palladio, in palazzo Chiericati, non tanto «apre» l’involucro architettonico in portici e logge quanto ottiene lo stupefacente risultato di “fare”, di questi portici e logge l’essenza stessa della struttura. Vi si realizza, insomma, il passaggio, dalla forma architettonica chiusa a una forma dichiaratamente «aperta»*”²⁰.

La distribuzione degli ambienti interni era dettata dalla difficile conformazione del sito²¹. La pianta poteva svilupparsi in larghezza, ma ben poco in profondità²². Ai lati dell’ingresso si sviluppa una sequenza di ambienti, che gira ad U intorno ad un piccolo cortile, con uno sviluppo limitatissimo in lunghezza, in cui i corpi scala circolari posti alle estremità del blocco edilizio riuscivano a chiudere lo spazio con un efficace effetto dinamico. Lo sguardo, che doveva immediatamente bloccarsi contro un muro di fondo, poteva efficacemente ripiegare su queste forme ondulate, disperdendo lo sguardo ai lati, per togliere quella fastidiosa sensazione di mancanza di spazio. Laddove il Vignola, nel Palazzo Radini Tedeschi, aveva ricercato un porticato continuo su tutti i lati, anche in mancanza di spazio, fingendo una profondità

¹⁶ “Nel palazzo Chiericati costituiscono una novità assoluta le due logge laterali del piano nobile, che danno respiro e vita al corpo centrale”. Da: G. Zorzi 1965, p. 202; “Un loggiato aperto al pianterreno corrispondeva alla tradizione architettonica dell’Italia settentrionale, mentre un’apertura al piano nobile non era usuale”. Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 85.

¹⁷ “[...] l’ulteriore felice inserzione della scalinata di accesso e il variato alternarsi di vuoti e di pieni, di liscio e di ornato come se trattasse di una creatura pronta a spiccare il volo”. Da: G. Zorzi 1965, p.202.

¹⁸ “Dovevano tuttavia mantenere viva la necessità di non rinunciare all’emergenza della parte centrale della facciata, espressione della disposizione e della gerarchia spaziale dell’interno. Non rimaneva allora che conferire alla parte mediana un leggero risalto, pur mantenendo la continuità del portico”. Da: R. Samperi 2008, p. 252.

¹⁹ “La disposizione interna quindi è rispecchiata anche dal fronte del palazzo.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 83.

²⁰ Da: F.Barbieri 1998, p. 63.

²¹ “La pianta è determinata dalle strette dimensioni del sito”. Da: L. Vacchelli 2008, p. 31.

²² “L’area disponibile era piuttosto vasta in larghezza, ma ristretta in profondità, e condizionata a determinate servitù e confini già impostisi fra loro dai fratelli Girolamo, Giovanni e Nicolò Chiericati al momento della divisione della sostanza paterna [...]. Ciò spiega la piccola profondità dell’asse longitudinale”. Da: G. Zorzi 1965, p. 196.

3. Andrea Palladio

illusoria, qui il Palladio accetta la ristrettezza imposta dal sito, senza chiudere il quarto lato, ma movimentando la compagine muraria.

In una situazione così povera di spazio, dove non si può creare un oggetto introverso, rivolto verso il proprio spazio centrale, sul quale affaccia comunque un doppio loggiato dal quale si accede al salone, tutta la composizione sembra rivolgersi all'esterno. La ricerca dello spazio negato dal lotto, si apre verso la ampia piazza disponibile sul fronte²³. Puppi riflette sul significato compositivo dell'atrio "*qui dilatato a cardine di una disposizione dei vani estroversa, e proiettata verso il portico e verso la liberazione nella grande piazza.*"²⁴,

Occorre sottolineare anche la valenza pittorica della composizione, che alterna i riflessi di luce delle colonne bianche alle profonde ombre proiettate sulle pareti dalla loggia, "*attingendo, nel contrasto accentuato dei lucidi fusti, staccantisi sulle ombre dense dei portici, esiti di un acceso cromatismo, sotto molti aspetti avvicinati alle conquiste di un Paolo Veronese*"²⁵. La forza insita nel sito, pur nelle difficoltà oggettive che le sue imposizioni comportano, riesce nella mente del maestro a sviluppare un'idea feconda, a generare un capolavoro architettonico che dialoga con il "suo" spazio urbano²⁶.

L'adattamento del sito

Trovandosi di fronte a un lotto stretto e allungato, allo scopo di ottenere uno spazio edificabile più adatto alla erezione del palazzo, Palladio propone all'amministrazione civica un compromesso nell'utilizzo dello spazio pubblico circostante al palazzo. In questa ottica si può leggere l'accordo che nel 1551 Chiericati stipula con l'amministrazione, concedendo una striscia di terreno a fianco della strada laterale, utile alla rettifica della stessa, ed ottenendo in cambio l'uso di una parte dello spazio prospiciente il palazzo per edificarvi un portico, che dovesse rimanere fruibile alla cittadinanza²⁷. Tale portico doveva sì costituire uno spazio pubblico, ma agevolava notevolmente la distribuzione degli ambienti del palazzo, poiché consentiva al primo piano di ottenere un maggiore spazio per le stanze, in particolare per la realizzazione di una sala centrale di proporzioni consone²⁸.

Leggendo quindi la composizione architettonica alla luce di questo accordo sull'utilizzo di uno spazio pubblico, il grande portico al piano terra era dettato, ancor prima che da ragioni compositive, dal fatto di essere l'unico rimedio per poter estendere in profondità un sito così difficile per l'erezione di un palazzo.

La scelta operata per questo palazzo dovette essere giudicata subito di grande interesse anche dai confinanti; il mese successivo altri due privati ottengono di costruire un portico con le medesime caratteristiche. I lavori sui palazzi confinanti non furono poi realizzati, ma avrebbero trasformato la piazza in una sorta di foro all'antica, con l'intera compagine edilizia fronteggiante il fiume lasciata a portico.

²³ "Trar francamente partito dall'unico grande spazio libero, quello verso oriente e la piazza, destreggiandosi, poi, alla meglio, entro l'angusto spazio retrostante". Da: F.Barbieri 1998, p. 63.

²⁴ Da: L.Puppi 1973, p. 286.

²⁵ Da: F.Barbieri 1998, p. 63.

²⁶ "Trasfiguratore e risonante trionfo luminoso di Palazzo Chiericati, che [...] sollecita l'autofarsi dell'ambiente". Da: L.Puppi 1973, p. 30.

²⁷ L'accordo prevedeva che Chiericati potesse occupare la piazza per una profondità di 13 piedi vicentini, corrispondenti a 4,64 metri, destinando a portico pubblico e cedendo alla città circa sette piedi sul fianco per consentire di rettificare la strada maggiore.

²⁸ "La compensazione offerta dal Chiericati alla città con l'arretramento del muro mirava appunto a mascherare l'occupazione, sulla fronte, di una parte del soprassuolo pubblico". Da: G. Zorzi 1965, p. 202.

3. Andrea Palladio

La situazione originaria del sito lungo il Corso e sul retro

Per valutare correttamente il rapporto che si instaura tra il palazzo e gli edifici che lo circondano, nonché le scelte del Palladio nell'utilizzo dello spazio a disposizione, occorre valutare i cambiamenti che, nei secoli che ci separano dalla sua origine, sono intervenuti sui lotti confinanti. Qui, infatti, si sono registrate alcune demolizioni, che hanno portato alla liberazione di spazi prima occupati da edifici.

Innanzitutto è bene registrare come, non sottraendosi alla prassi comune, che portava ad un rinnovamento del tessuto edilizio già esistente, anche per questo palazzo si procede alla demolizione di alcune case per ricavare l'area necessaria²⁹.

Ciò che oggi si vede libero, ma allora era occupato da case, sono invece le porzioni sul fianco a destra del prospetto e sul retro, oltre il cortile.

L'area a disposizione, quando Palladio redigeva la sua proposta era, sul lato settentrionale, chiusa da un breve corpo di minori case e, di conseguenza, non si affacciava direttamente sulla strada. Lungo questo lato, sappiamo che il Chiericati aveva ceduto uno striscia di terreno per poter rettificare il tracciato del Corso, che è uno degli assi di sviluppo principali della città antica. Tra l'area ceduta e l'edificio palladiano doveva però trovarsi uno stretto corpo di case che serrava l'edificio del Chiericati³⁰. Pertanto Palladio non aveva progettato la facciata sul Corso, che verrà inventata con il completamento del palazzo nel Seicento, quando si deciderà di demolire le abitazioni in questione. Nella configurazione pensata da Palladio, dunque, il portico doveva essere un vero e proprio scatto all'infuori della cortina edilizia³¹. Le logge al piano superiore servivano quindi anche a mediare gradualmente il passaggio dal salone sporgente alla linea delle case sui fianchi, creando un elemento semi- vuoto.

Oggi, essendo il palazzo isolato su un lato, la composizione viene in parte privata della sua forza. *“Il completamento seicentesco, creando il vuoto toglie, in qualche misura, perentorietà allo scatto prepotente dei colonnati: in particolare forza le intrinseche capacità del voltatesta settentrionale palladiano, costretto a divenire, da elemento esattamente calibrato a chiusura di una sequenza frontale, a cardine, un attimo troppo esiguo, di una ben più vistosa articolazione volumetrica”*³².

Sul retro vi è stato un ampliamento ottocentesco, che ha portato allo sfondamento del lotto originario, con l'ampliamento del cortile e l'introduzione di un nuovo corpo di fabbrica. Anche in questo caso si perde la percezione originaria dello spazio; *“analogo discorso vale attorno al cortile, obbligato a destreggiarsi in dimensioni assolutamente ristrette. L'ampliamento ottocentesco, sconvolgendo la situazione primitiva, rende veramente arduo oggi comprendere [...] le ragioni delle scelte qui effettuate con tanta sagacia in autentica, impari lotta con lo spazio”*³³. Dalla incisione dei Quattro Libri si rileva come il cortile dovesse essere chiuso da un muro, che sbarrava il complesso subito all'altezza dei corpi scala.

²⁹ “Il 31 marzo 1551 s'erano demolite due vecchie casette sorgenti sull'area designata”. Da: L. Puppi 1973, p. 282.

³⁰ “I due lati corti, rimanevano invece serrati tra altri edifici, a meridione continuanti la cortina che delimitava la piazza, a settentrione assecondanti l'andamento della strada – la principale, sul tracciato del documento romano – che, scendendo dalla lieve altura piegava a nord-est onde raggiungere il ponte sul Bacchiglione”. Da: F.Barbieri 1998, p. 63.

³¹ “Soluzioni tra le più originali del Palladio e della quale tanto più risalta il congruente «virtuosismo» se la rapportiamo all'idea primitiva, che qui preconizzava portico e logge non liberi, come poi avvenne, sulla destra, bensì emergenti, in ambedue i lati, dalla cortina delle modeste costruzioni che sarebbero rimaste strette ai loro fianchi.”. Da: F.Barbieri 1998, p. 63.

³² Da: F.Barbieri 1998, p. 64.

³³ Da: F.Barbieri 1998, p. 64.

3. Andrea Palladio

Il legame con la piazza antistante

“La bellezza e la maestà di questa Fabbrica risultava anche dalla somma convenienza ch’ella ha con l’ampiezza del luogo ove trovasi situata. Un tale studio di proporzionare la struttura degli edifizii alle condizioni delle diverse loro circostanza, nel quale tanto si occuparono gli Antichi, ed a cui attese mirabilmente il Palladio”³⁴. Con questa frase, di Ottavio Bertotti Scamozzi, ben si coglie il nocciolo centrale che guida il progetto palladiano per il Chiericati: il palazzo non può essere disgiunto dallo spazio antistante. Se l’apertura al pianoterra del portico era dovuta a motivi di convenienza, esso diventa, insieme alle logge superiori, l’elemento portante che qualifica il palazzo e ne determina il rapporto con l’ambiente circostante. I grandi vuoti che bucano il palazzo sono possibili perché davanti ad esso si dispiega uno spazio urbano libero, che deve penetrare all’interno della materia del palazzo. Le logge creano un immaginario abbraccio tra palazzo e piazza, un penetrare di vuoto nel pieno che crea un’unità inscindibile. Il palazzo è strettamente legato al contesto ed ha senso, nella sua definita forma architettonica, perché trova davanti a sé quel determinato spazio.

Si riportano di seguito alcune affermazioni di studiosi che hanno voluto sottolineare questo legame, fondamentale per la lettura del palazzo.

James Ackerman: “Poiché questo tipo di facciata tripartita è definita da rapporti proporzionali che possono essere colti solo da un punto distante e situato in asse all’edificio, la sua validità è subordinata all’esistenza di uno spazio libero antistante”³⁵.

Lionello Puppi: “Valutazione attenta delle condizioni offerte dal grande ed informale vaso della piazza dell’Isola: che viene a costituire uno stimolo all’azione dell’architetto nella misura in cui dalla predisposizione del suo manufatto possa acquistare il timbro di un irreversibile ridimensionamento nella forma di un connotato episodio urbano”³⁶; “Ma, infine, lo sbocco è nel superamento di quell’ipotesi di un discorso porticato sviluppato lungo l’intera facciata, nella zona inferiore, e alla sua interazione alle ali, nel piano superiore; nella matura consapevolezza del senso della presenza della fabbrica nella grande piazza [...] che finisce per condizionare la manipolazione del tipo edilizio urbano alle peculiarità ambientali.”³⁷; “Si tratta di un’ormai matura e clamorosa testimonianza della «poetica della forma aperta» (Bettini 1961) ed è precisamente la consapevolezza del luogo, e del ruolo nel luogo, che si rivela decisiva e risolutrice e che guida l’articolazione d’ogni nesso.”³⁸

Franco Barbieri: “Attualmente, molto si insiste, e ben a ragione, sull’importanza del sito nel determinare gli orientamenti del palazzo”³⁹.

Denis Cosgrove: “Quelli progettati per dominare gli spazi aperti, per esempio il palazzo Chiericati, di fronte all’area portuale dell’Isola alla fine del Corso verso est, sono posti in posizione centrale con una loggia che illumina la piazza ricalcando direttamente l’utilizzo delle logge della basilica allo scopo di conferire dignità all’area su cui si affacciano e definirla.”⁴⁰

³⁴ Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 279.

³⁵ Da: J.S. Ackerman 1972, p. 48.

³⁶ Da: L. Puppi 1973, p. 84.

³⁷ Da: L. Puppi 1973, p. 284.

³⁸ Da: L.Puppi 1973, p. 286.

³⁹ Da: F.Barbieri 1998, p.62.

⁴⁰ Da: D. Cosgrove 2004, p. 132 .

3. Andrea Palladio

Luca Vacchelli: “*Capacità e attenzione di Palladio nel pensare al palazzo come elemento imprescindibile dal luogo.*”⁴¹”

Palazzo Chiericati è un grande elemento architettonico, che nel suo volgersi sullo spazio aperto, diventa un nuovo elemento che focalizza su di sé tutta l’attenzione di questo spazio; come intende il Bettini che, nel 1961, scrive che Palladio interviene sullo spazio urbanistico “*puntando, per così dire, sullo stesso misterioso isolamento di quell’edificio, il quale ricrea lo spazio intorno a sé col solo potere della sua forma*”⁴².”

Il legame con il fiume

Palazzo Chiericati aveva uno stretto legame con il porto fluviale, in quanto la cortina edilizia oggi continua, che lo fronteggia sul lato opposto della piazza, era in origine discontinua e permetteva di raggiungere con lo sguardo il fiume. D’altra parte l’area, circondata dall’acqua, era conosciuta come “isola”, in quanto posta alla confluenza di due fiumi e si configurava come un ampio spiazzo utilizzato per la compravendita del legname e del bestiame. Questo rapporto con la via d’acqua permetteva da un lato al palazzo di essere visto da chi sbarcava nel porto fluviale, tanto da portare Guido Beltramini a definire il palazzo una “*porta d’acqua alla città*”⁴³ e dall’altro lato poneva il fiume quale oggetto dello sguardo dell’osservatore che dalle logge della facciata poteva ammirare il paesaggio. L’elemento della loggia che si affaccia sul paesaggio urbano di periferia, caratterizzato da alcuni insediamenti così come da elementi naturali, porta alcuni studiosi a definire una doppia natura della fabbrica palladiana, che può essere interpretata sia come palazzo urbano, sia come villa suburbana⁴⁴. Di più, essa può essere avvicinata alle ville marittime degli antichi, visto il doppio porticato che la percorre in tutta la sua lunghezza e la vicinanza al porto fluviale⁴⁵.

L’uso della colonna libera

Un ruolo decisivo nella mediazione fra spazio pubblico e privato, spazio aperto e spazio coperto è giocato da un elemento architettonico che già era stato utilizzato dal Peruzzi nel Palazzo Massimo alle Colonne⁴⁶ e che qui ritroviamo con un uso ancora più esteso: la colonna libera. L’uso della colonna che sostiene l’architrave orizzontale permette una maggiore apertura verso l’intorno, una maggiore compartecipazione dello spazio coperto della loggia con lo spazio urbano, crea un diaframma molto sottile che tende ad eliminare (o comunque a rendere meno percettibile) la separazione tra i due spazi di diversa natura. In palazzi precedenti, infatti, l’uso del portico separato dalla strada da arcate viene percepito come un muro, per quanto forato esso sia, mentre “*la teoria di colonne libere di palazzo Chiericati rende trasparente il diaframma e fluido il contatto*”⁴⁷.

⁴¹ Da: L. Vacchelli 2008, p. 31.

⁴² Da: L. Puppi 1973, p. 285.

⁴³ G. Beltramini 2008, p.9

⁴⁴ Si veda Michelangelo Muraro in G. Beltramini 2008, p.9, oppure la definizione della Battilotti: “La struttura aperta, che del resto accoglieva l’aria e la luce della spianata dell’isola e del porto fluviale, lo accomuna alla villa”. Da: D. Battilotti 2011, p. 461.

⁴⁵ “In antichi affreschi si vedono ville in vicinanza di un porto con un doppio porticato aperto; siccome Palazzo Chiericati si trova vicino al porto, è stato a volte assimilato a questo tipo di ville.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 86-87.

⁴⁶ “Palesi reminiscenze dal Peruzzi di palazzo Massimo alle Colonne, specie per il cortile, riconoscibili in palazzo Chiericati senza possibilità di equivoco”. Da: F.Barbieri 1998, p. 62.

⁴⁷ G. Beltramini 2008, p.9

3. Andrea Palladio

La scelta della colonna piuttosto che del pilastro, dell'architrave o dell'arcata, è comunque un tema più complesso, che implica ragioni sia strutturali sia di significato attribuito all'immagine, dibattute dalla trattatistica. Sia Vitruvio che Alberti parlano dell'impossibilità di appoggiare un arco su di una colonna. Come soluzione di un colonnato vi era solamente la trabeazione diritta. Alberti propone addirittura che i colonnati a trabeazione diritta fossero usati per i portici dei cittadini di riguardo, mentre per la gente comune bastavano le arcate. Sansovino era riuscito a combinare i due elementi, la colonna e l'arco, dando prova della possibilità tecnica di esecuzione e creando un nuovo tipo che nobilitava i suoi committenti. Palladio, però, deve avere riflettuto anche su altre considerazioni, ovvero, come si è detto, che un'arcata al pianterreno sarebbe stata controproducente per un effetto di apertura, privilegiando, dunque l'aspetto di interazione con l'ambiente, rispetto ai significati connessi all'uno a all'altri tipo di soluzione.

Il ruolo del portico e degli assi nella connessione urbana

Si è visto come la presenza del portico sia uno stratagemma adottato per ampliare il sito, ma allo stesso tempo quasi una condizione imposta al progettista dal sito per poter disporre di una maggior area edificabile. Tale porticato acquisisce però un ruolo fondamentale nella connessione del palazzo al tessuto urbano che lo circonda. La natura del tessuto urbano difficilmente consente di realizzare un asse che leghi in posizione centrale il palazzo al suo sito. Anche in questo caso la possibilità di operare era per Palladio limitata al solo sito per il palazzo, che si affaccia non già centralmente sullo spazio antistante, bensì ad una sua estremità. L'asse di connessione con la città non può, dunque, rimanere l'asse di simmetria su cui si imposta il palazzo, ma diventa invece un asse ad esso perpendicolare, che corre parallelo al palazzo, o meglio, grazie alla presenza del portico, dentro al palazzo stesso. Il portico, che è uno spazio interno al palazzo, ma pubblico, accessibile da entrambe le estremità, diventa parte di un percorso urbano che scivola lungo le facciate delle case attigue e si insinua, buciandolo, nel pieno edilizio costituito dal palazzo. *“Dal punto di vista della tipologia dei palazzi urbani, qui Palladio inventa qualcosa che prima non esisteva, con una permeabilità inedita fra l'edificio, la città e i suoi percorsi”*⁴⁸.

Oltre ad un asse di connessione urbana, Palladio sviluppa anche un forte asse centrale del palazzo. Sull'asse parallelo del portico, si innesta perpendicolarmente l'asse del palazzo, con un 'apertura al centro che invita ad entrare, *crea nel centro del blocco edilizio una zona focale ben definita e una possibilità di scelta: procedere lungo l'edificio oppure entrarvi*⁴⁹. La forza di quest'asse di simmetria, lungo il quale avviene la connessione tra spazio pubblico e privato, è evidente nel trattamento della facciata. La parte centrale del fronte viene spinta verso l'esterno, facendo avanzare di un poco la parte centrale della teoria di colonne, saldando i diversi livelli con lo stratagemma di due colonne compenstrate l'una nell'altra. In questa spinta che il blocco edilizio riceve dal retro verso la facciata, in cui è frenata dall'asse perpendicolare del portico, non solo la parte centrale sporge, ma un pieno, quello del salone al primo piano, è sbalzato all'infuori, andando ad occupare una parte del doppio porticato. Le due logge sovrapposte sono riempite solo in corrispondenza di questo blocco centrale, dove tuttavia la natura di loggia rimane evidente nella prosecuzione dello stesso partito architettonico, con le semicolonne trabeate ben in vista, che strutturano la facciata, e l'apertura negli intercolumni di un doppio vano

⁴⁸ G. Beltramini 2008, p. 90

⁴⁹ Da: J.S. Ackerman 1972, p. 48.

3. Andrea Palladio

finestrato, che alleggerisce il muro di tamponamento, pur caricato di un marcato valore chiaroscurale dallo sporgere dei timpani decorati con statue sopra alle finestre. Lo stesso asse, per breve che sia vista la scarsa profondità del sito, che non permette di realizzare una concatenazione di spazi aperti, acquisisce forza già nel cortile interno, dove, prima di giungere in facciata, fora il blocco edilizio con un doppio loggiato, affacciandosi sul ristretto spazio aperto. La dinamica dell'asse centrale sembra, quindi nuova, capovolta, con una forza assiale che proviene dal retro e, cozzando violentemente con l'asse del portico diventato asse di un percorso urbano, si interrompe, esaurendo il suo cammino nello sfaldamento del prospetto, con la parte centrale avanzata e il pieno che riempie la loggia. Da ultimo, l'asse si riversa nella piazza antistante con una scalinata, che si sviluppa solo sul corpo centrale del prospetto.

Occorre notare anche come il loggiato si comporta nei due brevi tratti di uscita sui lati. Qui abbandona la trabeazione diritta, a favore di un più occluso arco. La sensazione di chiusura determinata alle estremità del portico da questi archi, invita, mentre si percorre quest'asse, a mantenere lo sguardo nella direzione della piazza. In termini di apertura di visuale, l'asse del palazzo sembra, in definitiva, vincere la sfida: il panorama si apre non lungo l'asse parallelo al palazzo, ma solamente lungo quello perpendicolare, verso la piazza e il fiume.

L'architettura del foro romano

L'utilizzo del doppio porticato lungo tutta la facciata del palazzo, suggerisce l'idea che Palladio stesse riflettendo non solo sul singolo palazzo, bensì su una trasformazione dell'intera piazza⁵⁰. Il modello che aveva in mente doveva essere quello del foro romano⁵¹, con una piazza circondata da una teoria di colonne. Nel terzo dei Quattro Libri, Palladio descrive il tipo di piazza romana e, in questa descrizione, sollecita espressamente la costruzione di un doppio porticato su tutti e quattro i lati della piazza. In particolare il piano inferiore serviva a proteggere dalla pioggia e dal sole, mentre quello superiore era utilizzato per godere il panorama. Un apprezzamento per tale modello può essere sottolineato dal fatto che nei *Quattro Libri* la facciata del palazzo viene pubblicata in due versioni diverse: una più in dettaglio di metà facciata così com'è realmente, l'altra più piccola, correlata alla pianta, dove il pieno centrale scompare per lasciare posto al doppio porticato completamente libero. Che l'intenzione di Palladio fosse realmente quella di porre mano anche agli altri edifici, può trovare riscontro nel già citato permesso richiesto da altri proprietari di case della stessa piazza per innalzare portici sullo spazio pubblico. Forse Palladio può avere tentato di coinvolgere i proprietari delle altre case per dare una sistemazione generale alla piazza; sogno che rimase comunque inatteso. Certo è che Palladio mostra concretamente, con altre operazioni, di pensare ad un rinnovamento generale dell'area limitrofa. *“L'idea palladiana per il Chiericati può intendersi pure quale tappa, e straordinariamente incisiva, di una riqualificazione, a largo raggio, di tutta questa zona mercantile”*⁵². In essa troveremo, più tardi (1569), e non a caso, un secondo segno dei peculiari intendimenti del Maestro, quel suo palazzo Piovene, quasi affacciatisi sul porto, sciaguratamente distrutto nel secolo scorso; ancora, sempre il Palladio avvanzerà (1572), per questo emporio portuale,

⁵⁰ “Un porticato aperto lungo la facciata porta alla supposizione che questa non abbia tanto una funzione rappresentativa, quanto piuttosto di integrazione con il resto della piazza.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 87.

⁵¹ “La soluzione con portico continuo e loggiato superiore introduce un chiaro riferimento all'alzato dell'antico foro”. Da: R. Samperi 2008, p. 252.

⁵² Da: F.Barbieri 1998, p. 62.

3. Andrea Palladio

adeguate proposte di sistemazione. Un grande spazio aperto ai margini della città, un luogo di scambi e di commerci davanti al fiume, *“in un contesto che lo rende un edificio ambiguo, che è allo stesso tempo tanto un palazzo di residenza aristocratica, quanto un edificio pubblico, che delimita l’ideale foro dei latini”*⁵³.

Senza dimenticare, infine, come il progetto Chiericati, si inquadri clamorosamente nel programma di revisione monumentale della città, perseguito con imperterrita tenacia dalla società dominante vicentina.

Il podio

A protezione dell’acqua alta e per avere la possibilità di ottenere delle cantine, Palladio fece costruire il palazzo circa cinque piedi sopra il livello del terreno.

Si legge nei Quattro Libri: *“Il pavimento del primo ordine si alza da terra cinque piedi, il che è stato fatto sì per ponervi sotto le cantine et altri luoghi appartenenti al comodo della casa, i quali non sariano riusciti se fossero stati fatti del tutto sotterra, perciocchè il fiume non è molto discosto, sì anco acciochè gli ordini di sopra meglio godessero del bel sito dinanzi.”* E ancora: *“Dall’una e dall’altra parte di questa sala vi sono due loggie [...] e fanno bellissima vista.”*

È Palladio stesso a sottolineare la doppia valenza di quest’operazione. L’elevazione del podio, che con la sua scalinata ricorda un tempio antico⁵⁴, è sì dettata dall’utilità di poter scavare poco sottoterra in una zona umida vicino al fiume ed avere una cantina; ma l’architetto non pensa solo a questo. Egli sa che questa sopraelevazione del piano di calpestio del livello terreno consente di raggiungere una quota maggiore al piano superiore e di poter così godere di un migliore panorama. L’intenzionale natura di belvedere delle due logge superiori, allora, è indubbia e mette in risalto una volta in più come Palladio allargasse sempre lo sguardo da ciò che progettava a ciò che lo circondava, senza trascurare il contesto.

⁵³ Da: L. Vacchelli 2008, p. 31.

⁵⁴ “Per conferire magnificenza all’edificio, la base viene collocata su un piano rialzato, che nella parte centrale mostra una scalinata di accesso, mutuata con evidenza da un tempio antico”. Da: L. Vacchelli 2008, p. 31.

3. Andrea Palladio



Figura 129: “Mappa Angelica” di Vicenza, 1580 (da G. Beltramini 1998, p.25).

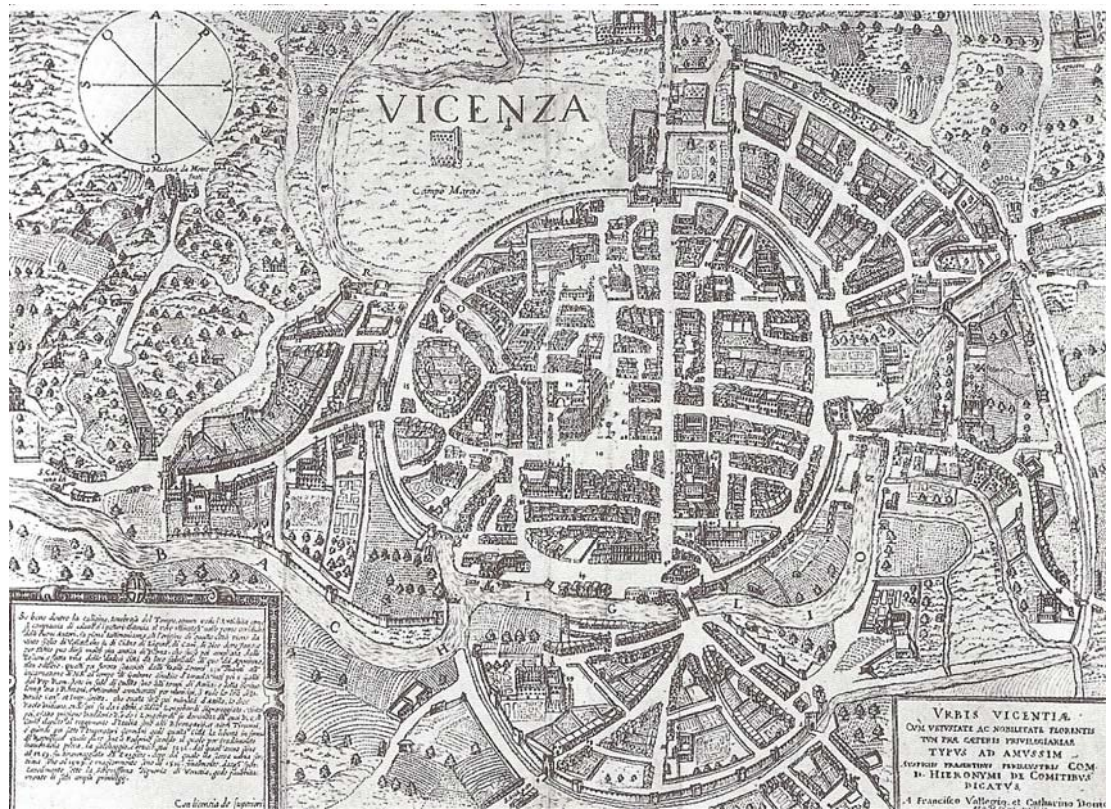


Figura 130: Jacopo Monticello, *Urbis Vicentiae*, 1611 (da D. Cosgrove 2004, p.144).

3. Andrea Palladio

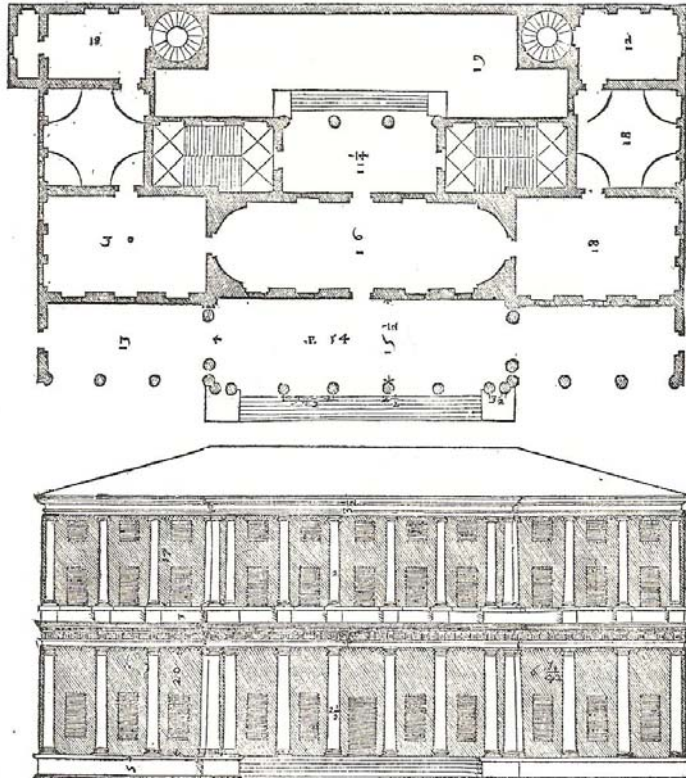


Figura 131: Palazzo Chiericati nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570.

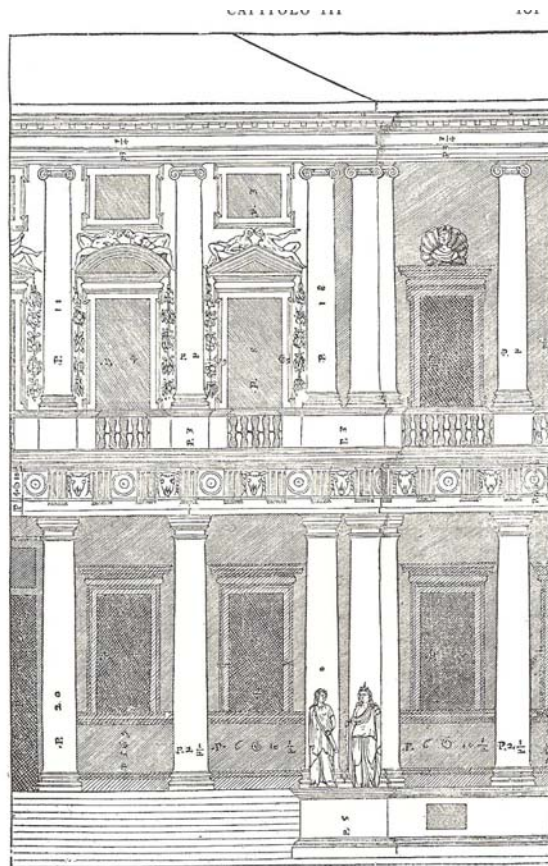


Figura 132: Particolare della facciata di palazzo Chiericati nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570.

3. Andrea Palladio

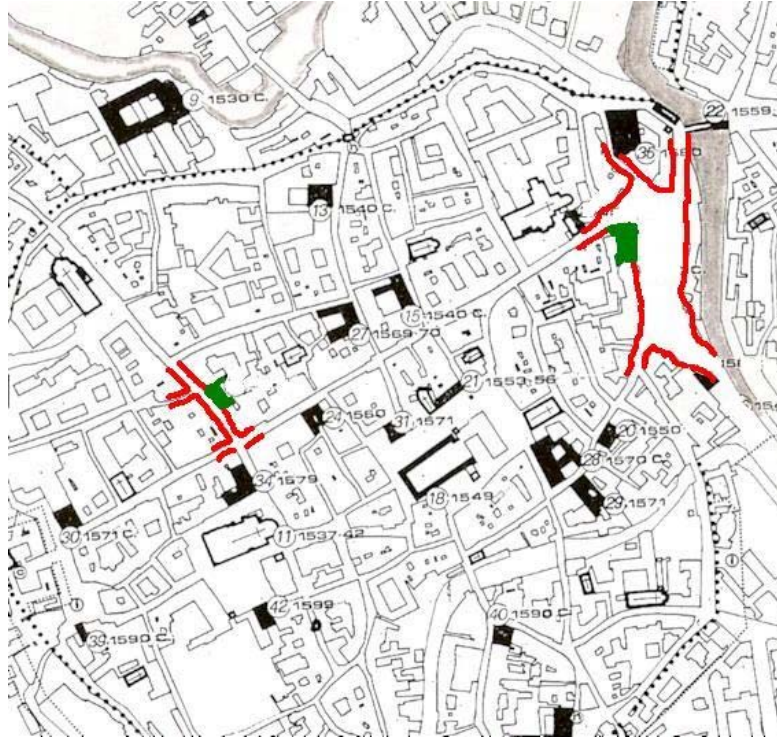


Figura 133: Tessuto urbano di Vicenza nel quale si evidenziano i palazzi Valmarana e Chiericati con il loro tessuto limitrofo, come si presenta oggi.

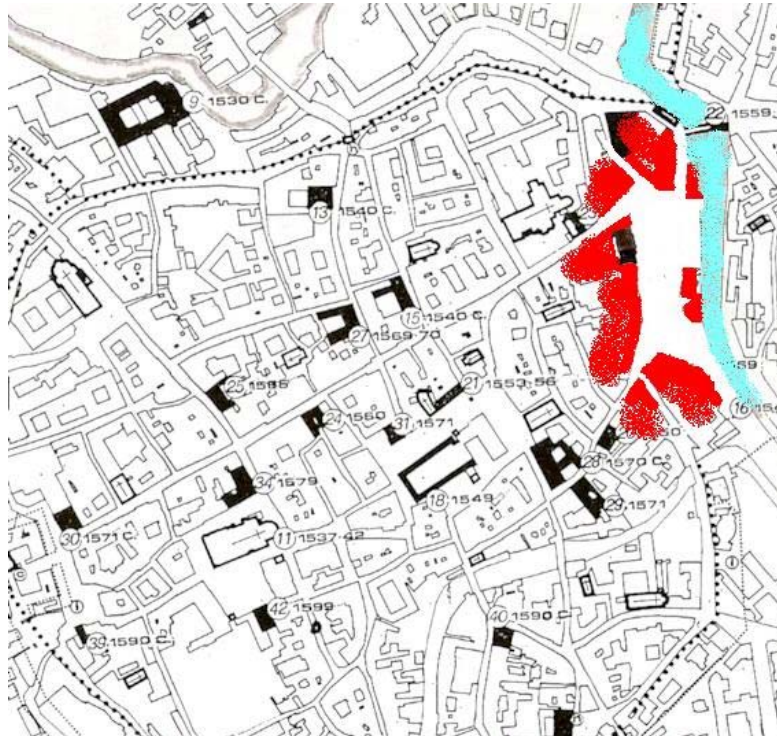


Figura 134: Tessuto urbano di Vicenza nel quale si ricostruisce come approssimativamente doveva presentarsi l'area di palazzo Chiericati al momento del progetto, con le case che chiudevano il palazzo verso il Corso, il muro a chiusura del cortile e la visuale aperta verso il fiume.

3. Andrea Palladio

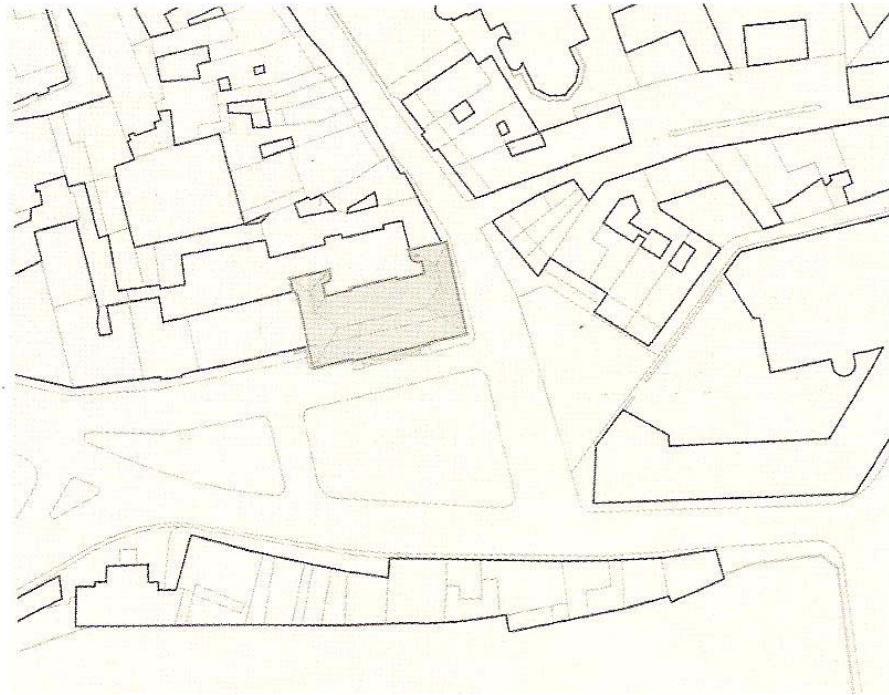


Figura 135: Vicenza. Planimetria del contesto urbano attuale di Palazzo Chiericati (da G. Beltramini 2008, p. 92).

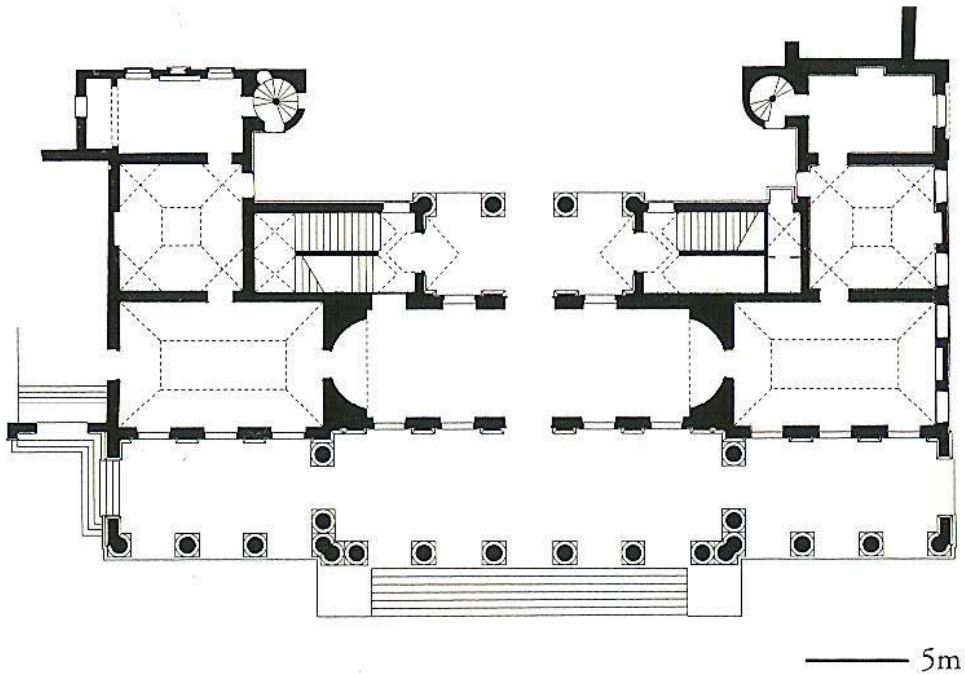


Figura 136: Vicenza. Pianta del piano terra di Palazzo Chiericati. (disegno di Simone Baldissini, da G. Beltramini 2008, p. 90).

3. Andrea Palladio



Figura 137: Particolare della pianta Angelica di Vicenza, dove si nota l'area dell'Isola con la porzione allora costruita di Palazzo Chiericati (da G. Beltramini 2008, p. 92).

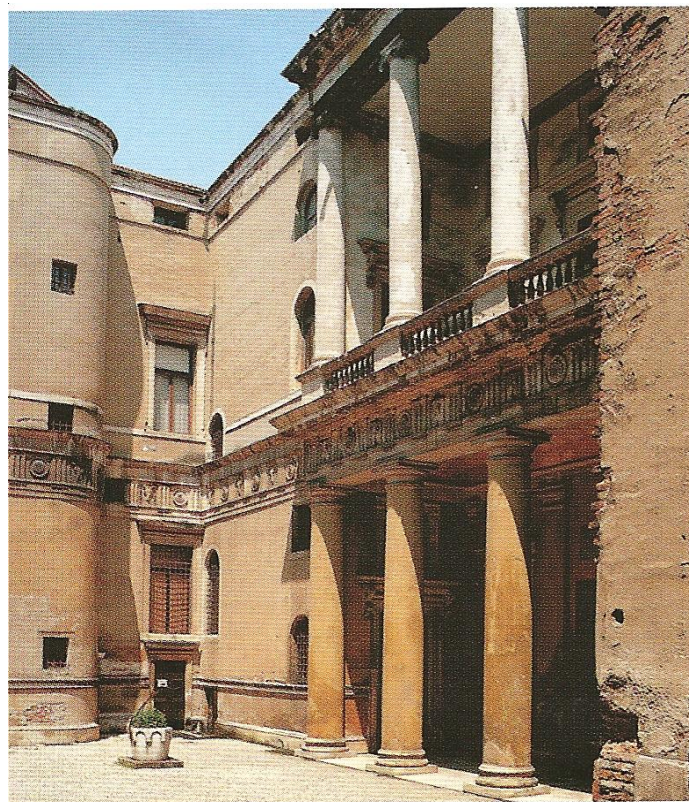


Figura 138: Vicenza. Palazzo Chiericati. Vista della fronte interna su cortile (da G. Beltramini 2008, p. 93).

3. Andrea Palladio



Figura 139: Vicenza. Palazzo Chiericati, facciata (da Battilotti 2001, p.457).

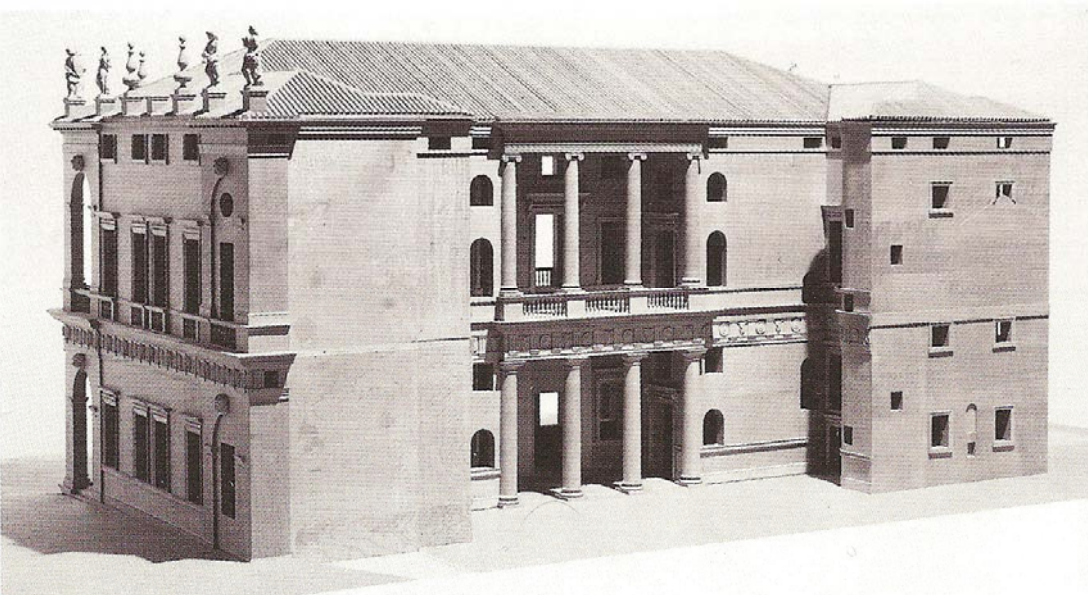


Figura 140: Modello di Palazzo Chiericati (da G. Beltramini 2008, p. 94).

3. Andrea Palladio

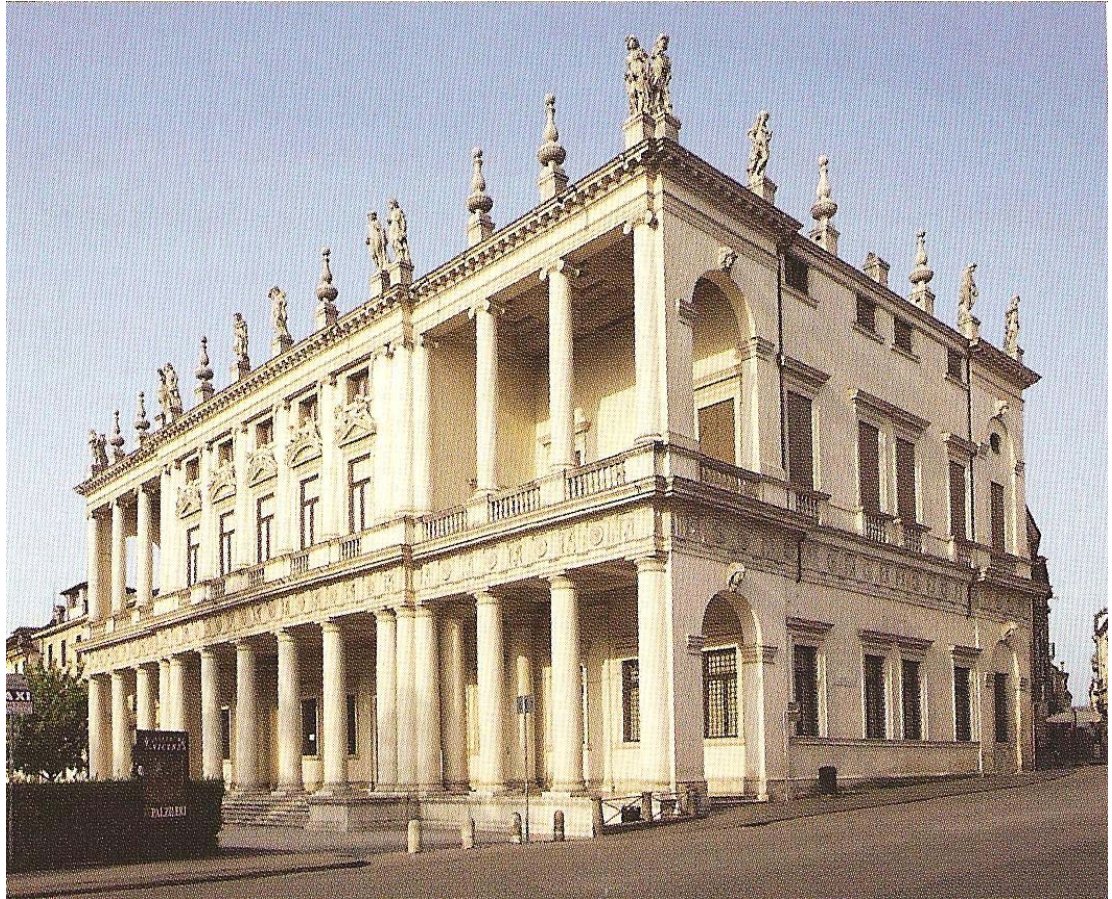


Figura 141: Vicenza. Veduta angolare di Palazzo Chiericati (da G.Beltramini, H. burns 2008, p. 278).



Figura 142: Vicenza. Veduta satellitare del tessuto urbano circostante palazzo Chiericati.

3. Andrea Palladio

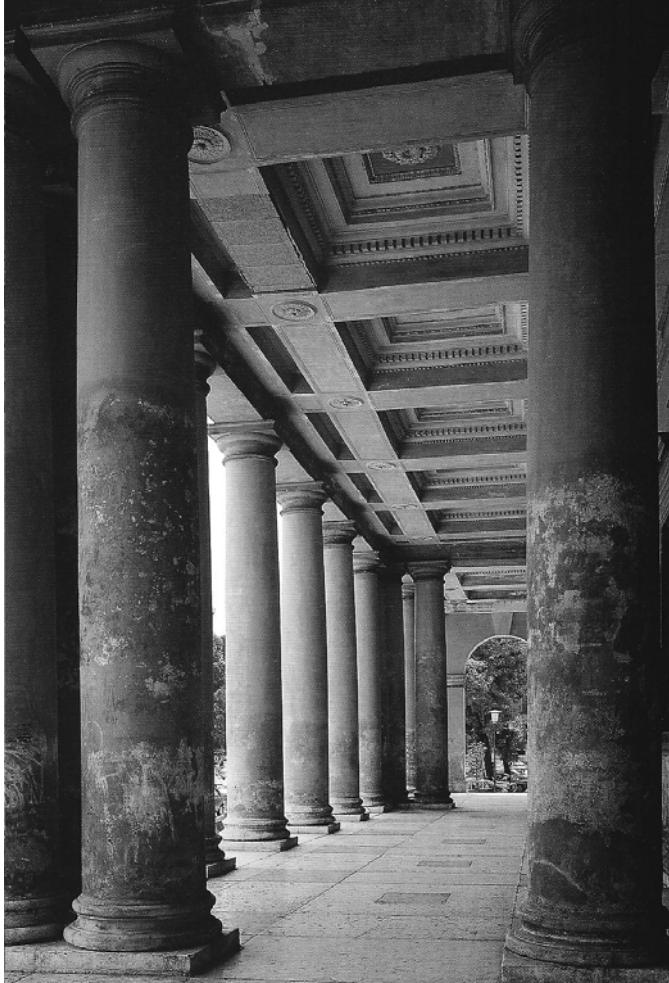


Figura 143: Vicenza. Palazzo Chiericati. Percorso che scorre parallelamente alla facciata attraverso il portico (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 86).



Figura 144: Vicenza. Palazzo Chiericati. Particolare della facciata con la loggia destra del primo piano (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 85).

3. Andrea Palladio

3.3 Palazzo Valmarana

La costruzione del palazzo

Il palazzo, che sorge a Vicenza in Corso Fogazzaro 16, fu voluto da Isabella Nogarola, per celebrare la memoria del marito Gian Alvise Valmarana e proseguito dal figlio Leonardo (nato intorno al 1548), che ebbe parte importante nella prosecuzione dell'edificio⁵⁵, tanto da esserne ricordato come il promotore da alcune fonti. Il rapporto di stima intercorso tra Gian Alvise e Palladio, rende quasi scontato l'affidamento a quest'ultimo della progettazione della nuova dimora⁵⁶, già, forse, nella mente del capofamiglia prima della sua scomparsa, avvenuta nel 1560.

L'inizio dei lavori avviene nel 1566, come ricorda la medaglia commemorativa, rinvenuta sotto il plinto di una colonna dell'atrio durante una campagna di restauro ottocentesca. La data è confermata da un documento del 14 dicembre 1565, con il quale Isabella stipula il contratto per la realizzazione dei lavori e la fornitura di materiale con il capomastro Pietro da Nanto. Il progetto palladiano si è testimoniato, oltre che dalle incisioni di pianta e prospetto nei *Quattro Libri*, anche da un disegno, conservato a Londra, che riporta su un lato mezza facciata accostata a mezzo prospetto del cortile, sul retro, alcuni particolari.

La costruzione, interrotta nel 1582, non verrà mai portata a compimento; la porzione oggi esistente è la sola che venne effettivamente realizzata, secondo un programma ben più limitato rispetto al progetto pubblicato nei *Quattro Libri*. Non si costruirono infatti tutti gli ambienti posti al di là del cortile, che dovevano su quest'ultimo prospettare con una loggia speculare a quella esistente. La condizione di "non finito" accomuna molti dei palazzi palladiani vicentini⁵⁷. Anche nel caso di palazzo Chiericati, come si è visto, l'attuale aspetto di opera compiuta risale solo ai lavori intrapresi nel secolo successivo dopo una lunga interruzione. Palazzo Valmarana, invece, non fu mai concluso, benché sia ne sia stata integralmente realizzata la facciata, che ne costituisce l'elemento di maggior spicco. L'interruzione dei profondi lavori di rinnovamento urbano avviato dalla principali famiglie della città era dovuta ad una crisi economica che dal 1570 circa aveva colpito i territori della Serenissima⁵⁸.

Il rapporto con le preesistenze

Il palazzo doveva sorgere al centro di un tessuto urbano già consolidato, andando a porsi su un tracciato viario curvo e stretto, in un forte e irrinunciabile confronto con gli edifici confinanti. Il lotto sviluppato in profondità, ma stretto nell'affaccio su strada, obbligava ad un utilizzo completo della sua larghezza, ovvero ad appoggiarsi direttamente alle altre case sui fianchi, disponendosi lungo l'andamento imposto dalle stesse, senza poter avanzare sullo spazio stradale.

⁵⁵ Al momento dell'avvio dei lavori, Leonardo era ancora minorenne, dunque fu certamente la madre ad intraprendere l'impresa architettonica. Tuttavia è da attribuire al figlio sia la fine dei lavori, sia l'ornamentazione artistica.

⁵⁶ "Possiamo ammettere che Isabella decise il grosso impegno edilizio come omaggio alla memoria del marito, Gian Alvise Valmarana; e la chiamata di Andrea risulta tanto più ovvia, quasi inevitabile, quando si considerino i rapporti di stima e cordialità che avevano legato l'architetto a Gian Alvise." Da: L. Puppi 1973, p. 369.

⁵⁷ "Fantasmi di opere rimaste sulla carta e che vivono solo nei *Quattro libri*". Da: D. Battilotti 2011, p. 458.

⁵⁸ "Un motivo determinante di questa situazione sembra essere stata la crisi economica di Venezia del 1570, che, coinvolgendo anche la terraferma, condusse all'arresto improvviso dei lavori dei palazzi di Palladio." Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 176.

3. Andrea Palladio

Il sito a disposizione del Palladio si presentava, anche in quest'occasione, già occupato da preesistenti edifici. Fin dal 1487 i Valmarana possedevano dei caseggiati lungo questa via, i quali si sviluppavano anche sull'area dell'attuale palazzo⁵⁹. Le preesistenze consistevano, oltre che in un casa, anche in un cortile e un giardino. Palladio dovette tenere conto degli spazi che aveva a disposizione e integrarli tutti nel nuovo progetto; il cortile andava ad occupare probabilmente il sedimento dell'antica corte, andando a costruire un nuovo corpo di fabbrica, quello mai realizzato, che lo avrebbe separato dal giardino, anch'esso già disponibile. Dunque la configurazione del sito era già in buona parte predisposta⁶⁰. Forse furono però le preesistenze murarie che condizionarono maggiormente la nuova costruzione. L'operazione di completo abbattimento e il rifacimento totale erano sicuramente più onerosi che il reintegro dell'esistente nella nuova veste architettonica⁶¹. Secondo Puppi furono mantenuti i muri già esistenti, che sarebbero stati semplicemente rivestiti da un nuovo involucro tanto lungo la strada quanto verso il cortile⁶², massimizzando la permanenza delle vecchie strutture. Se si accetta la presenza vincolante di tali strutture murarie, diventa poco significativo del progetto palladiano lo sviluppo planimetrico dell'insieme, mentre acquisisce ruolo fondamentale il nuovo disegno della facciata. In effetti, i disegni conservati a Londra, destinati alla committente Isabella Nogarola, riportano solo il disegno della facciata⁶³; il che potrebbe essere sintomatico della scarsa possibilità di intervenire a livello planimetrico e del forte accento posto sull'intervento in facciata.

Un sito con affaccio obliquo

*“All'architetto era stata assegnata una stretta striscia di terreno molto allungata in profondità, compresa fra altri due edifici preesistenti affacciantisi diagonalmente sulla via pubblica. Egli fu quindi costretto a sviluppare la planimetria in relazione all'andamento obliquo della via pubblica e alla profondità del sito disponibile”*⁶⁴.

Il progetto pubblicato per i Quattro Libri non prevede un lotto trapezoidale, bensì propone uno schema di estrema regolarità e simmetria, dove l'angolo retto domina la composizione. Ciò potrebbe indurre a pensare che, nell'intendimento palladiano, il tracciato della strada dovesse essere abbandonato in favore dell'apertura di uno

⁵⁹ “Sin dal 1487, i Valmarana possedevano nell'area occupata ora dalla fabbrica palladiana una «casa con cortivo e giardino a uso dominicale», secondo quanto risulta dal testamento di Stefano Valmarana.” Da: L. Puppi 1973, p. 369.

⁶⁰ “Nel progetto Palladio sfruttò le particolarità del terreno. Come già detto, la proprietà del conte Valmarana comprendeva, vicino ai due fabbricati, un cortile ed un orto, ed evidentemente ambedue sono integrati nel progetto di Palladio.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 179.

“Le informazioni attestano la complessità disordinata delle condizioni del sito: possiamo aggiungere che, al di là della corte, pozzo e brolo documentati sul finire del '400, esisteva un ulteriore corpo di fabbriche, che comprendeva una stalla [...]. Si tratta, dunque, di un agglomerato del quale Andrea avrà fornito i suggerimenti per una riorganizzazione di massima, adattandone i momenti insopprimibili.” Da: L. Puppi 1973, p. 371.

⁶¹ “Evidentemente Leonardo non era disposto, forse anche a causa dei costi connessi, a far demolire i fabbricati esistenti per facilitare l'esecuzione del progetto palladiano.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 179.

⁶² “[...] talchè è inevitabile concludere che l'operazione sancita nel 1565 non fu di totale ricostruzione, ma di parziale, quantunque in certi episodi radicale, rinnovamento. Convien esprimere la convinzione che gli interventi trasfiguratori siano avvenuti sui prospetti alla strada e al cortile e, in conseguenza, sul tessuti planimetrico e altimetrico della scatola edilizia preesistente, da essi arginata e sigillata.” Da: L. Puppi 1973, p. 370.

⁶³ “Ma il punto trasfiguratore è nei prospetti: non è, forse, per caso che del modello rimesso alla Nogarola ci sia pervenuto un disegno preparatorio rappresentante la metà destra del fronte su strada e la metà sinistra della facciata sul cortile.” Da: L. Puppi 1973, p. 371.

⁶⁴ Da: G. Zorzi 1965, p. 250.

3. Andrea Palladio

slargo di fronte al palazzo, che consentisse la regolarità della pianta, con un pieno sconvolgimento del tessuto esistente. In realtà occorre considerare che le incisioni offerte dal trattato sono spesso idealizzazioni che non intendono riportare esattamente la realtà, quanto piuttosto esemplificare una concezione progettuale che potesse tornare utile a chi si accingesse a progettare un palazzo⁶⁵.

Dunque, la decisione di Palladio contemplava, con tutta probabilità, già da subito l'adattamento della facciata al tracciato obliquo della strada. Ferma restando l'abilità nello strutturare una pianta che, pur adattandosi all'andamento sfavorevole del limite stradale, riusciva a recuperare la regolarità nell'area cortilizia, proponendo un corpo di fabbrica trapezoidale fra i due, probabilmente la scelta fu dettata da una necessità. Se si considera l'esistenza delle preesistenze e la probabile volontà della committenza di conservarle in larga parte, per non eccedere con la spesa, Palladio dovette adattarsi al muro già esistente sul filo stradale, senza possibilità di scegliere una nuova configurazione spaziale⁶⁶. Certo è che Palladio mostra sempre un'attenta valutazione dell'inserimento urbanistico e, probabilmente guidato dal desiderio di legarsi al contesto, non avrebbe modificato l'andamento della facciata anche qualora gliene fosse stata offerta la possibilità.

*“[...] in una situazione topografica piuttosto difficile costretta da un percorso stradale obliquo e di larghezza assai limitata [...] l'architetto accetta i condizionamenti oggettivi per stravolgerli attraverso il proprio progetto architettonico.”*⁶⁷ Resta, cioè, il dato di fatto della costruzione realizzata, nella quale si riesce a mantenere valide le costrizioni imposte dal sito e dalle preesistenze, senza rinunciare ad un recupero di regolarità nello spazio interno, giungendo ad una pagina di grande valore architettonico⁶⁸.

L'inserimento della facciata nel contesto urbanistico

Due tratti fondamentali guidano l'intervento sulla facciata: il graduale stemperarsi della forza della composizione palladiana sulle facciate a fianco, per creare una continuità nella cortina edilizia su strada e, d'altra parte, la volontà di dar vita ad un organismo che si imponga, si faccia riconoscere sulla scena urbana.

Il primo intendimento è raggiunto dal Palladio con la rottura di uno schema di incorniciatura della facciata⁶⁹. Essa è strutturata da sei pilastri di ordine gigante che le conferiscono un forte slancio verticale, sormontati da un cornicione aggettante, ai quali si accostano nel pianterreno pilastri di ordine minore con un'altra trabeazione che percorre orizzontalmente tutto l'edificio, meno sporgente e interrotta dal taglio

⁶⁵ “Sulla base del progetto pubblicato nel 1570, saremmo costretti a concludere che Palladio avesse previsto un'operazione di totale, strutturale sovversione del complesso edilizio appartenente ai Valmarana: la demolizione di ogni precedente presenza e la sostituzione ad essa di un proprio oggetto [...]. È giusto però dubitarne; i grafici pubblicati nel trattato pongono come intatta affermazione di un contesto teorico [...]. Le tavole dei *Quattro Libri* consentono di misurare la distanza colmata dall'architetto nella prassi progettuale, tra il modello tipologico adottato e le condizioni oggettive.” Da: L. Puppi 1973, p. 371.

⁶⁶ “La precedente fabbrica non dovette essere spianata, ma solo in parte demolita, mantenendone parte delle fondazioni e dei muri maestri di guisa che l'andamento della facciata, obliquo per accomodarsi al percorso della strada comune, sul quale gli studiosi si son spesso soffermati, dovette io credo semplicemente adeguarsi ad una condizione obbligata.” Da: L. Puppi 1973, p. 371.

⁶⁷ Da: L. Puppi 1973, p. 185.

⁶⁸ “Nella planimetria dell'edificio si deve riconoscere che il Palladio ha saputo soddisfare in modo mirabile tutte le esigenze dei committenti e al tempo stesso adeguarsi alle evidenti necessità urbanistiche mediante l'allineamento della facciata secondo l'andamento obliquo della via anteriore.” Da: G. Zorzi 1965, p. 252.

⁶⁹ “[...] si guardi all'esito affermato alle estremità del prospetto ove è abolita l'incorniciatura.” Da: L. Puppi 1973, p. 371.

3. Andrea Palladio

dei pilastri. A sorpresa, però, alle estremità i grandi pilastri spariscono, lasciando il posto a due distinti elementi sistemati su due ordini sovrapposti; da un unico monumentale ordine si passa così, sui bordi della facciata, ad una suddivisione su due piani nettamente distinti, che prelude il passaggio alle case attigue, organizzate su più livelli. Il passaggio inoltre non avviene con un elemento forte, in quanto il pilastro al pianterreno è meno aggettante rispetto ai pilastri di ordine gigante e al primo piano il passaggio da un edificio all'altro è mediato ancora più gradualmente, grazie all'introduzione di due telamoni. Questi ultimi hanno le sembianze di guerrieri romani e accompagnano delicatamente la luce, da un piano all'altro, senza caricarsi di una valenza strutturale, quanto piuttosto scultorea e decorativa⁷⁰. La grande cornice della facciata che era prevedibile quale conseguenza dell'uso dei pilastri giganti, viene qui sorprendentemente negata dal Palladio, con lo scorrimento della facciata lateralmente, oltre gli ultimi pilastri e l'adozione di una soluzione ad ordini sovrapposti alle estremità, alleggerita dall'uso degli elementi statuari. Questo accorgimento è adottato appositamente pensando all'inserimento urbanistico del nuovo palazzo⁷¹. L'effetto ottenuto è, dunque, quello di stemperare gradualmente la forza dell'apparato architettonico centrale nell'impaginato meno solenne delle facciate esistenti ai fianchi; un indebolimento visivo degli elementi di confine⁷².

Inoltre i due scomparti laterali, che determinano il passaggio dall'ordine monumentale all'edilizia comune, sono trattati in modo diverso rispetto al resto della facciata, onde favorire al meglio l'integrazione con il resto dell'edilizia. Infatti le finestre di queste parti sono, sia al pianterreno che al primo piano, più piccole che nel resto della facciata, ovvero più simili dimensionalmente alle altre case. Inoltre attraverso la presenza del frontone triangolare sulla finestra del primo piano (non presente sulle altre finestre), la sostituzione del bassorilievo con una finestrella e l'introduzione di un'ulteriore apertura che rompe in cornice sopra i pilastri giganti, Palladio crea delle zone d'ombra, che determinano un'azione contrapposta al severo ordine della facciata. Tutta la grandiosa monumentalità della parte centrale, si riduce, in definitiva, nelle campate estreme, in cui la composizione assume toni minori, dove tutti gli elementi architettonici vengono ridimensionati per assomigliare di più all'edilizia tradizionale proposta dalla città e mediare così gradualmente il passaggio da un linguaggio aulico ad uno più schietto e semplice, che costituisce il substrato della città⁷³. Palladio propone una connessione forte con il tessuto esistente, senza far risaltare il palazzo come un oggetto prezioso incastonato, con gesto superbo, in una materia confusa e sprezzata da cui distinguersi. Ciò senza rinunciare,

⁷⁰ “Non sembra affatto che i telamoni accennino a una funzione statica, ma piuttosto concorrano a una equilibratura di valori decorativi.” Da: G. Zorzi 1965, p. 253.

⁷¹ “Che Palladio si sia preoccupato di inserire il palazzo nella strada è dimostrato dalle campate esterne della facciata: l'ordine gigante si arresta e i pilastri d'angolo raggiungono solamente il cornicione del pianterreno e sono sostituiti al piano nobile da statue di guerrieri che, in funzione di cariatidi, reggono il cornicione aggettante dell'attico. Così l'ordine gigante di Palazzo Valmarana si inserisce organicamente nell'ordinamento a due piani degli edifici adiacenti.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 183.

“La parete è digradata in profondità, per cui resta indefinita la sua funzione di demarcazione. Per il progetto della facciata, Palladio ha tenuto conto dell'inserimento urbanistico nell'assetto della strada: l'ordine gigante si interrompe sugli assi esterni e i pilastri vengono sostituiti sul piano nobile dalle cosiddette cariatidi.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 179.

⁷² “L'indebolimento dei fianchi del prospetto è semplicemente apparente in quanto non è per nulla pregiudicata l'unità di concezione e la robustezza strutturale dell'edificio, [...] data la sicurezza dei fianchi appoggiati a precedenti costruzioni laterali, ma ha mirato soprattutto alla pittoricità della sua invenzione.” Da: G. Zorzi 1965, p. 252.

⁷³ “[...] con un “abbassamento di tono” si lega ai più modesti edifici adiacenti [per mezzo di un] progressivo avvicinamento alle costruzioni laterali”. Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 280.

3. Andrea Palladio

tuttavia, a far crescere il tono della sua architettura avvicinandosi verso il centro della composizione, per poi accompagnarlo nuovamente in un progressivo decrescere di monumentalità sul lato opposto.

Si può in aggiunta notare come, nell'incisione dei Quattro Libri, erano previste sei statue a coronamento dei pilastri giganti, lasciando sguarnite, invece, le due estremità, ulteriore attenzione nell'indebolimento dell'immagine lungo la linea di passaggio dalla grandiosa architettura del palazzo alle case minori.

La ricerca di un'immagine forte, quello che si è indicato come ulteriore obiettivo perseguito nel disegno della facciata palladiana, avviene attraverso l'uso del già citato ordine gigante⁷⁴. Esso è una novità che il Palladio introduce per la prima volta in questa regione, superando tanto la concezione rinascimentale di equilibrio tra struttura portante e portata, tanto l'esaltazione manierista degli elementi di appoggio su quelli di supporto, per aprire la strada ad un nuovo linguaggio, che esalta lo scheletro portante⁷⁵. I grandi pilastri che scandiscono la facciata e sorreggono un pesante cornicione, inglobano i due piani di abitazione in un solo ordine, creando l'effetto di una struttura possente che domina la strada⁷⁶. Tuttavia, pur nella loro dichiarata monumentalità, essi costituiscono un ulteriore elemento di aggancio alla edilizia circostante, in quanto *“la calma staticità dei pilastri corrisponde alla stretta articolazione verticale degli edifici adiacenti”*⁷⁷.

Combattuto tra la necessità celebrativa, di un'architettura che deve imporsi per ricordare a tutti il prestigio dei committenti, e il desiderio di fondersi con l'ambiente esistente, alla ricerca di un'unità urbana che faccia dell'oggetto architettonico un tutt'uno con il sito, Palladio raggiunge un perfetto equilibrio espressivo che fa della facciata un capolavoro: *“in nessun'altra invenzione come in questa, Palladio ha saputo raggiungere una così alta espressione poetica.”*⁷⁸

La facciata è anche un grande capolavoro dal punto di vista decorativo, con un abile gioco di luci e ombre che esalta la composizione, quale si nota nel chiaroscuro dei grandi capitelli⁷⁹. In essa è leggibile la tradizione dell'architettura imperiale romana, che ha lasciato nell'architettura palladiana il suo riflesso⁸⁰.

Occorre ancora considerare la difficile condizione di lettura che si pone al prospetto. La via sulla quale il palazzo affaccia è molto stretta, dunque la sua percezione è

⁷⁴ “Assume l'ordine gigante, così che le grandi lesene vengono a spingere in lato la clausola del cornicione, dominando la strada.” Da: L. Puppi 1973, p. 185.

⁷⁵ “Ora comincia a svilupparsi un concetto che dà una funzione dominante alle parti di supporto; in questo senso la facciata di Palazzo Valmarana rappresenta un'opera edilizia di sorprendente modernità [...]. Il predominio della forza di supporto si evidenzia sulla facciata con sei pilastri giganteschi, che si innalzano per i due piani del palazzo e reggono un attico fortemente sporgente.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 182.

⁷⁶ “Con la scelta di pilastri di ordine gigante [...] Palazzo Valmarana acquista una posizione di rilievo nella strada pur integrandosi nella fila di case preesistenti.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 182.

⁷⁷ Citato da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 182.

⁷⁸ Da: G. Zorzi 1965, p. 253.

⁷⁹ “Il prospetto di questo palazzo ha anche una singolare espressione decorativa, sottolineata dai suoi episodi ornamentali, dalle profilature delle finestre, dai bellissimi altorilievi sopra le finestre del pianterreno; dalle aggiunte dei minori capitelli corinzi lungo i fusti dei maggiori pilastri e dei magnifici capitelli dell'ordine principale entro cui le luci e le ombre si alternano con denso chiaroscuro, esaltandosi a vicenda.” Da: G. Zorzi 1965, p. 253.

⁸⁰ “Il palazzo Valmarana mostra le conseguenze dell'esperienza veneziana dell'architetto nell'uso di luce e ombra.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 130

“Il suo ultimo progetto di tipo archeologico fu il cortile del monastero della Carità del 1561; in seguito Palladio divenne più sensibile ai valori pittorici, e i risultati della sua ricerca – ricchezza di effetti nella modulazione delle luci e delle ombre, articolazione delle superfici, varietà coloristica – danno alle opere dell'ultimo decennio un carattere che ricorda la tarda architettura imperiale romana”. Da: J.S. Ackerman 1972, p. 50

3. Andrea Palladio

limitata alla visione di scorcio⁸¹. Pur non essendo scavata da profondi vuoti, basta il lieve oggetto dei pilastri possenti perché, nella vista di scorcio, la facciata possa essere percepita quasi come un porticato⁸². La ristrettezza della strada non viene forzata da Palladio, non si crea uno slargo che avrebbe favorito la lettura di un'immagine monumentale. Si accettano i vincoli che il sito impone, forse anche per la necessità imposta dal committente di riutilizzare i muri già in opera. Ciò che si ottiene è comunque un'architettura con un'immagine celebrativa⁸³, di forte impatto nonostante la visuale scorciata, in cui *“la grande parata sfuma, ma grazie alla mediazione di segni figurativi inequivocabili (le minori lesene e i telamoni), nel continuum della via”*⁸⁴.

Si riporta la efficace sintesi di lettura del prospetto offerta da Ackerman: *“La facciata rappresenta la soluzione più brillante del problema posto dalle strette vie di Vicenza, sia perché è concepita per superfici piane anziché in termini plastici, sia perché le campate estreme, differenti dalle monumentali campate interne, costituiscono un termine di passaggio tra queste e le facciate neutre che fiancheggiano il palazzo. Le paraste giganti, con le loro ampie superfici piane, favoriscono l'integrazione con tali facciate”*⁸⁵.

Una lettura stimolante di una siffatta composizione della facciata, infine, è avanzata dalla Battilotti, la quale traccia un paragone con le facciate delle chiese realizzate da Palladio a Venezia. Se in tali architetture chiesastiche veniva proposto un frontone centrale sostenuto ai lati dagli elementi del frontone spezzato, analogamente si presenta in palazzo Valmarana una struttura centrale unitaria e forte, alla quale si affiancano due elementi che, nel loro discendere di tono, quasi li si può immaginare digradare lentamente ai lati, come i frontoni obliqui delle chiese⁸⁶.

Una dinamica successione di spazi lungo l'asse centrale

Se la larghezza del sito, stabilita e non passibile di variazioni, impediva di raggiungere una pronunciata monumentalità sviluppando l'estensione della facciata, si poteva ovviare a ciò sviluppando una serie di spazi in profondità. Palladio sembra studiare con attenzione la concatenazione di spazi che gli si offrivano nella profondità del lotto, sottolineando un asse centrale che attraversa tutto l'edificio legando tra loro le varie parti e generando uno spazio profondo di grande respiro, nel recupero di una forte monumentalità⁸⁷, attraverso una ben congeniata dinamica

⁸¹ “Ma l'architetto riuscì geniale soprattutto nella facciata del palazzo, risolvendo brillantemente i vari problemi imposti dalla ristrettezza dello spazio.” Da: G. Zorzi 1965, p. 250.

⁸² “La bidimensionalità del prospetto e la sua situazione obbligata di scorcio è tormentata, al punto di parer forzata, quasi la metafora di un portico.” Da: L. Puppi 1973, p. 371.

⁸³ “L'idea espressa in palazzo Valmarana appartiene alla volontà di condizionare in toto la reintegrazione urbana attraverso l'assertività celebrativa e trionfale dell'inserimento dell'oggetto architettonico entro lo spazio angusto concesso.” Da: L. Puppi 1973, p. 371.

⁸⁴ Da: L. Puppi 1973, p. 371.

⁸⁵ Da: J.S. Ackerman 1972, p. 51.

⁸⁶ “Confluiscono le coeve sperimentazioni sulle facciate delle chiese basate sull'intersezione di un ordine gigante e un ordine minore, che a sua volta era tema già saggiato nelle ricerche romane del primo Cinquecento e che Michelangelo aveva realizzato in un edificio civile, il palazzo dei Conservatori sul Campidoglio. Nel palazzo vicentino il gioco è reso evidente ed enfatizzato dal prolungamento dell'ordine minore reggente alle estremità una statua, che ha la stessa funzione di sigillo e raccordo insieme assunto nelle chiese dal semifrontone.” Da: D. Battilotti 2011, p. 461.

⁸⁷ “La disposizione del progetto segue le esigenze dell'architettura cittadina: palazzi di nuova costruzione dovevano normalmente essere inseriti in file di case già esistenti e, per ottenere una dimensione rappresentativa, dovevano svilupparsi in profondità.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 179.

3. Andrea Palladio

spaziale. L'asse stradale urbano viene così ad intersecarsi improvvisamente con un asse interno all'edificio, che si apre sul centro della facciata, realizzando quella saldatura che crea continuità tra spazio urbano e spazio privato attraverso l'uso di assi. Lo spazio pubblico viene quasi catturato attraverso le membrature sporgenti della facciata per essere trascinato verso l'interno⁸⁸. Al centro della facciata si apre un varco⁸⁹ molto pronunciato in altezza⁹⁰ che invita ad entrare; l'attenzione è focalizzata sull'asse mediano, limitando dispersioni laterali.

Questo asse, se non è propriamente asse di simmetria a causa delle irregolarità della pianta, lo è nelle intenzioni progettuali⁹¹ e, analizzando i pieni e i vuoti, divide il lotto in due parti uguali. Dall'atrio si passa alla loggia, la quale sottolinea pure l'importanza del passaggio dell'asse centrale aprendosi al centro con un intercolumnio più largo⁹².

La consistenza attuale dell'edificio si esaurisce a questo punto nel cortile, ma nelle intenzioni del Palladio, l'asse doveva continuare a svolgere un ruolo chiave nella profondità del sito, creando un percorso che, facendosi largo con forza attraverso le due pareti cortilizie non porticate⁹³, andava a bucare nuovamente il pieno sul lato opposto del cortile aprendovi una loggia, per poi crearsi un nuovo varco tra due ali di stanze a, attraverso questo atrio, raggiungere il giardino⁹⁴.

La dinamicità di questa sequenza di spazi viene accentuata dal valore della luce, quando dal chiaroscuro della facciata si passa al buio dell'atrio che si apre di nuovo nella luce del cortile, attraverso la mediazione della loggia⁹⁵. Sul lato opposto si ripete lo stesso passaggio, nel progetto pubblicato, dalla luce, alla penombra, allo scuro, per concludersi nel fascio luminoso proveniente dal giardino.

L'asse rettilineo di penetrazione nel lotto non è però l'unico percorso che si stabilisce nella relazione con lo spazio aperto. Nelle intenzioni progettuali doveva infatti realizzarsi un percorso al primo piano che, dalla parte superiore della loggia, doveva proseguire sui due lati del cortile con ballatoio sostenuto da mensoloni, e condurre

⁸⁸ “[I...] qualifica con l'allusione di un *segno* al vuoto di una pubblica via stretta, afferrandolo, se si può dir così, con lo sporgere delle membrature, riducendolo all'interno del blocco edilizio e connettendolo infine alle scansioni del più largo spazio *privato* della corte.” Da: L.Puppi 1973, p. 37.

⁸⁹ “Il significato del gesto declamatorio della quinta, di una bidimensionalità appena forzata, è raccolto e controllato dalla profondità dell'atrio che ne stempera la carica nei ritmi più distesamente cadenzati dal portico al cortile.” Da: L. Puppi 1973, p. 185.

⁹⁰ “La relazione suggestiva stabilita con la facciata sul cortile per il varco altissimo dell'atrio è controllata dall'impegno di condurre il gesto di declamazione della quinta a recuperare, e liberarsi, la profondità nella corte e nel giardino riordinati, come incontro poliprospectico di spazi dietro spazi che fonda e garantisce lo scambio dialettico e creativo tra la misura architettonica affermata e il dato urbanistico consegnato.” Da: L. Puppi 1973, p. 371.

⁹¹ “Una volta ancora appare evidente la sua aspirazione a concepire la pianta degli edifici secondo una simmetria di assi.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 179.

⁹² “La sequenza delle colonne non è regolare: l'intercolumnio [centrale] è più largo degli altri; ci apparirà chiaro come ciò si inserisca nello sforzo di Palladio di dare alla pianta un dinamico contenuto espressivo.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 180.

⁹³ “Il culmine sarebbe stato determinato dall'asse mediano del cortile, poiché, mancando l'ordine laterale di colonne, avrebbe acquistato una tale forza da far sembrare che fosse esso stesso a comprimere i vani di abitazione nelle ali.[...] Tutto ciò avrebbe rappresentato il capovolgimento di un rapporto tradizionale: l'asse mediano non sarebbe stato la risultante di un impianto di costruzione a due ali, ma avrebbe creato l'effetto che le due ali fossero il risultato della forza insita nell'asse, con spinte laterali.” Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 181.

⁹⁴ “Seguendo l'asse mediano, dopo la prima loggia e dopo il cortile quadrato e la seconda loggia, si doveva entrare in un secondo cortile adibito a giardino [...], oltre il quale, su due file, erano collocate le stalle.” Da: G. Zorzi 1965, p. 250.

⁹⁵ “Dalla gabbia intensamente modulata d'oggetti del prospetto si trapassa, pel canale carico d'ombra dell'atrio, alla dilatazione luminosa e acquietata in più lento e maestoso scandirsi del gran colonnato sul cortile”. Da: L.Puppi 1973, p. 37.

3. Andrea Palladio

all'analogo passaggio sopra all'altra loggia. Si determinava così un percorso circolare al primo piano, interamente affacciato sullo spazio aperto del cortile, che andava a sovrapporsi, ad una diversa quota, al percorso lineare terreno.

3. Andrea Palladio

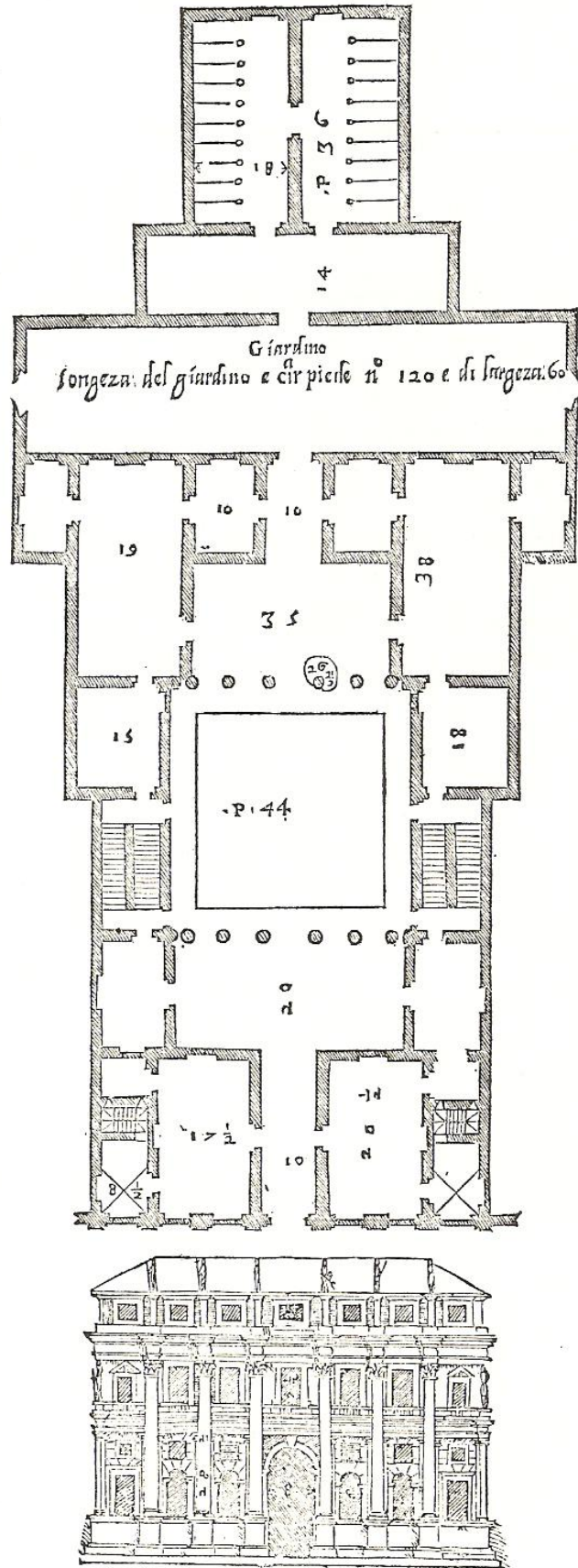


Figura 145: Palazzo Valmarana nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570.

3. Andrea Palladio

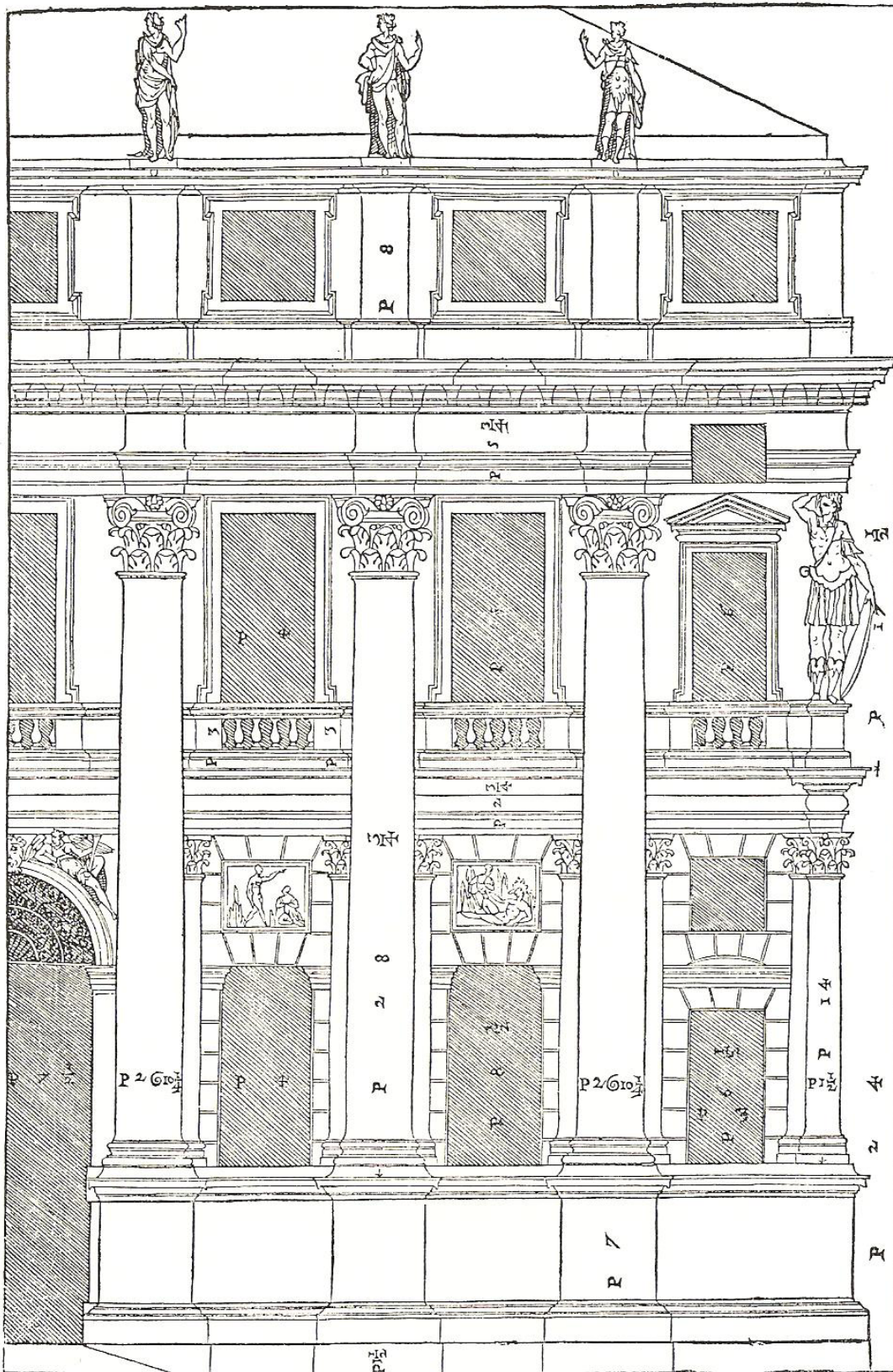


Figura 146: Particolare della facciata di palazzo Valmarana nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570.

3. Andrea Palladio

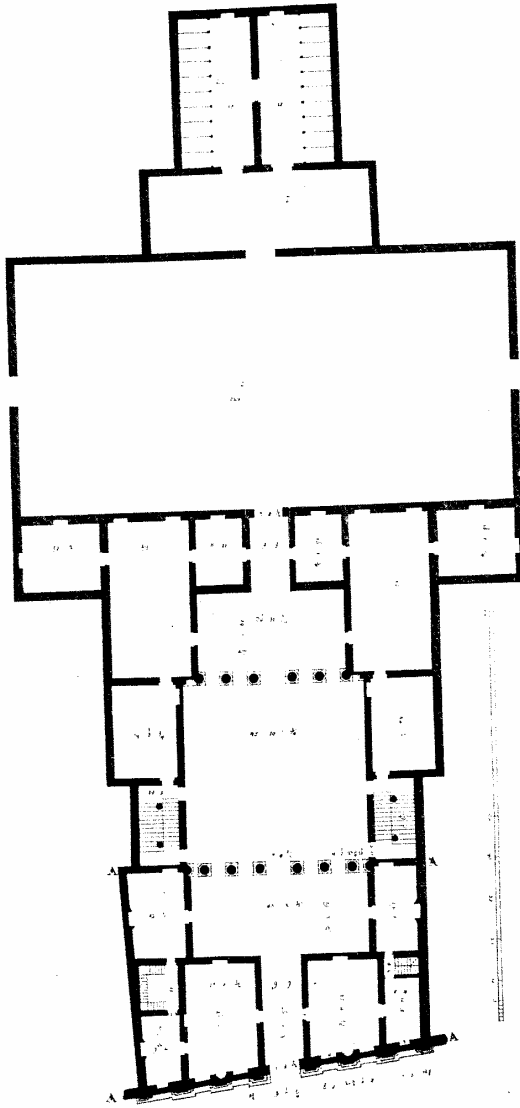


Figura 147: Ridisegno del progetto per palazzo Valmarana pubblicato nei Quattro libri, così come avrebbe dovuto adattarsi al sito in facciata e con il giardino secondo le misure indicate dal Palladio e falsate nell'incisione del trattato per mancanza di spazio (da G. Zorzi 1965).

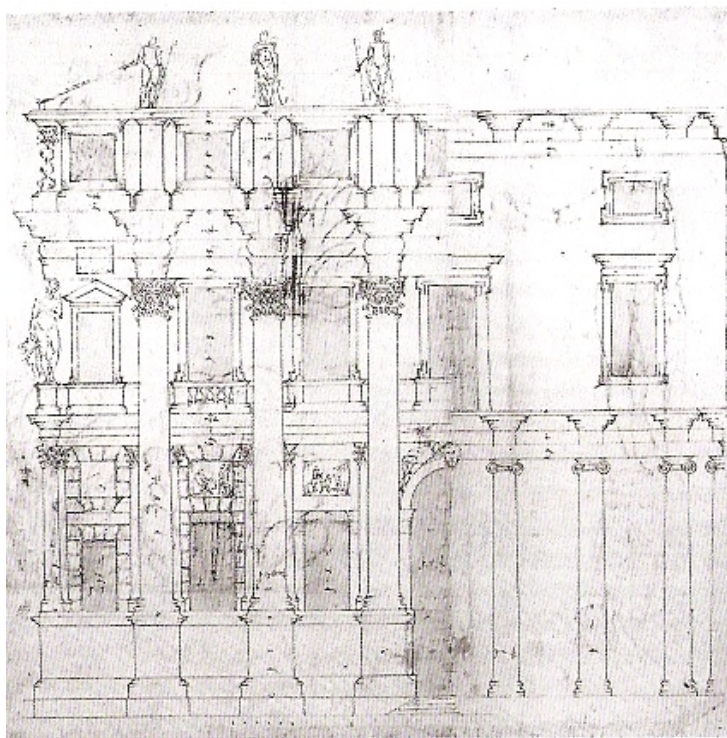


Figura 148: Progetto del Palladio per palazzo Valmarana conservato a Londra. RIBA, XVII, 4r (da D. Battilotti 2001, p. 459).

3. Andrea Palladio



Figura 149: Vicenza. Veduta satellitare del tessuto urbano circostante palazzo Valmarana.



Figura 150: Vicenza. Palazzo Valmarana. La facciata nel suo rapporto con l'asse urbano (da G.Beltrami 2008, p. 198).



Figura 151: Vicenza. Palazzo Valmarana. Loggia sul cortile (da G.Beltrami 2008, p. 198).

3. Andrea Palladio



Figura 152: Vicenza. Facciata di Palazzo Valmarana (da D. Cosgrove 2004, p.136).

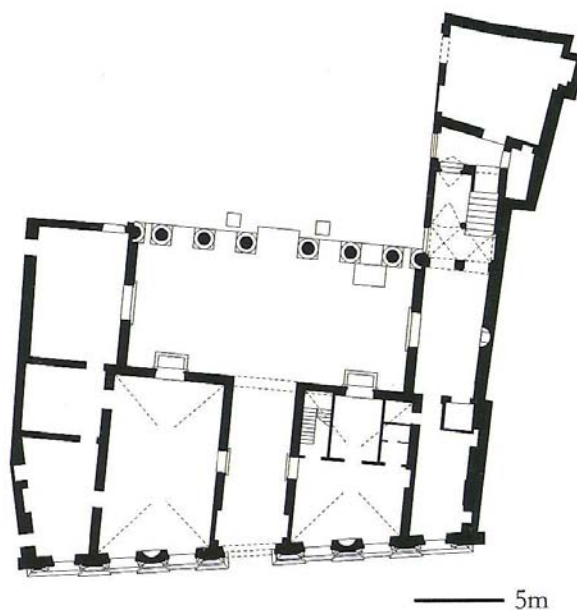


Figura 153: Vicenza. Palazzo Valmarana. Pianta del piano terra (disegno di Simone Baldissini, da G. Beltramini 2008, p. 196).

3. Andrea Palladio



Figura 154: Vicenza. Prospetto di palazzo Valmarana (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 178).

3. Andrea Palladio

3.4 “Di alcune invenzioni secondo diversi siti”

Si è già visto come la natura irregolare del sito condizioni la realizzazione di progetti che il rigore palladiano vorrebbe perfettamente regolari. Emblematico si è infatti presentato l'esempio di palazzo Valmarana, in cui la facciata rimane obliqua rispetto all'impostazione generale della pianta, per assecondare l'andamento della strada e la giacitura del sito rispetto ad essa. Nel trattato Palladio propone una pianta del palazzo regolarizzata, generalizzando il caso particolare realizzato per ricavarne un progetto idealizzato che si realizzerebbe nella sua perfetta regolarità se non dovesse tenere in conto delle regolarità del sito. L'architetto però, nella stesura del suo trattato, ha ben presente le condizioni imposte dalla reale prassi edificatoria. Pertanto introduce anche alcuni progetti con le irregolarità con cui sono stati pensati in relazione ad un determinato sito. Infatti, ammette lo stesso autore, molte volte in un ambiente urbano l'architetto si troverà ad operare su un sito che non si presenta libera, bensì occupato da preesistenze, che limitano la libertà compositiva. Dunque sarà utile fornire alcuni esempi di come egli ha sviluppato il tema proposto in alcuni siti irregolari, affinché altri costruttori possano trarne spunto per ideare un edificio adatto al sito particolare che si troveranno davanti, con le difficoltà che esso presenterà.

Egli sembra quasi sentirsi costretto tra i limiti imposti dalle condizioni urbane, tanto da scrivere che “perché nelle città quasi sempre o i muri de' vicini, o le strade e le piazze pubbliche assegnano certi limiti oltra i quali non si può l'architetto estendere, fa dibisogno accomodarsi secondo l'occasione de' siti” (Libro II, capitolo II).

Palladio si mostra ben consapevole delle modifiche che un progetto ideale, concepito sulla carta, dovrà affrontare nel momento in cui si confronta con il reale contesto urbano. D'altra parte, nella sua prassi operativa, egli imposta il progetto non “a scatola chiusa”, bensì facendo tesoro delle suggestioni che il sito, con il suo *genius loci*, porta impresse in se stesso⁹⁶. Progettare significa allora percepire le potenzialità di un sito e farle emergere in una nuova opera architettonica, in armonia con il contesto.

Si presenta di seguito il testo che Palladio propone nel suo trattato, nel Libro secondo.

CAPITOLO XVII

“Di alcune invenzioni secondo diversi siti”

“Mia intenzione era parlar solo di quelle fabbriche le quali overo fossero compiute, overo cominciate e ridotte a termine che presto se ne potesse sperare il compimento, ma conoscendo il più delle volte avvenire che sia dibisogno accomodarsi ai siti, perché non sempre si fabbrica in luoghi aperti, mi sono poi persuaso non dover esser fuori del proposito nostro lo aggiugnere a disegni posti di sopra alcune poche invenzioni fatte da me a requisizione di diversi gentiluomini, le quali essi non hanno poi eseguito per quei rispetti che sogliono avvenire, perciò che i difficili siti loro, et il modo c'ho tenuto nell'accomodar in quelli le stanze et altri luoghi c'avessero tra sé corrispondenza e proporzione, saranno (come io credo) di non picciola utilità.”

Il capitolo prosegue riportando alcuni casi, esemplificativi di diverse situazioni. Se ne riporta il primo a titolo esemplificativo, con il testo e l'incisione del trattato, ove Palladio si trova a confrontarsi con un sito piramidale. Qui ha dovuto rinunciare alla

⁹⁶ “Sottolineo il modo di progettare di Palladio, ovvero non nel vuoto del suo studio, ma nel pieno della situazione reale con la quale doveva confrontarsi”. Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 280.

3. Andrea Palladio

simmetria, smussando un cortile ed eliminando gli ambienti su un lato di esso. L'irregolarità viene comunque mascherata negli altri vani e si mostra solo, senza nemmeno troppa evidenza, nel cortile.

“Il sito di questa prima invenzione è piramidale, la basa della piramide viene ad esser la facciata principale della casa, la quale ha tre ordini di colonne, cioè il dorico, il ionico, e ‘I corinthio. La entrata è quadra a ha quattro colonne, le quali tolgono suso il volto e proporzionano la altezza alla larghezza; dall’una e l’altra parte vi sono due stanze lunghe un quadro e due terzi, alte secondo il primo modo dell’altezza de’ volti; appresso ciascuna vi è un camerino e una scala da salir nei mezzati. In capo all’entrata io vi facea due stanze lunghe un quadro e mezo et appresso due camerini della medesima proporzione, con le scale che portassero nei mezzati, e più oltra la sala lunga un quadro e due terzi con colonne uguali a quelle dell’entrata; appresso vi sarebbe stata una loggia, nei cui fianchi sarebbero state le scale di forma ovale, e più avanti la corte, a canto la quale sarebbero state le cucine. Le seconde stanze, cioè quella del secondo ordine, avrebbero avuto di altezza piedi venti, e quelle del terzo XVIII. Ma la’altezza dell’una e dell’altra sala sarebbe stata sino sotto il coperto, e queste sale avrebbero avuto al pari del piano delle stanze superiori alcuni poggioli c’avrebbero servito ad allogar persone di rispetto al tempo di feste, banchetti e simili sollazzi.”

3. Andrea Palladio

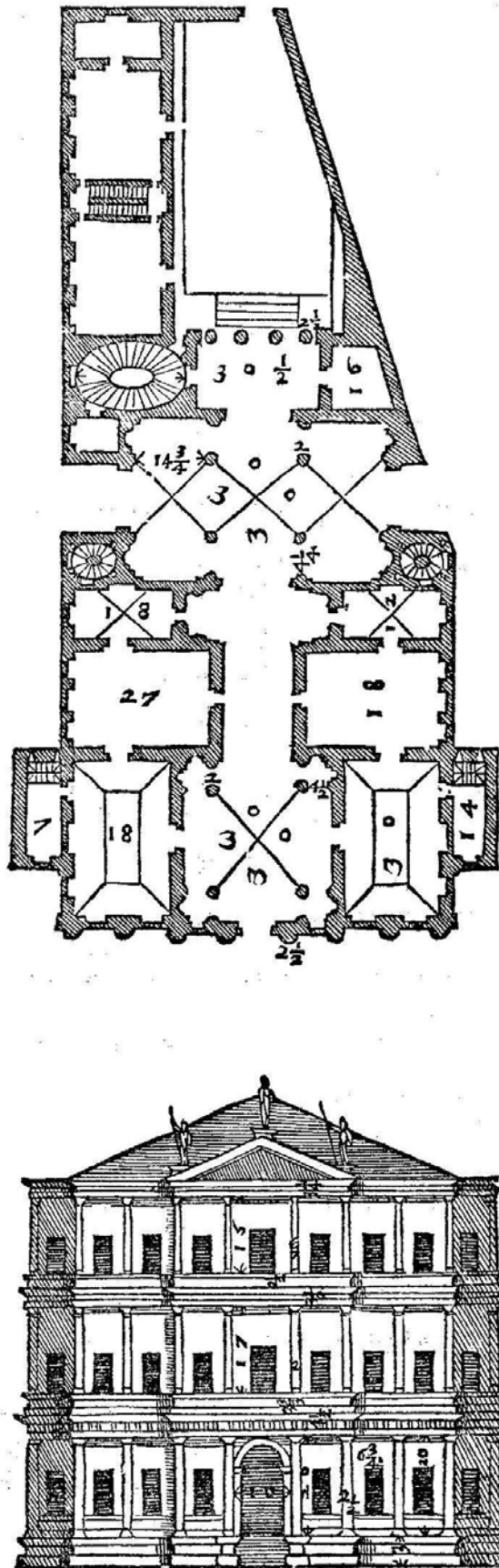


Figura 155: Progetto di un palazzo su un sito irregolare, pubblicato ne *I quattro libri*, Libro secondo, cap. XVII.

3.5 “*Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa*”

Il contesto economico della villa veneta: l'importanza della terra

La ricchezza di Venezia proveniva dal commercio d'oltremare, sia dalla vendita delle merci importate, sia dalla lavorazione di queste merci per l'industria veneziana dei beni di lusso. Intorno al 1500, la maggior parte della popolazione veneziana era direttamente o indirettamente collegata al commercio marittimo. Questo fatto assunse tali proporzioni che perfino il grano doveva essere importato; il fatto che appena fuori dalla città, sulla terraferma, vi fosse una distesa di terre potenzialmente fertili, ma in realtà abbandonate e paludose fino ad allora non aveva sollecitato gli interessi degli investitori.

Una serie di eventi portò Venezia a dover rivedere i suoi parametri economici. I suoi traffici marittimi del Mediterraneo persero, infatti di consistenza, dapprima con l'avanzata turca e la perdita di Costantinopoli nel 1453; pochi decenni più tardi con l'apertura delle nuove rotte commerciali oceaniche. Quando poi la Lega di Cambrai si schierò contro Venezia e coinvolse la Repubblica in contese militari, l'alto costo della guerra minacciò di prosciugare le riserve economiche veneziane.

La nuova situazione economico-politica che la Serenissima si trovava a vivere nella prima metà del Cinquecento aveva portato ad un forte aumento della disoccupazione e alla difficoltà di sfamare la popolazione, connessa al difficoltoso reperimento del grano, fino allora garantito dalle importazioni. Nel 1523 Andrea Gritti divenne doge. Il bilancio che trovò iniziando il suo ufficio era più che preoccupante. Egli tentò di fare quanto era in suo potere per assicurare l'approvvigionamento di grano e, com'era logico, pose il suo sguardo sulla terraferma, i cui terreni erano spesso trascurati: di 800 mila campi sulla terraferma, 200 mila non si potevano più usare per scopi agricoli. Di conseguenza venne iniziato un riordinamento dell'amministrazione statale in terraferma, la bonifica dei terreni paludosi e il tracciamento di una rete di canali di irrigazione e scolo delle acque. Si sviluppò così rapidamente una nuova politica, che portò a concepire le campagne come un motore dell'economia, un potenziale produttivo da sfruttare⁹⁷. Le basi dell'agricoltura intesa in senso moderno, come attività a carattere imprenditoriale non priva di intenti capitalistici, sono da ricercarsi nel XVI secolo che, oltre ad essere il periodo durante il quale si registra lo sviluppo della moderna mentalità latifondistica dei possedimenti terrieri, è anche il secolo che consistentemente ha visto una sostanziale trasformazione del territorio finalizzata al raggiungimento di un continuo e progressivo incremento della produzione agricola. Questo è stato possibile anche grazie ad un cambiamento culturale, che riaffermava la coltivazione della terra quale attività nobile⁹⁸, dopo che per lungo tempo, a suo discapito, l'attività mercantile era stata considerata come

⁹⁷ “La commercializzazione dell'agricoltura nella terra ferma produsse [...] l'incremento della produzione di colture industriali, come il gelso per la seta, e di cereali di migliore qualità per il mercato della città, particolarmente del riso. Diede il via anche a interventi su larga scala nelle questioni ambientali e a investimenti in opere di ingegneria idraulica, come l'irrigazione di terre aride e le ampie sistemazioni a risaia o il drenaggio e la bonifica delle terre paludose.” Da D. Cosgrove 2004, p. 94.

⁹⁸ “L'idea dell'agricoltura fu posta su un piano metafisico di cui fu propugnatore Alvise Cornaro. [...] Il successo di Cornaro non si basa unicamente sui vantaggi pratici dell'agricoltura, che egli, per sua esperienza, poteva ben rendere tangibili ai nobili veneziani: come uomo di cultura umanistica, egli seppe attribuire all'agricoltura un significato coerente con gli ideali umanistici. Con Varrone, Catone e Columella disponeva di opere letterarie di autori antichi, che nei loro scritti avevano formulato le teorie sulla conduzione agricola; nella visione di Alvise Cornaro, l'agricoltura assunse improvvisamente un carattere sacrale, tanto che nei suoi scritti la denominava «santa agricoltura»”. Da: T. Pape. M. Wundram 2008, p. 123.

3. Andrea Palladio

l'unica degna di un uomo aristocratico. Il governo di Venezia aiutava la gente disposta a trasferirsi con l'assegnazione di attrezzi agricoli e il consiglio di esperti; furono anche concessi crediti e agevolazioni nella tassazione. Furono però soprattutto i nobili veneziani quelli che si trasferirono in terraferma. La concomitanza di necessità pratiche con l'idealizzazione della vita di campagna, dovuta al pensiero umanistico, fu la premessa della "villeggiatura", che cominciava a farsi strada.

Nel corso del secolo, insieme a questa rilevanza di tipo pratico, si riscontra una nuova attenzione culturale rivolta alla terra in generale e in particolare ai paesaggi della campagna⁹⁹. Sia che trovasse espressione nella pittura, nella poesia o in testi utopici, la questione della terra venne ad assumere un posto di rilievo nella vita culturale della Venezia del XVI secolo. Un motivo ripetuto nelle pitture di Bellini, a desempio, è il gruppo di edifici rurali locali e di casoni di paglia, i cui profili possono essere rintracciati nei disegni degli agrimensori e dei costruttori. I paesaggi veneziani erano chiaramente impostati su studi dal vero di fabbricati agricoli. La rinnovata attenzione per la terra, sia come elemento di produzione, sia come depositaria di una serie di valori immateriali, portava alla costruzione di un nuovo paesaggio veneto, il paesaggio palladiano, ovvero quello in cui il Maestro si troverà ad operare e che sarà lui stesso in buona parte a formare. *"Creare un paesaggio, come i Veneziani e Vicentini stavano facendo nelle città e nelle campagne del Veneto, significava costruire un mondo, il che richiedeva la più profonda contemplazione filosofica e la più chiara comprensione delle leggi della natura."*¹⁰⁰. Abitava, nell'uomo veneto cinquecentesco, una chiara coscienza di paesaggio da plasmare e mantenere, un territorio dove la natura, il lavoro dell'uomo ed una visione filosofica del mondo potevano mirabilmente fondersi. In questo nuovo clima si assiste alla fioritura della villa in tutte le campagne venete.

Una testimonianza della situazione del territorio veneto di metà Cinquecento ci è offerto da un documento cartografico conservato nel fondo archivistico dei Savi ed Esecutori alle Acque. E' una mappa della provincia di Treviso disegnata su carta e acquerellata da Cristoforo Sorte nel 1556 allo scopo di evidenziare la situazione idrologica e lo stato della bonifica di questa zona del Veneto. In essa si notano campi rettangolari fiancheggiati da alberi, di gran lunga fuori scala, che si allungano attraverso il paesaggio in una geometria ben ordinata, che danno l'impressione di una buona amministrazione. Sebbene non siano indicate, tre delle più grandi proprietà terriere, per le quali Palladio stava progettando le ville in questo periodo, occupavano porzioni di territorio nella regione qui raffigurata: tra queste quella degli Emo a Fanzolo.

La villa veneta nella terraferma

Appena la classe patrizia veneziana iniziò a trasferirsi nelle tenute produttive della terraferma e sentì la necessità di luoghi dai quali supervisionare e raccogliere il prodotto delle proprie terre, la consuetudine della delizia (luoghi in cui dedicarsi alla contemplazione della natura e agli studi), che aveva già caratterizzato le dimore veneziane, non fu più abbandonata, piuttosto fu inclusa in un edificio che provvedesse anche alle funzioni prettamente agricole. In questo modo nelle ville vennero a incontrarsi e a integrarsi entrambe le tradizioni: quella connessa alla funzionalità agronomica e residenziale, un insieme che nei primi tempi venne

⁹⁹ "Il combinarsi dell'utopismo filosofico e degli interessi pratici con il paesaggio operoso dell'entroterra [...] è un tema ugualmente ricorrente nel paesaggio palladiano ed è centrale per la comprensione del sito della villa patrizia nella cultura veneziana del XVI secolo." Da: D. Cosgrove 2004, p. 100.

¹⁰⁰ Da: D. Cosgrove 2004, p. 63.

3. Andrea Palladio

concentrato e fortificato per difesa, e la delizia che, ereditando invece una struttura più aperta, mediava architettura e natura. Gli stessi progetti della villa palladiana combinarono queste due funzioni con particolare grazia.

Le ville sono un tassello importantissimo ed insostituibile di un progetto territoriale su vasta scala, che ha avuto effetti sia a livello paesistico che ambientale. Nelle campagne di Lombardia, Veneto, Emilia, è normalmente possibile trovare, accanto alle residenze campestri, i segni indelebili dell'attività umana sul territorio, quali rogge, canali, scoli, terrazzamenti la cui origine e realizzazione si perde addietro nei secoli; spesso inoltre, si nota, le opere sono coeve alla costruzione della villa, in linea con l'insieme degli interventi di bonifica e miglioramento atti all'incremento produttivo del territorio. In taluni casi fortunati ci si può ancora imbattere addirittura nei filari originali di piante (platani, pioppi, gelsi, ecc.) che delimitano gli appezzamenti di terreno, i canali o le strade. Forse gli alberi non sono più gli stessi che il padrone della villa fece piantare secoli fa, ma la disposizione, la collocazione sono da ricercarsi nel '600, '500 o ancor prima. Un importante elemento costitutivo del paesaggio da tutelare ancora oggi.

La villa interagisce con il paesaggio a livello visivo. Se la villa, all'interno dello spazio in cui è collocata, nella prima fase dell'evoluzione del fenomeno, è posta di solito centralmente, rendendosi visibile volumetricamente come una sorta di massiccio monolite, in grado con la sua mole di catalizzare in maniera centripeta l'attenzione dell'osservatore, declassando quel che sta intorno a un livello di minore rilevanza, dalla metà circa del XVI secolo invece l'attenzione nella visione della villa non si sofferma solo ed esclusivamente sull'edificio, ma è costretta a compiere un movimento in senso rettilineo al fine di riuscire a percepire la composizione spaziale dell'ambiente- paesaggio nel quale la villa si inserisce; il paesaggio e la villa (che d'ora in poi verranno ritenuti di uguale importanza) costituiscono un insieme paesaggistico testimoniante un dialogo aperto ed armonioso tra il costruito, l'artificiale e il naturale. La percezione avviene seguendo l'asse prospettico degli elementi in primo piano, per poi, procedendo, soffermarsi sulla villa posta sullo sfondo¹⁰¹, dimostrando una perfetta simbiosi tra questa e il paesaggio.

Questa visione centralizzante della villa, indicata come fulcro verso il quale convogliano i segni del disegno territoriale, ha una forte valenza simbolica: essa rappresenta il potere del padrone che domina i suoi possedimenti¹⁰². Pubblicamente la villa rimane fruibile dalla popolazione solo visivamente (rappresentandosi così come simbolo), rimanendo infatti sempre una fenomenologia architettonica a carattere privato.

Tra lo spazio costruito e i campi coltivati, la villa organizza solitamente intorno a sé delle zone di mediazione: i giardini. Essi sono comunque subordinati alla villa e non devono toglierle centralità rispetto al territorio a livello visivo. Per questo le parti di giardino più vicine all'abitazione padronale non hanno elementi sviluppati in altezza, bensì parterre e siepi con disegni formali. Gli alberi, i pergolati e altri elementi architettonici si distribuiscono solitamente lungo i confini, e comunque lontano dalla villa¹⁰³. Oggi, la piantumazione dei giardini in aree a ridosso di queste copre in parte

¹⁰¹ “[...] La residenza padronale si colloca in una posizione centrale e quindi di evidente dominio rispetto al territorio di pertinenza e di proprietà del signore, in analogia all'idea umanistica relativa alla condizione di centralità dell'uomo nell'universo, in grado di controllare [...] la natura stessa”. Da: G. Mambreani 2009, p. 203.

¹⁰² “La villa è comunque simbolo di potere ovunque”. Da: G. Mambreani 2009, p. 183.

¹⁰³ “I giardini devono essere il più piani possibile, e gli elementi più rilevanti, come pergolati, spalliere e altre architetture di verzura vanno posti lontano dagli edifici [...] così il blocco padronale, poteva debitamente emergere.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 261.

3. Andrea Palladio

la visuale, rendendo meno efficace il rapporto visivo diretto. In tutto il giardino si disseminavano poi statue e vasi di agrumi.

Il territorio offre anche la materia prima da manipolare, ciò di cui l'uomo si serve per realizzare le sue architetture, rendendo profondo e pregnante il legame della villa con la terra. La natura offre gli elementi primari atti alla creazione del contesto territoriale ed ambientale della villa: il suolo, le acque, le piante e gli stessi materiali con cui la costruzione viene realizzata. L'intervento dell'uomo, di tipo manipolativo, si esplica nella trasformazione di questi elementi e soprattutto nella loro organizzazione razionale nello spazio. Le parole di Ruggero Boschi riassumono la volontà dell'uomo del tempo di dominare la natura, offrendole un disegno ordinatore che la facesse percepire come parte stessa dell'uomo: *“La villa del Cinquecento diviene quindi il centro dominante di tutto l'ambiente che da naturale si va trasformando in costruito sottoposto ad una profonda azione “civilizzatrice”; gli elementi della natura, topografia, vegetazione, acqua, terreno, tutto viene modificato secondo principi architettonici in senso lato con lo scopo, nel suo complesso, di proporre un'impressionante e clamorosa auto rappresentazione dell'uomo esaltante con grandi virtuosismi la sua padronanza sulla natura.”*¹⁰⁴

Le caratteristiche del sito di villa secondo Agostino Gallo

A Brescia, ultimo avamposto della Repubblica veneziana verso Milano, si sviluppa l'opera di un agronomo, Agostino Gallo (1499- 1570), la cui produzione letteraria propone alcune considerazioni sul sito della villa. Egli fu infatti autore di un importante trattato, *Le Dieci Giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*, che assieme al *Ricordo di agricoltura* di Camillo Tarello (anch'egli bresciano) rappresenta il massimo contributo dato alla scienza agronomica dal Cinquecento italiano. L'opera, pubblicata per la prima volta, pare, nel 1550 (l'edizione è però introvabile, al punto che si dubita della sua esistenza; secondo alcuni è preferibile considerare *editio princeps* la veneziana del 1564), ebbe un immediato largo successo e fu ampliata negli anni successivi fino a comprendere *Tredici* (1566) e poi *Venti Giornate* (1567). In essa vengono trattati sia temi prettamente legati al lavoro della terra, sia indicazioni riguardanti le residenze rustiche e i loro apparati produttivi, ovvero le ville.

Il primo fondamentale requisito inerente la teorizzazione della villa riguarda le caratteristiche e i requisiti del luogo dove la dovrà sorgere. Innanzitutto Gallo pone l'accento sulle condizioni del terreno: questo non dovrà essere franoso, paludoso, troppo cretoso o troppo calcareo, o peggio, soggetto a inondazioni. L'ideologia stessa della villa e del luogo nel quale essa è posta dai suoi costruttori indica, inoltre, la necessità che la casa di campagna sia lontana da zone *“di dubbia e mala fama”*, da luoghi poco salubri e sterili, da acque malsane, da fortezze soggette ad attacchi bellici e a rappresaglie.

Il fine è quello di individuare, precedendo per eliminazione, un luogo che sia privilegiato da tutti i punti di vista, in poche parole un luogo perfetto, fortunato. Si viene così a delineare una precisa connotazione e quindi un'estetica del luogo, che non a caso si riconosce come *“locus amoenus”*. La ricerca del *“locus amoenus”* si può interpretare come un modo (senz'altro elitario) di rapportarsi con la Natura (e di conseguenza con Dio); in realtà questa ricerca è puntualmente finalizzata al raggiungimento del benessere (psicologico, fisico ed anche economico) da parte del Padrone, alla *“commodità”* dell'esistenza tra le pareti della villa, al godimento sia dei sensi che dello spirito.

¹⁰⁴ Da: G. Mambreani 2009, p. 204.

3. Andrea Palladio

L'opera di Agostino Gallo anticipa di poche anni l'edizione del trattato palladiano, quest'ultimo certo di diversa natura, prettamente architettonica, nel quale pure troviamo ampiamente descritto il tema della villa, con importanti considerazioni sulla attenzione da dedicare alla scelta del sito.

Il sito ideale secondo Palladio

Ne *I quattro Libri dell'Architettura*, Palladio non trascura di dare alcune indicazioni sulle caratteristiche che deve presentare il sito per poter accogliere degnamente una "fabbrica di villa". Si riporta di seguito il testo palladiano, contenuto nel Libro secondo (*Il libro secondo dell'architettura di Andrea Palladio nel quale si contengono i disegni di molte case ordinate da lui dentro e fuori della città et i disegni delle case antiche de' Greci e de' Latini*), al capitolo XII. Si rimandano al paragrafo seguente le considerazioni che se ne ricavano in merito al rapporto della villa con il suo sito.

CAPITOLO XII

"Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa"

"Le case della città sono veramente al gentiluomo di molto splendore e commodità, avendo in esse ad abitare tutto quel tempo che li bisognerà per la amministrazione della republica e governo delle cose proprie. Ma non minore utilità e consolazione caverà forse dalle case di villa, dove il resto del tempo si passerà in vedere et ornare le sue possessioni e con industria et arte dell'agricoltura accrescer le facultà, dove, anco per l'esercizio che nella villa si suol fare a piedi et a cavallo, il corpo più agevolmente conserverà la sua sanità e robustezza, e dove finalmente l'animo stanco delle agitazioni della città prenderà molto ristauo e consolazione, e quietamente potrà attendere agli studi delle lettere et alla contemplazione . Come per questo gli antichi savi solevano spesse volte usare di ritirarsi in simili luoghi, ove, visitati da' vertuosi amici e parenti loro, avendo case, giardini, fontane e simili luoghi sollazzevoli e sopra tutto la lor virtù, potevano facilmente conseguir quella beata vita che qua giù si può ottenere. Pertanto, avendo con l'aiuto del Signore Dio espedito di trattare delle case della città, giusta cosa è che passiamo a quelle di villa, nelle quali principalmente consiste il negozio familiare e privato. Ma, avanti che a' disegni di quelle si venga, parmi molto a proposito ragionare del sito o luogo da eleggersi per esse fabbriche e del compartimento di quelle, perciocché, non essendo noi (come nelle città suole avvenire) dai muri pubblici o de' vicini fra certi e determinati confini rinchiusi, è officio di saggio architetto con ogni sollicitudine et opera investigare e ricercare luogo comodo e sano, standosi in villa per lo più nel tempo della estate, nel quale ancora nei luoghi molto sani i corpi nostri per il caldo s'indeboliscono et ammalano. Primieramente adunque eleggerassi luogo quanto sia possibile comodo alle possessioni, e nel mezo di quelle, acciocché il padrone senza molta fatica possa scoprire e migliorare i suoi luoghi d'intorno, e i frutti di quelli possano acconciamente alla casa dominicale esser dal lavoratore portati."° Se si potrà fabricare sopra il fiume, sarà cosa molto commoda e bella, perciocché e le entrate con poca spesa in ogni tempo si potranno nella città condurre con le barche, e servirà agli usi della casa e degli animali, oltra che apporterà molto fresco la estate e farà bellissima vista, e con grandissima utilità et ornamento si potranno adacquare le possessioni, i giardini e i bruoli, che sono l'anima e diporto della villa. Ma non si potendo aver fiumi navigabili, si cercherà di fabricare appresso altre acque correnti, allontanandosi sopra tutto dalle acque morte e che non corrono, perché generano aere cattivissimo, il che facilmente schiveremo se fabbricheremo in luoghi elevati et allegri, cioè dove l'aere sia dal continuo spirar de' venti mosso e la

3. Andrea Palladio

terra per la scaduta sia dagli umidi e cattivi vapori purgata, onde gli abitatori sani et allegri e con buon colore si mantengano e non si senta la molestia delle zenzale e d'altri animalletti che nascono dalla putrefazione dell'acque morte e paludose. E perché le acque sono necessarissime al vivere umano e secondo le varie qualità loro vari effetti in noi producono, onde alcune generano milza, alcune gozzi, alcune il mal di pietra et alcun'altre altri mali, si userà grandissima diligenza che vicino a quelle si fabbrichi le quali non abbiano alcuno strano sapore e di niun colore partecipino, ma siano limpide, chiare e sottili e che, sparse sopra un drappo bianco, non lo macchino, perché questi saranno segni della bontà loro. Molti modi da sperimentare se l'acque sono buone ci sono insegnati da Vitruvio: imperoché quell'acqua è tenuta perfetta che fa buon pane e nella quale i legumi presto si cuoceno, e quella che bollita non lascia feccia alcuna nel fondo del vaso. Sarà ottimo indizio della bontà dell'acqua se dove ella passerà non si vedrà il musco né vi nascerà il giunco, ma sarà il luogo netto e bello, con sabbia o ghiara in fondo e non sporco o fangoso. Gli animali ancora in quelle soliti bere daranno indizio della bontà e salubrità dell'acqua se saranno gagliardi, forti, robusti e grassi e non macilenti e deboli. Ma quanto alla salubrità dell'aere, oltra le sopradette cose, daranno indizio gli edifici antichi se non saranno corrosi e guasti, se gli arbori saranno ben nodriti, belli, non piegati in alcuna parte da' venti e non saranno di quelli che nascono in luoghi paludosi, e se i sassi o le pietre in quei luoghi nate nella parte di sopra non appareranno putrefatte et anco se 'I color degli uomini sarà naturale e dimostrerà buona temperatura. Non si deve fabricar nelle valli chiuse fra i monti, perciocché gli edifici tra le valli nascosti, oltra che sono del veder da lontano privati e dell'esser veduti,' e senza dignità e maestà alcuna, sono del tutto contrari alla sanità perché, dalle piogge che vi concorrono fatta pregna, la terra manda fuori vapori agli ingegni et ai corpi pestiferi, essendo da quelli gli spiriti indeboliti e macerate le congiunture et i nervi, e ciò che ne' granari si riporrà per lo troppo umido corromperassi. Oltra di ciò, se v'entrerà il sole, per la riflessione de' raggi vi saranno eccessivi caldi, e se non v'entrerà, per l'ombra continua diventeranno le persone come stupide e di cattivo colore. I venti ancora, se in dette valli entreranno come per canali ristretti, troppo furore apporteranno, e se non vi soffieranno, l'aere ivi ammassato diventerà denso e malsano. Facendo di mestieri fabricare nel monte, eleggasi un sito che a temperata regione del cielo sia rivolto e che né da monti maggiori abbia continua ombra, né, per lo percuoter del sole in qualche rupe vicina, quasi di due soli senta l'ardore, perché nell'uno e nell'altro caso sarà pessimo l'abitarvi. E finalmente nell'eleggere il sito per la fabrica di villa tutte quelle considerazioni si deono avere che si hanno nell'eleggere il sito per le città, conciosiaché la città non sia altro che una certa casa grande e, per lo contrario, la casa una città picciola."

Le caratteristiche del sito della villa palladiana

Leggendo le condizioni poste dal Palladio nella definizione del sito, si possono cogliere molte caratteristiche realmente riscontrabili nelle ville da lui realizzate.

E' importante precisare che con il termine "villa" Palladio indica, all'usanza antica, la tenuta agricola nel suo insieme e in alcuni casi la località in cui essa si trova. Il Palladio, come del resto l'Alberti, il Doni, il Serlio, lo Scamozzi, non usa mai la parola "villa" per indicare la residenza di campagna del signore, che viene piuttosto denominata "abitazione del padrone" o "casa del padrone" e a cui si affiancano i "luoghi pertinenti all'uso di villa" o le "comodità all'uso della villa appartenenti". Come negli scrittori antichi, il termine denota l'intero complesso della proprietà agricola, e non a caso non compare mai nelle descrizioni della Rotonda e di altre

3. Andrea Palladio

realizzazioni che, non avendo annessi, vanno piuttosto considerate dei palazzi suburbani. La villa che Palladio prende in considerazione nei capitoli introduttivi del Secondo libro è quindi fondamentale una villa- fattoria, la cui ubicazione deve essere in primo luogo funzionale alla gestione agricola del fondo.

All'inizio del suo capitolo, Palladio vuole ricordare lo scopo per cui nasce la villa, ovvero le attività che in essa vi potrà svolgere il padrone. Secondo il Palladio l'attività del signore in campagna è ugualmente importante a quella svolta in città e consiste, nell'ordine, nel controllo (vedere), nella cura estetica (ornare) e nella buona amministrazione (accrescere le facultà) della sua proprietà, cui si unisce l'esercizio fisico a vantaggio della salute. Solo da ultimo accenna al ristoro e consolazione che gli studi delle lettere e la contemplazione cui si attende in villa offrono all'animo stanco delle agitazioni della città. La campagna non è più solo il luogo "dell'ozio intellettuale", ma anche quello dell'attività produttiva, secondo la sintesi attuata dalla "santa agricoltura" di Alvise Cornaro.

Palladio insiste sulla libertà del sito in campagna rispetto ai muri e alle strade che bloccano rigidamente il sito in città, come già ebbe a scrivere l'Alberti: "*Perché ne' edifici civili il muro vicino, i cannoni, la via pubblica, e la ara ti danno noia, che non possi a' tuoi piaceri soddisfare, il che nel contado non avviene, ove ogni cosa è più libera et espedita*"¹⁰⁵.

Poiché, come si è visto, la villa è un luogo di produzione agricola, di ciò bisogna tenere conto nella sua collocazione all'interno del podere; è opportuno collocare l'edificio del mezzo delle possessioni, in modo tale da consentire al padrone di poter sorvegliare su di esse e da permettere che con facilità i prodotti dei campi sia trasportati alla villa, per essere riparati sotto i grandi portici.

Collocando la casa del padrone nel mezzo di un'area, qualche volta abbastanza grande e pianeggiante, si dava ad essa adeguato risalto. Per il fatto che la casa del padrone non era collocata in fondo al terreno, ma nel mezzo (e di solito più vicina alla strada, e quindi con un'area minore davanti a sé e una maggiore dietro) essa diventa quasi l'anello di passaggio tra due spazi.

Un elemento centrale per la scelta del sito è la vicinanza ad un corso d'acqua; se possibile un fiume, altrimenti un canale, l'importante è comunque che non sia un luogo dove l'acqua ristagni. In questo caso, infatti, l'aria sarebbe malsana e le zanzare disturberebbero il soggiorno. La prossimità al corso d'acqua ha l'utilità pratica di poter sfruttare l'acqua come via di comunicazione, per trasportare le merci in città, per le necessità idriche della casa e per l'abbeveraggio del bestiame; a ciò si affianca però una nota di tipo paesaggistico, quando Palladio spiega che il fiume "*apporterà molto fresco la estate e farà bellissima vista, e con grandissima utilità et ornamento si potranno adacquare le possessioni, i giardini e i bruoli, che sono l'anima e diporto della villa*". Dunque la *bellissima vista* degli elementi offerti dalla natura rappresenta un godimento estetico che il progettista non deve sottovalutare. Si vede già chiaramente da queste parole come la villa non si possa scindere dal suo contesto, bensì gli elementi che il sito offre siano parte integrante della dimensione architettonica.

La presenza dell'acqua nelle vicinanze della villa è uno dei motivi ricorrenti anche nelle didascalie del secondo libro che accompagnano la presentazione delle singole ville. Il Palladio ricorda infatti che il sito in cui sorge la Rotonda è bagnato dal Bacchiglione; quello di villa Badoer da un ramo dell'Adige; villa Foscari è situata lungo il Brenta; nel giardino di villa Barbaro c'è grande abbondanza di acqua; attraverso quello di villa Emo scorre un ruscello; in quello di villa Poiana c'è una

¹⁰⁵ Da: A.Palladio, ediz. 1980, nota 8 del capitolo II, pag. 445.

3. Andrea Palladio

peschiera; l'altura su cui è situata villa Trissino è fiancheggiata da un ruscello; accanto a villa Angarano scorre il Brenta; villa Thiene a Quinto è circondata dal fiume Tesina e da un suo affluente; villa Godi ha accanto un fiume; i colli intorno a villa Serego a Santa Sofia sono ricchi di buonissime acque; l'invenzione per Leonardo Mocenigo avrebbe dovuto sorgere lungo il Brenta.

Il ruolo riconosciuto all'acqua quale elemento fondamentale per il buon vivere è enfatizzato dal fatto che Palladio propone anche dei metodi pratici per riconoscere la bontà della stessa, mutuandone alcuni da Vitruvio; *“le quali [acque] non abbiano alcuno strano sapore e di niun colore partecipino, ma siano limpide, chiare e sottili e che, sparse sopra un drappo bianco, non lo macchino, perché questi saranno segni della bontà loro”*.

Un ulteriore accento è posto sulle condizioni climatiche offerte dal sito. Occorre porre attenzione affinché il luogo scelto abbia un buon equilibrio dei vari agenti atmosferici: *“eleggasi un sito che a temperata regione del cielo sia rivolto”*. Esso deve essere ventilato quel tanto che basta a mantenere l'aria sana, soleggiato, ma senza che riceva i riflessi dei raggi solari da qualche rupe troppo esposta, e i monti più alti all'intorno non devono ombreggiarlo. Quello che Palladio cerca è un luogo sano, che permetta di ritemperare il corpo, *“onde gli abitatori sani et allegri e con buon colore si mantengano”*. Non bisognerà costruire in valli chiuse, dove non ci sono venti, l'acqua ristagna e l'ombra padroneggia: quel luogo sarà malsano e fonte di malattie. Per verificare che il sito possieda tali requisiti, si propone una prova empirica: l'osservazione di quanti, uomini e animali, già abitino questo luogo per rendersi conto se siano sani *“et anco se ‘l color degli uomini sarà naturale e dimostrerà buona temperatura”*.

La valle chiusa è fonte di insalubrità, ma nega anche l'apertura al paesaggio. *“Non si deve fabricar nelle valli chiuse fra i monti, perciocché gli edifici tra le valli nascosti, oltra che sono del veder da lontano privati e dell'esser veduti, e senza dignità e maestà alcuna, sono del tutto contrari alla sanità”*. Un requisito importante, essenziale per il rapporto con il contesto e per il dominio sociale che il padrone intende rappresentare con la sua presenza, è il poter ammirare il paesaggio e il poter essere dall'intorno visti. Dunque il sito dovrà godere di buona visibilità¹⁰⁶, la sua collocazione ideale sarà sopra un monticello, dove avrà anche aria e sole a sufficienza. Non vi dovranno essere ostacoli che impediscano al costruito di aprirsi sull'esterno¹⁰⁷ e di essere visto dai campi.

In ultimo, la villa rimane pur sempre composta da vari edifici, per cui la sua organizzazione deve seguire gli stessi intenti che si perseguono in un palazzo di città e la sua disposizione planimetrica, delle parti rispetto al tutto, può ricalcare i principi urbanistici urbani¹⁰⁸.

¹⁰⁶ “Tra i requisiti della villa, in particolare del blocco padronale, Palladio insiste soprattutto sul fatto “del veder da lontano”, e “dell'esser veduti”, per cui consiglia “luoghi elevati e allegri”, un enunciato che apparentemente contrasta con il principio che la villa deve sorgere “nel mezzo delle possessioni”, dal momento che le terre agricole si trovano per lo più “del tutto in piano”. Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 253.

¹⁰⁷ “Non basta poi poter vedere lontano, bisogna pure che ci sia un bel panorama. Nelle pagine dei Quattro Libri Palladio si sofferma sulla “bellissima vista” che si estende attorno ad alcune delle ville da lui progettate in zone collinari, costituita da arcadici pittoreschi paesaggi, ma anche dal lontano profilo di una città. [...] Qualora la natura non le abbia provveduta spontaneamente, si creano “belle vedute” artificiali, vale a dire ampi e diramati giardini.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 259.

¹⁰⁸ Si riporta il commento del Forssman al passo palladiano: “Per la scelta del sito della casa in “villa” si devono seguire gli stessi principi sanitari ed estetici che devono guidare nella scelta della regione per la città. In secondo luogo. [...] la disposizione della casa deve essere simile alla disposizione della città. Questa interpretazione trova sostegno sempre nell'Alberti [...]. In terzo luogo, Palladio stabilendo l'equazione casa città, probabilmente intendeva disporre la villa, le sue dipendenze e i

3. Andrea Palladio

Due elementi rustici ricorrenti: il portico e l'aia

Il portico si rivela un elemento essenziale per la villa. Il portico, infatti, riveste un'importanza primaria nei lavori dell'azienda agricola, offrendo riparo ai prodotti agricoli e consentendo la pratica di alcuni lavori anche nella cattiva stagione. Inoltre esso si rivela utile per il benessere climatico degli ambienti retrostanti, mitigando il rigido clima invernale e riparando dal cocente sole estivo. Il Palladio stesso scrive dell'utilità del portico, ricordando anche come esso, concepito come elemento di raccordo tra le varie parti della villa (casa padronale, rustici...), consenta al padrone di vigilare su tutti i lavori agricoli, in villa e nei campi, senza doversi bagnare con la pioggia o sostare al sole. Come tipicamente accade, anche in questo caso il porticato si rivolge a sud e si apre su un ampio spazio antistante, utile all'essiccazione e allo svolgimento dei lavori, quali la battitura o la lavorazione del baco da seta, o per il parcheggio temporaneo dei carri agricoli. La necessità di anteporre al portico questa vasta area fa sì che, qualora l'edificio si ponga sul lato settentrionale della strada, esso si distanzi significativamente da quest'ultima, per definire la cosiddetta "aia" o "cortivo".

L'aia è uno spazio aperto sempre presente nella villa, in ragione della sua funzione agricola. Palladio stesso ci fornisce una descrizione di come deve realizzarsi tale elemento: *"L'ara dove si trebbia il grano deve essere esposta al sole, spaziosa et ampia, battuta et alquanto colma nel mezo, et intorno, o almeno da una parte, avere i portici, acciocché nelle repentine piogge si possano i grani condurre presto al coperto, e non sarà troppo vicina alla casa del padrone per la polvere, né tanto lontana che non possa esser veduta."* (Libro II, cap. XIII). Essa è dunque da porsi in stretta relazione con i portici.

Aia e portici sono, dunque, due elementi fondamentali nella definizione dello spazio aperto antistante l'abitazione del padrone, funzionando da filtro tra i campi coltivati e gli ambienti interni.

Il ruolo del paesaggio

In uno scritto del 1969, lo storico Manfredo Tafuri mise in discussione il legame con il luogo e il paesaggio dichiarando che *"fra le basi del metodo palladiano di progettazione è la scarsa importanza data al luogo in cui si immergono le singole architetture: anzi, si potrebbe dimostrare che proprio con Palladio ha inizio una critica al concetto di luogo"*¹⁰⁹. Quella di Tafuri appare una voce dissonante all'interno di una corralità che riconosce da sempre e senza dubbio il ruolo essenziale che il paesaggio gioca nella definizione del progetto di villa palladiano¹¹⁰. *"I progetti delle ville del Palladio sono sempre il risultato di un attento studio del sito in cui il complesso si pone. L'architetto interpella sempre il genius loci, che gli suggerisce di volta in volta la soluzione più adeguata."*¹¹¹ Questa integrazione consapevole dell'architettura con il paesaggio è un elemento costante anche nei *I quattro libri*. In alcune delle descrizioni dei suoi progetti, lo stesso Palladio definisce il panorama che

giardini come avrebbe disposti edifici, strade e piazze nella città. Da: A. Palladio, ediz. 1980, nota 21 del capitolo XII, pag. 470.

"L'integrazione architettonica degli elementi in un'unica composizione e la loro rigorosa sottomissione a un'armonica geometria, sia nella planimetria che nel prospetto, suggeriscono l'allargamento dei principi del disegno urbano al paesaggio rurale." Da: D. Cosgrove 2004, p. 160

¹⁰⁹ Da: G. Gardini 2008, p. 63.

¹¹⁰ "L'approccio del grande architetto veneto nei confronti dei siti destinati alle ville, e quindi dei problemi legati alla loro progettazione, è un campo di studi ancora poco coltivato". Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 279.

¹¹¹ Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 281.

3. Andrea Palladio

si può godere dalla casa come una delle delizie del vivere in villa. La villa dovrebbe essere situata nel centro della proprietà terriera, in modo tale che il proprietario possa vedere i suoi possedimenti non semplicemente per dirigere nel modo migliore il loro sfruttamento, ma anche per godere del panorama della natura, un vantaggio che interessava molto i coevi trattatisti di agraria e del vivere in villa. Palladio diede una risposta personale ad una domanda pratica, costituita non solo dal bisogno di collocare la villa in un paesaggio operoso, con campi e strutture agricole, ma di esaltare anche i piaceri visivi della vita in villa dei suoi committenti.

Gli interventi di Palladio, tanto nel paesaggio culturale, ossia già trasformato dall'uomo, che nella natura, così modificata da diventare paesaggio culturale anch'essa, si inseriscono felicemente nell'ambiente sino a farne parte in perfetto equilibrio; *“Un ideale, reciproco consenso lega le ville di Palladio alle circostanti campagne”*¹¹².

Progettare una villa in un ampio spazio non comporta necessariamente una libertà maggiore del progettare all'interno di un centro abitato. Renato Cevese ha potuto segnalare che, come per i palazzi, anche nel caso delle ville fosse la situazione ambientale a provocare la fantasia di Palladio, *“a suggerirgli scelte precise, a risposare la sua architettura a quel particolare paesaggio senza che esso ne rimanga dominato e oppresso. La villa allora pare da sempre nata in quel luogo, partecipe di esso, quasi creazione spontanea”*¹¹³.

Il paesaggio di Palladio è una costruzione intellettuale, anche là dove possa sembrare che la scelta di un sito o di una soluzione architettonica sia dovuta solo a motivi pratici. Vi è sotteso, in realtà, *“un progetto più vasto di continua ricerca di equilibrio tra le parti e il tutto, tra gli usi e le tradizioni, tra l'uomo e la natura in cui vive e opera”*¹¹⁴. Il paesaggio di cui la villa è il sistema ordinatore, composto dalla rete idraulica, dai campi chiusi con siepi e dal paesaggio della piantata, costituisce quell'armonica unità di arte, economia, natura. In tal modo la natura artificialmente costruita di questi spazi all'aperto viene a costituire un essenziale momento di mediazione tra la regolare architettura degli edifici e il paesaggio antropizzato della campagna. La sostituzione delle alte muraglie che, racchiudevano la villa, con bassi muretti di recinzione o addirittura con impercettibili fossati tutt'al più accompagnati da siepi, contribuisce a legare la villa all'ambiente circostante, di cui l'edificio è il perno.

La villa e gli spazi aperti costruiti che la circondano oltre che visivamente uniti risultano tra loro strutturalmente saldati tramite i lunghi, rettilinei viali di accesso che, dipartendosi dalla più vicina strada pubblica, attraversano la campagna innestandosi lungo l'asse mediano del complesso, per proseguire poi oltre la villa nella proprietà terriera che si estende sul suo retro.

Lo sguardo dall'interno della villa è guidato attraverso una mediazione dei vari elementi architettonici e scenografici che lo conducono dalle immediate adiacenze dell'edificio alle zone più lontane dell'orizzonte. Tra la casa e la veduta lontana, Palladio pone sempre una zona intermedia, molto spesso broli, giardini, orti. Affiancando eleganti barchesse, tipici elementi di uso agricolo, alle ville, Palladio *“accoglie l'ambiente in un ampio abbraccio”*¹¹⁵. La distribuzione planimetrica di corte, giardino, orto, brolo e altri spazi all'aperto, simmetricamente disposti ai lati dell'asse mediano del complesso, è governata, oltre che dagli assi principali, da una serie di assi viari secondari, tra loro perpendicolari; questi formano una regolare

¹¹² Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 279.

¹¹³ Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 280.

¹¹⁴ Da: M. Montenero 2008, p. 73.

¹¹⁵ Da: G. Gardini 2008, p. 64.

3. Andrea Palladio

griglia ortogonale, assecondata dalle rete idrica costituita da vasche, peschiere e fossati, e da costruzioni vegetali come pergolati, spalliere e cedrare. Mentre Palladio accenna appena alla presenza dei giardini, Vincenzo Scamozzi [nella sua *Idea dell'Architettura Universale*, pubblicata nel 1615] si sofferma a lungo su questa parte integrante della villa.

La villa si inserisce attraverso tutti questi elementi in un paesaggio, si colloca in un luogo definito, in un singolo sito, per poi da questo, attraverso una pluralità di elementi di mediazione, espandersi nell'intero territorio. Come sostiene Giulio Carlo Argan *“il Palladio pone il problema in termini chiari: si tratta di inserire una forma solida, una costruzione geometrica e volumetrica in uno spazio naturale sempre diverso, e trovare tra queste due realtà un rapporto di armonia, anzi di perfetta equivalenza”*¹¹⁶. Una dimensione finita ed una potenzialmente, o almeno a livello percettibile, infinita, che si legano insieme; *“L'infinito della spazialità naturale si deve concretizzare nella forma definita dell'edificio così come l'edificio deve trascendere la propria finitezza armonizzandosi con la spazialità naturale infinita”*¹¹⁷. Una concezione strutturale che consentono alla villa di annidarsi e, allo stesso tempo, di espandersi nell'ambiente circostante.

In definitiva, il legame tra architettura e natura, costruito e spazio aperto è voluto e trovato attraverso una pluralità di invenzioni, in quanto *“il rapporto tra la villa e il paesaggio è sempre un dialogo fatto di molti e sottili argomenti”*¹¹⁸.

Il ruolo della decorazione

L'importanza riconosciuta al paesaggio si percepisce anche attraverso le decorazioni interne delle ville, dove si aprono immaginarie vedute sulla campagna esterna o scene di vita agreste¹¹⁹. Nel caso di villa Godi, ad esempio, le scene trompe-l'oeil, fronteggiando direttamente le finestre che danno sui paesaggi della val d'Astico, sembrano quasi rispecchiarli. Il successo di questo genere di scene consiste in un impiego sofisticato della prospettiva lineare, con l'orizzonte illusorio posto in modo tale da allinearsi con quello visto attraverso la finestra e con il punto di fuga esattamente alla profondità in cui apparirebbe in realtà allo spettatore se la vista spaziassero sopra i campi che lo attorniano. Una compenetrazione ideale tra natura e arte che plasma la concezione del paesaggio¹²⁰ e pone in relazione oggetto architettonico e ambiente esterno.

¹¹⁶ Da: M.Montenero 2008, p. 73.

¹¹⁷ Da: M.Montenero 2008, p. 73.

¹¹⁸ Da: G.Gardini 2008, p. 64.

¹¹⁹ “Se si considerano le relazioni tra villa e paesaggio, c'è un motivo ricorrente nella decorazione della villa che è importante dal punto di vista interpretativo: gli affreschi illusionistici raffiguranti paesaggi [...] Scrittori antichi come Plinio e Vitruvio avevano in effetti legittimato la decorazione della villa rimandandoci a scene paesaggistiche consone alla sua funzione, intendendo cioè la villa classica come un luogo dove riposarsi e dedicarsi alla cultura in mezzo alla natura dipinta sulle pareti. [...] In genere, gli affreschi della villa compongono un ciclo narrativo o tematico, per lo più procedendo dalle vette del monte Olimpo, attraverso gli ordini della creazione, fino alle rappresentazioni della topografia e della vita giornaliera che si conduceva nelle proprietà terriere della villa [...] Le decorazioni delle pareti sono parte integrante della concezione dell'architettura della villa [...] la rappresentazione illusionistica di paesaggi ha la funzione di stabilire una relazione con il mondo che si estende oltre la villa [...] La disposizione degli affreschi, la tipologia delle cornici dipinte e il loro legame con le vedute che si aprono sul paesaggio esterno indicano che questa prospettiva utopica deve essere proiettata all'esterno della villa. La separazione consapevole tra i paesaggi reali e quelli dipinti suggerisce che l'armonia e la perfezione di questi ultimi possono esistere realmente nei primi.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 170-172

¹²⁰ “La villa del Palladio è a pieno titolo, un intervento di architettura del paesaggio.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 262.

3. Andrea Palladio

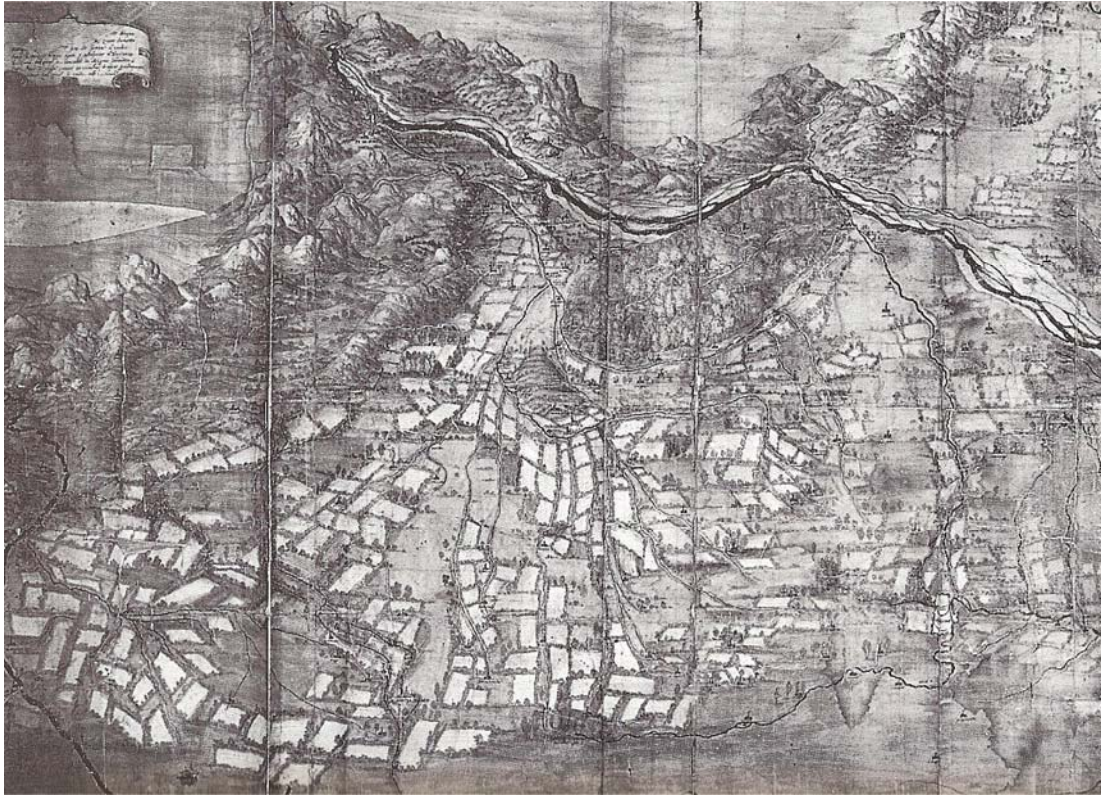


Figura 156: Cristoforo Sorte, *Disegno per il controllo delle acque della provincia di Treviso*, 1556 (da D. Cosgrove 2004, p.246).

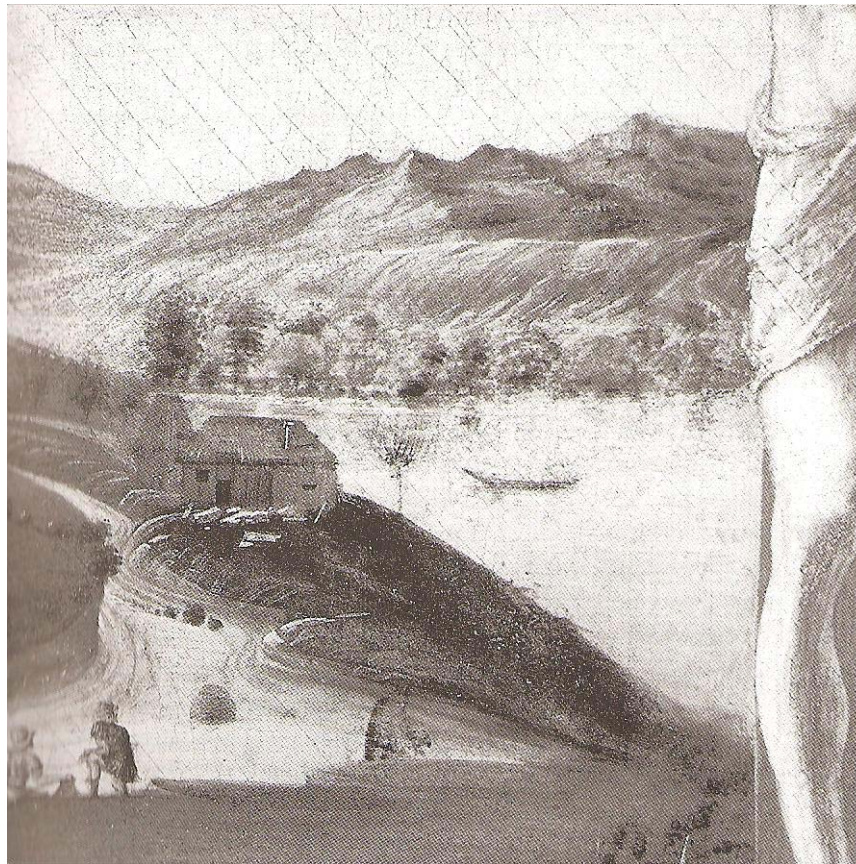


Figura 157: Giovanni Bellini, *Crocifissione*, particolare con paesaggio fluviale e casoni (da D. Cosgrove 2004, p.99).

3. Andrea Palladio

3.6 Villa Emo a Fanzolo: un sito di pianura

*I possedimenti terrieri della famiglia Emo a Fanzolo*¹²¹

Il sito di Fanzolo vedeva la presenza, già dalla fine del Trecento, della famiglia Barbarigo. Un po' alla volta gli Emo si vanno sostituendo nel controllo del territorio ai Barbarigo, che pure continuano a essere importanti a Fanzolo non solo per le proprietà, ma soprattutto per aver derivato, ancora nel 1446, verso Fanzolo le acque della Brentella con una seriola scavata a loro spese (la seriola «Barbariga») e per avervi installato nel 1507 un mulino.

Gli Emo ampliano progressivamente le proprietà, passando dai 411 campi del 1519 ai 661 campi del 1542, soprattutto dopo aver ottenuto nel 1536 il potenziamento della seriola Barbariga e la derivazione di parte delle sue acque a beneficio delle proprie terre. Decisi a sviluppare l'investimento fondiario di Fanzolo, procedono a una progressiva riqualificazione delle colture, documentata nel 1546 anche dall'impianto di vigne e di frutteti. Con la diffusione della coltura del riso, arriveranno inoltre a possedere un fondo di 400 campi a risaie. La tradizione, non documentata, vuole che fossero proprio gli Emo a introdurre in questa zona la coltivazione del mais¹²², che diventava la base della nuova alimentazione della popolazione contadina, in sostituzione del pastone di saggina, detto sorgo rosso, ovvero quella pianta utile a fare scope, i cui grani macinati fornivano un cibo povero e insipido. La rappresentazione di pannocchie di mais negli affreschi della villa proverebbe l'importanza riconosciuta a questa coltura. Alla produzione dei campi si affiancava, quale fonte di reddito, l'allevamento del bestiame.

Ci sono tutte le condizioni indispensabili per poter pensare al progetto di un complesso abitativo, che sia funzionale alla conduzione dell'azienda agricola¹²³ e che insieme dia lustro e rappresentanza alla nobile famiglia.

La costruzione e la struttura di Villa Emo

*“Nelle campagne trevigiane e rodigine, le ville palladiane diventano impressionanti macchine architettoniche e produttive, visibili a grande distanza dalla pianura, punto di riferimenti politico per il territorio, e persino centri di credito informale per i contadini. In esse il proprietario trascorre i mesi funzionali al controllo diretto delle attività agricole, e in villa può sfuggire al caldo e dedicarsi alla caccia. La nuova tipologia palladiana raggiunge un perfezione minimalista a Fanzolo, con la villa per gli Emo. In una zona dove, nella trama dei campi, è ancora leggibile la griglia della centuriazione romana e l'asse della via Postumia, Palladio allinea casa dominicale, colombare e barchesse lungo un percorso rettilineo interamente percorribile al coperto.”*¹²⁴. Queste parole esprimono la possanza di una costruzione che riassumeva in sé il territorio, inserendosi nei tracciati già presenti, ma espandendosi in essi con il proprio disegno ordinatore e ricavandovi i prodotti agrari, che giustificavano la nascita dell'intervento stesso.

I documenti non consentono una datazione certa dei lavori di edificazione. Sappiamo che la villa fu realizzata su un podere di Andrea Barbarigo, ove esisteva già un

¹²¹ In merito si veda soprattutto L. Morao 2007.

¹²² “Gli Emo risultano attivamente impegnati nello sfruttamento agricolo del fondo, dove tra i primi nel Veneto sperimentano la coltivazione del mais introdotto dal Nuovo Mondo.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 266.

¹²³ “Il luogo di Fanzolo ch'egli aveva scelto rispondeva alle sue esigenze di agricoltore. Vasta pianura, estesa all'occhio dal Brenta al Piave, con il lontano semicerchio delle Prealpi a nord che fanno aperta corona a quelle terre. E poi vi era l'acqua abbondante.” Da: G. Bordignon Favero 1970, p. 14.

¹²⁴ Da: G. Beltramini 2008, p.10.

3. Andrea Palladio

edificio, del quale non sono però pervenute descrizioni. Probabilmente all'epoca della costruzione palladiana, tale edificio dovette essere quasi cadente; le sue strutture dovrebbero quindi essere state demolite e non influenzare la concezione del nuovo progetto.

Protagonista dello sviluppo del podere di Fanzolo era stato Giovanni Emo. La proprietà passava, quindi, al figlio Leonardo Emo, il quale perdeva la vita nel 1539. Egli aveva designato eredi universali il figlio Giovanni e il nipote omonimo Leonardo, figlio del defunto fratello Alvise. Nelle suddivisioni dei beni, i territori di Fanzolo toccarono a Leonardo di Alvise. È in lui che possiamo identificare il committente della villa palladiana.

L'invito a Palladio deve essere avvenuto come adeguamento ad una scelta che i maggiori esponenti dell'aristocrazia terriera lagunare venivano ormai compiendo e, dunque, in linea di massima, entro un arco che va dal 1554 al 1565 circa.

Tentando la strada di un confronto stilistico con ville coeve, in particolare notando le somiglianze riscontrabili nell'impianto con la villa Badoer a Fratta Polesine e con villa Barbaro a Maser, Lionello Puppi propone di datare la costruzione di Fanzolo tra il 1557 e il 1559¹²⁵. Egli avanza anche l'ipotesi, però, di una datazione più tarda, verso il 1564, da ricollegare alle nozze tra Leonardo e Cornelia.

Ereditando, nel 1539, il patrizio si trovava nelle mani un fondo già predisposto ad un organizzato sfruttamento produttivo. La villa palladiana doveva dunque tenere in conto la funzione che tale complesso doveva assolvere. Non si poteva prescindere dalla realizzazione di una parte rustica, così come di una residenza padronale.

Villa Emo nasce in un sito che risponde in modo esemplare ai canoni classici voluti dall'architetto vicentino (terreno leggermente inclinato verso sud, presenza di un corso d'acqua, prossimità di un'importante via di comunicazione, la Postumia romana); essa è la villa-fattoria ideale per Palladio, per la semplicità e l'essenzialità dei segni architettonici, che unisce in una originale sintesi la funzione residenziale e quella produttiva.

La parte rustica è formata dagli alloggi per i lavoratori e da spazi di servizio, per il ricovero degli attrezzi e i magazzini per i raccolti. Significativamente il deposito del grano si trovava nell'attico della residenza padronale¹²⁶, evidenziando lo stretto controllo che il padrone intendeva esercitare sulle sue proprietà attraverso la sua permanenza in villa. Ai caseggiati rustici, già nella tradizione veneta venivano anteposti degli ampi porticati, detti barchesse, sotto i quali svolgere attività lavorative o riparare le merci¹²⁷. Questi elementi, appunto, non sono nuovi nella tradizione della villa, ma innovativo è il modo in cui Palladio integra armoniosamente le diverse parti in un unico complesso¹²⁸.

In villa Emo possiamo distinguere un blocco centrale nel quale è posta la residenza padronale. Le stanze nobili sono al primo piano e ad esse si accede attraverso una

¹²⁵ Si veda in proposito L. Puppi 1973, p. 352- 353.

¹²⁶ "Sopra il piano di abitazione sta il mezzanino, pure rustico per la sua evidente funzione di granaio." Da: G. Bordignon Favero 1970, p. 24.

¹²⁷ "Il portico è il segno più evidente della nuova agricoltura veneta, della penetrazione dei veneziani in terra ferma, è la trasposizione rurale di un elemento architettonico della città." Da: E. Bergamin 2007, p. 48

¹²⁸ "Queste due parti, casa padronale e rustici, pur presenti da tempo nell'architettura di villa veneta pre-palladiana, in particolare nella categoria delle ville rustiche, fino allora erano state semplicemente accostate le une alle altre, dapprima abbastanza casualmente, senza alcuna considerazione formale. Con la diffusione dei canoni rinascimentali si comincia a prendere un certo ordine nella loro distribuzione." Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 252.

"Sintesi spaziale trova un ulteriore e risolutivo momento dialettico nella saldatura del nucleo padronale ai servizi". Da: L.Puppi 1973, p. 33.

3. Andrea Palladio

rampa che raggiunge in quota l'ingresso, sottolineato dalla presenza del motivo sacrale del pronao tetrastilo frontonato. Quest'ultimo, con solo un lieve risalto, scava il cubo della villa, che si presenta scarno ed essenziale, nella sua muratura bianca priva di elementi decorativi. La rampa appartiene al remoto patrimonio rusticale, come semplice piano inclinato, che favorisce, la comunicazione con l'abitazione del signore. Attraverso di essa possono rotolare le botti, possono essere trainati i sacchi.

Ai lati si dispiegano simmetricamente due ampie barchesse, che creano un percorso coperto unendo le case rustiche che si affiancano sui lati a breve distanza. La struttura che si adagia sul terreno con una marcata orizzontalità, asseconda la natura piatta del sito¹²⁹, ed è conclusa da due torri colomabare, quasi metafisiche nella loro intaccata prismaticità, che emergono da un secondo piano posto dietro al portico. Avvicinandoci alla villa ci sembra che il corpo dominicale avanzi e che, invece, le estremità delle ali arretrino per effetto delle colomabare che non chiudono i rustici.

I vari elementi che con semplice geometrie e assenza di decorazioni compongono il complesso, si giustappongono e si relazionano gli uni agli altri come singoli edifici che vanno a disegnare un contesto urbano¹³⁰. Gli schemi delle prime ville palladiane diventano via via più complessi e Palladio, mediante l'ars combinatoria, sperimentava interventi sempre diversi per adattarsi al sito e alle necessità del committente: componendo e ricomponendo questi elementi per farne un organismo nuovo, in cui gli elementi dati dalla tradizione del luogo e quelli antiche venivano reinterpretati.

La villa è anche un palcoscenico, un teatro di vita patrizia. Alla villa è quindi richiesto di fornire la scenografia idonea alla vita rurale come viene intesa dalla prospettiva del proprietario terriero, una combinazione di ozio filosofico, piacere fisico e rusticità simulata. Gli aspetti scenografici dell'architettura di Palladio sono evidenti nello sviluppo orizzontale della villa e nell'attenzione posta alle proporzioni tra il corpo centrale e le logge laterali, come pure nel grado di attenzione prestata, nella maggior parte dei casi, alla facciata, mentre i prospetti posteriori sono per lo più privi di decorazioni. Tuttavia si può cogliere appieno la teatralità delle ville solo in termini dei loro rapporti con il "teatro della natura", cioè il paesaggio nel quale sono ubicate.

La villa e il paesaggio

La villa rappresenta bene l'armonioso connubio che Palladio sa instaurare tra il manufatto architettonico e il paesaggio circostante, sul quale il primo gradualmente si adagia con i corpi allungati delle basse barchesse e con la cordonata frontale che prosegue nel viale rettilineo¹³¹. Il marcato asse rettilineo si irradia, infatti, al territorio

¹²⁹ "La pianta scarta a Fanzolo ogni alternativa di accentramento e d'asse di profondità, per assumere un'impostazione compatta, coerente con i corpi laterali rettilinei e aderenti alla topografia piana e ferma del paesaggio. Alla stirata espansione orizzontale è condizionato il pittoricismo intenso e dinamizzato dal gioco di pieni e vuoti, che distribuiscono le particolari assunzioni degli ordini, ridotti in termini di nuda e ferma semplificazione di una geometria quasi elementare, in risposta alla istanza di significazione rustica." Da: L. Puppi 1973, p. 353.

¹³⁰ "Nella villa Emo gli elementi si coordinano secondo una disposizione paratattica, anziché secondo una subordinazione di dipendenza sintattica, dando quasi un'impronta urbanistica al complesso dell'edificio. Infatti gli spazi sono coordinati e distinti; la casa domenicale è ancora distinta rispetto alle ali e queste in un certo senso sembrano, nell'alzato distinte rispetto alle colomabare che risultano quasi autonome." Da: G. Bordignon Favero 1970, p. 20.

¹³¹ "Quando iniziò a progettare per mecenati veneziani come la ricchissima famiglia Emo a Fanzolo, la cui tenuta comprendeva 300 campi di terra irrigata per la risicoltura e una fonderia oltre che terre coltivate in modo più tradizionale, divennero più marcati la scala dimensionale e gli impatti spaziali della villa. Le logge laterali si distesero come grandi ali su entrambi i lati dell'edificio residenziale

3. Andrea Palladio

circostante che con la sua presenza la villa trasforma da uniforme, monotona distesa di campi coltivati in uno spazio razionalmente costruito, facente capo a un elemento centrale, la villa appunto.

L'orientamento di questo asse non è casuale, ma risponde e si integra ai preesistenti tracciati esistenti sul territorio. Le geometrie nel caso di villa Emo appaiono con evidenza fortemente declinate sia in rapporto alla Postumia sia alla centuriazione romana, che rappresentava ancora nel XVI secolo un irrinunciabile riferimento per l'irrigazione e per la percorribilità del territorio, cui era naturale adeguarsi¹³².

Il rapporto di armonica sintesi con il territorio, può essere letto, specie se interpretato in chiave sociale come rapporto tra padrone e contadini, come volontà di predominio. Secondo Tafuri, l'unità villa territorio è subordinata ad un fondamentale processo di astrazione che conduce ad un rapporto di forzatura e di imposizione, nonché di dominio globale sull'ambiente circostante.

Ciò che prevale, anche nella critica, è comunque un rapporto di equilibrio tra costruito e natura. *“Per il suo totale aprirsi all’atmosfera nelle lunghe barchesse, per il suo immergersi nello spazio della campagna, villa Emo diventa uno dei messaggi più cordiali e invitanti del Palladio: semplice e solenne al tempo stesso, evocazione suggestiva di un’immagine classica, straordinariamente attuale per la vita di ogni giorno di chi lavora e produce, con la fatica del braccio e con il peso della mente.”*¹³³ L'intervento sul paesaggio ideato da Palladio si è probabilmente conservato intatto, nelle forme e nei significati, fino alla seconda metà dell'Ottocento.

Il paesaggio agricolo di pianura che ne deriva è così intimamente legato e concluso da non ammettere intrusioni e da imporre una grande cautela a una rifunzionalizzazione peraltro necessaria per mantenere in vita questo straordinario equilibrio. La Soprintendenza ha capito lo stretto legame, ormai indissolubile, tra la fabbrica palladiana e il suo contesto, imponendo un vincolo straordinariamente esteso e difendendolo quando rischiava di essere disatteso con usi impropri. Per continuare a far vivere quello che rimane, dalle parole del Soprintendente Monti, *“innanzitutto un capolavoro di disegno del territorio.”*¹³⁴.

Gli assi di sviluppo e integrazione al contesto

Si è visto come vi sia un asse centrale che percorre non solo tutta la composizione architettonica, bensì tutto il podere circostante, divenendo la spina dorsale di sostegno di tutto il disegno del territorio¹³⁵. Dalle fotografie aeree si nota, in modo quasi impressionante, come l'impianto tipologico si estenda nel paesaggio attraverso un lungo viale alberato fiancheggiato da pioppi. Si tratta di un segno forte e razionale, intenzionale, e in continuità con gli altri elementi vegetali che compongono una scena fissa, che si chiude all'orizzonte con il profilo delle Prealpi.

ingrandito ed enfatizzato da un'ampia scalinata, da un portico e da un timpano.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 162.

¹³² “Sono gli elementi di un’architettura romana che, qui sono saldamente piantati con la centuriazione augustea.” Da: G. Bordignon Favero 1970, p. 24.

¹³³ Da: G. Bordignon Favero 1970, p. 24.

¹³⁴ Da: G. Monti 2007, p. 26

¹³⁵ “Rettilinei viali d’accesso, tracciati in corrispondenza dell’asse centrale, attraversata la corte si inoltrano nella campagna, fungendo da spina dorsale attraverso cui la villa è collegata al territorio”. Da: G. Gardini 2008, p. 61- 62; “Il parallelismo tra l’organismo della villa e il corpo umano ricorre frequentemente nel testo di Palladio. La villa deve risultare imperniata su un asse mediano che, a mo’ di spina dorsale, la attraversi tutta, in pianta e alzato.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 253.

3. Andrea Palladio

L'organismo della villa si sviluppa longitudinalmente, in modo ortogonale rispetto al percorso che da meridione, virtualmente sale lungo la scalinata di accesso alla residenza, attraversa il grande salone e prosegue a settentrione, oltre la villa verso l'orizzonte delle grandi tenute degli Emo.

Si creano così due direzioni: la prima e più forte è quella del viale rettilineo che attraversa i campi e si insinua nella villa attraverso la rampa e il loggiato scavato nel corpo costruito. Da qui si passa, tramite un basso e stretto vestibolo voltato a botte la cui decorazione finge un pergolato (altro riferimento al mondo naturale esterno), alla grande sala quadrata. Da questa si riesce nuovamente per attraversare lo spazio di mediazione del giardino e lanciarsi, in una corsa senza tregua e apparentemente senza fine, nel territorio. Da questa sistemazione consegue che l'edificio principale sia collocato nel mezzo della proprietà e abbia due facciate, divenendo diaframma tra due direzioni opposte.

Il secondo asse è quello del costruito, i cui elementi si dispongono lungo una medesima retta, uniti dalla barchessa, il cui percorso prosegue in continuità per tutto l'edificio; anche là dove la rampa centrale sembra negarlo, infatti, il camminamento tracciato dalla barchessa prosegue senza interruzione scavando l'edificio trasversalmente sotto la loggia. La rampa diventa così il modo in cui i due percorsi si incrociano, ma senza intersecarsi, in quanto il più importante sale di livello, si lancia verso l'alto, ma dolcemente. Tanto che, nell'atto di cogliere le relazioni tra l'interno e la facciata, si ha quasi la sensazione che la villa non abbia scatto verticale per la scomparsa del basamento in corrispondenza della rampa. Per cui pare quasi che il corpo centrale scenda a livello del terreno o delle ali, oppure che queste e il terreno si innalzino al livello dell'ultimo ripiano ai piedi del colonnato.

Così il corpo padronale è il punto di incontro di due direttrici¹³⁶: l'una, quella architettonica, formata dalle aperte strutture delle barchesse, l'altra, naturale, costituita dai lunghi viali.

L'assialità di direzione est-ovest (quella delle barchesse), meno celebrata visivamente in quanto priva di elementi vegetali che la rappresentano, è però parte integrante di un sistema a scala territoriale che si mostra con chiarezza nelle cartografie storiche. La villa in forza delle sue barchesse sembra come proiettarsi nella campagna. Alle estremità esse non sono chiuse, ma si può uscire per continuare un percorso all'esterno delle stesse.

I compartimenti dell'edificio, degli spazi del giardino, del brolo e della campagna appaiono attraversati e organizzati ancora oggi, da una assialità predominante, longitudinale e da una secondaria trasversale. *“Quello palladiano è un paesaggio di geometrie che una volta identificate, sembrano pervadere e al tempo stesso unire in un unico reticolo architettura e territorio, generale e particolare, in un processo di espansione della bellezza.”*¹³⁷ L'organismo architettonico nega il proprio isolamento, protendendosi nell'ambiente ed assorbendone i più sottili incentivi topografici per condizionarli e piegarli alla propria forma aperta.

Qui, a Fanzolo, la forza degli assi nel legame con il contesto si rileva con una limpidezza indiscutibile. Il percorso che dai viali alberati porta a giungere alla villa, attraversarla senza alcun impedimento e riuscirne sul lato opposto, sembra smaterializzare il costruito. Tanto più quando esso, dal corpo centrale, si diparte in direzione ortogonale, con i profondi archi delle barchesse che inglobano il vuoto e assorbono profonde ombre, per stemperarsi nuovamente nel profilo della campagna

¹³⁶ “I due assi, che ricordano l'homo ad quadratum vitruviano, si intersecano al centro del corpo padronale, nella sala, che viene a costituire il perno del circostante paesaggio agrario.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 268.

¹³⁷ Da: G. Rallo 2007, p. 34.

3. Andrea Palladio

coltivata. La forza del punto di incontro delle due assialità, quel corpo centrale così schietto eppure sacralizzato dal pronao, suggerisce quasi il generarsi e lo sprigionarsi di una forza, che da qui parte proiettandosi in una potenziale corsa senza fine, verso l'orizzonte, nelle quattro direzioni cardinali. Alla forza di un asse esterno che entra e penetra seguendo una direzione, sembra qui già prefigurarsi il costruito come sorgente stessa di questi assi, che si espandono energicamente nella campagna (espansione della bellezza nell'espressione di Rallo), come si può leggere nella perfetta simmetria della Rotonda.

Il giardino e il suo apparato decorativo

Anche a villa Emo, il passaggio dalla parte edificata ai campi coltivati era mediato attraverso uno spazio verde destinato alla ricreazione e alla coltivazione di frutti.

Nello studiare l'apparato iconografico e simbolico degli affreschi e poi della statuaria nel giardino rivolto a sud Francesca Castellani ha riscontrato una singolare rispondenza tra le sculture di autore sconosciuto della fine del XVI secolo, incastonate nella siepe di bosso e il sistema iconografico degli affreschi all'interno. Una sorta di "osmosi" tra interno ed esterno che amplia e concretizza la rete di richiami che discende dalla rispondenza di figure, temi e simboli che Gian Battista Zelotti ha raffigurato all'interno e l'ignoto scultore ha ripreso nello spazio aperto del giardino.

Forse questo insieme di elementi scultorei, uniti ai vasi in pietra che si trovano oggi agli angoli dei parterre definiti da siepi di bosso, impiantati probabilmente nel corso del Novecento, è quanto rimane dell'originario giardino, appena accennato da Palladio, che lo colloca anche "*dietro a questa fabrica*", di forma quadrata ed esteso ottanta campi trevigiani "*per mezo il quale corre un fiumicello, che rende il sito molto bello, e dilettevole [...]*". Non fa menzione della presenza e della forma di quello antiastante, a sud verso la Postumia, né tanto meno di quei due giardini di forma quadrata, entrambi divisi in quattro quadranti uguali, raggiungibili direttamente dai portoci coperti delle due barchesse e riportati nei catasti napoleonico e austriaco.

Oggi il rapporto tra edificio e ambiente è disturbato dalla presenza di alberi ad alto fusto vicino agli edifici.

I giardini e i campi, al di là dei grandi tracciati e della dimensione prospettica che li lega al costruito, hanno perso gran parte delle loro aggettivazioni e, allo stato attuale, non offrono obiettivi d'immediata attrazione nel contesto dell'agricoltura industriale oggi prevalente. Occorre avviare un'azione di studio degli assetti preesistenti e capire quali indirizzi di coltura e riuso possano essere tollerati da un'area così altamente qualificata. Il mantenimento di un paesaggio così come storicamente definito passa necessariamente attraverso, oltre ad un indirizzo di vincolo amministrativo, il saper coniugare una risorsa alle necessità dell'economia agricola attuale.

3. Andrea Palladio

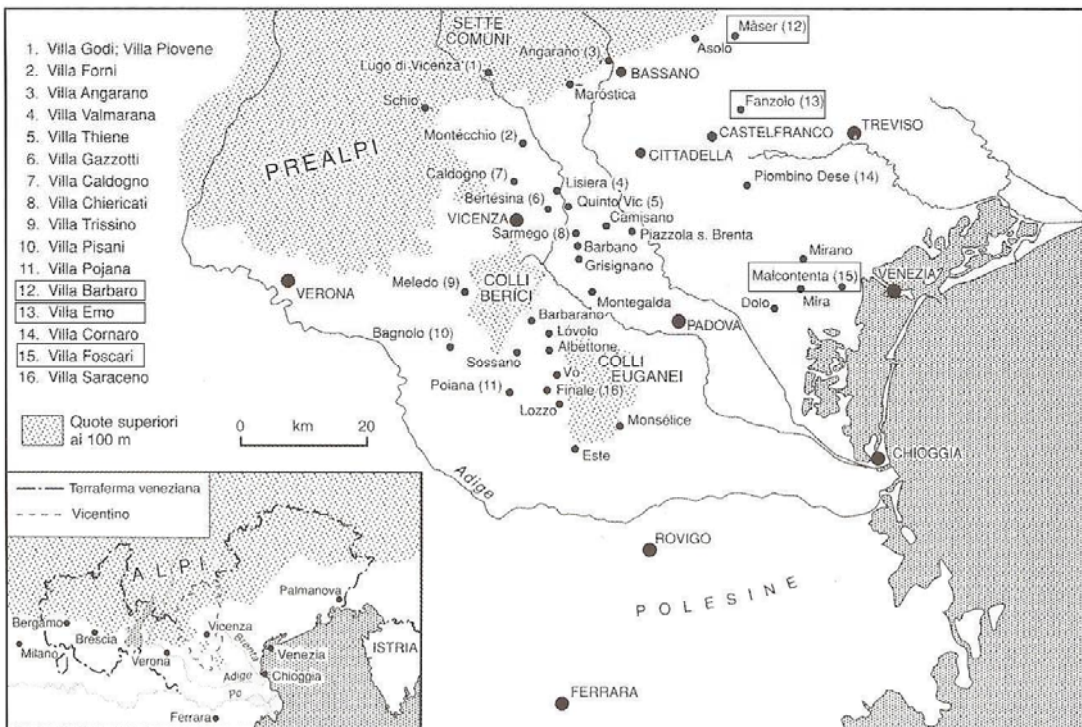


Figura 158: Territori di terraferma veneziani nel secolo XVI con ubicazione delle ville palladiane (da D. Cosgrove 2004, p. 38). Si evidenziano quelle trattate in questa sede.

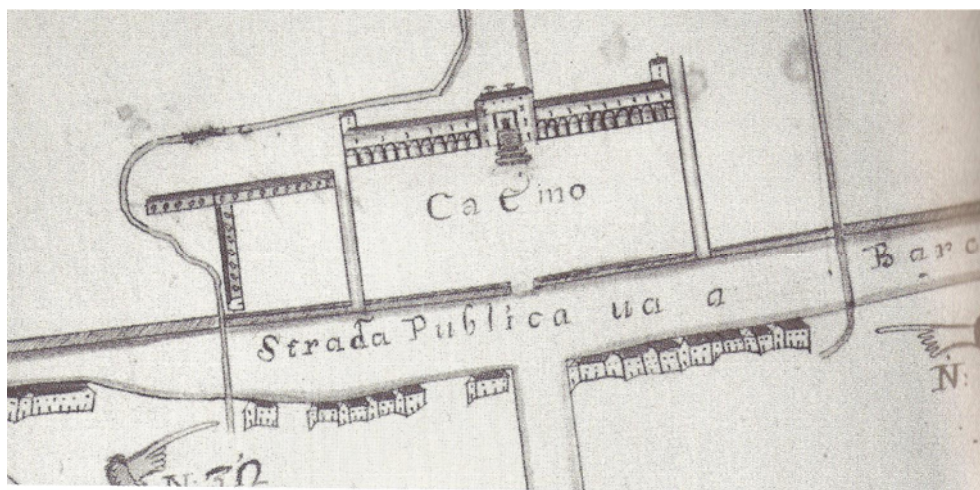


Figura 159: Fanzolo (TV). Villa Emo. Mappa del 1677, Archivio di Stato di Treviso (da G. Beltramini 1998, p.74).

3. Andrea Palladio



Figura 160: Fanzolo (TV). Villa Emo. Pianta del piano nobile (da G. Zorzi 1969, tav. XIV).

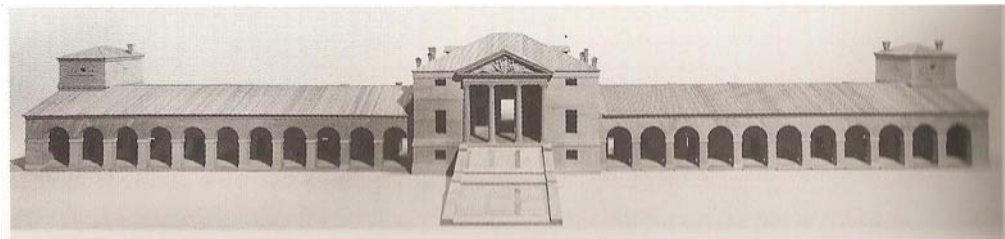


Figura 161: Fanzolo (TV). Villa Emo. Modello della villa (da G. Beltramini 1998, p.74).

S E C O N D O . 55

A FANZOLO Villa del Triuigiano difcofto da Caftelfranco tre miglia, è la fortopofta fabbrica del Magnifico Signor Leonardo Emo. Le Cantine, i Granari, le Stalle, e gli altri luoghi di Villa fono dall'vna, c'l'altra parte della cafa dominicale, e nell'eftrimità loro vi fono due colombare, che apportano utile al padrone, & ornamento al luogo, e per tutto fi può andare al coperto: ilche è vna delle principal cofe, che fi ricercano ad vna cafa di Villa, come è ftato auertito di fopra. Dietro à quefta fabbrica è vn giardino quadro di ottanta campi Triuigiani: per mezo il quale corre vn fiumicello, che rende il fito molto bello, e diletteuole. E' ftata ornata di pitture da M. Battifta Venetiano.

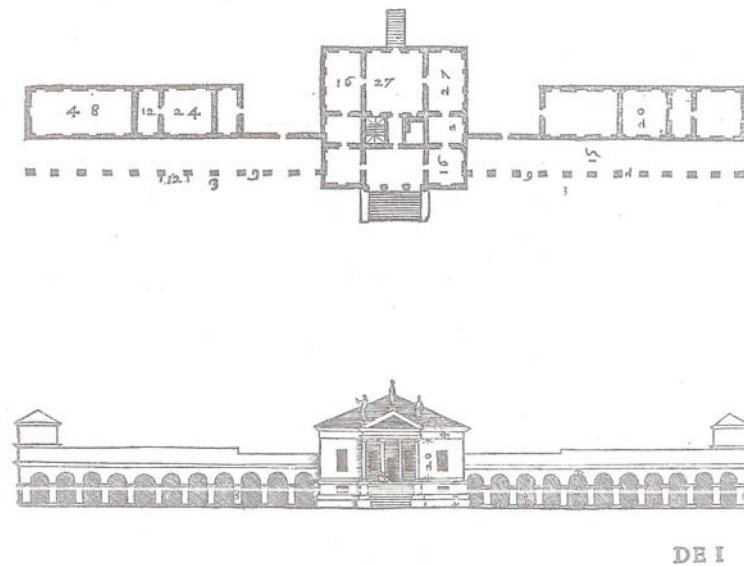


Figura 162: Villa Emo nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570.

3. Andrea Palladio



Figura 163: Fanzolo. Villa Emo. Veduta aerea (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 267). In nero è indicata villa Emo, con i suoi spazi aperti di pertinenza (giardino e corte) in verde. L'asse rosso indica il rettilineo dei viali alberati che tagliano la campagna, mentre il reticolo rosso la direzione impressa dalla centuriazione romana. In giallo si segnala l'asse stradale e lo sviluppo dell'abitato, che sembra non avere relazioni con la villa. L'asse bianco è il taglio operato dalla ferrovia.

3. Andrea Palladio

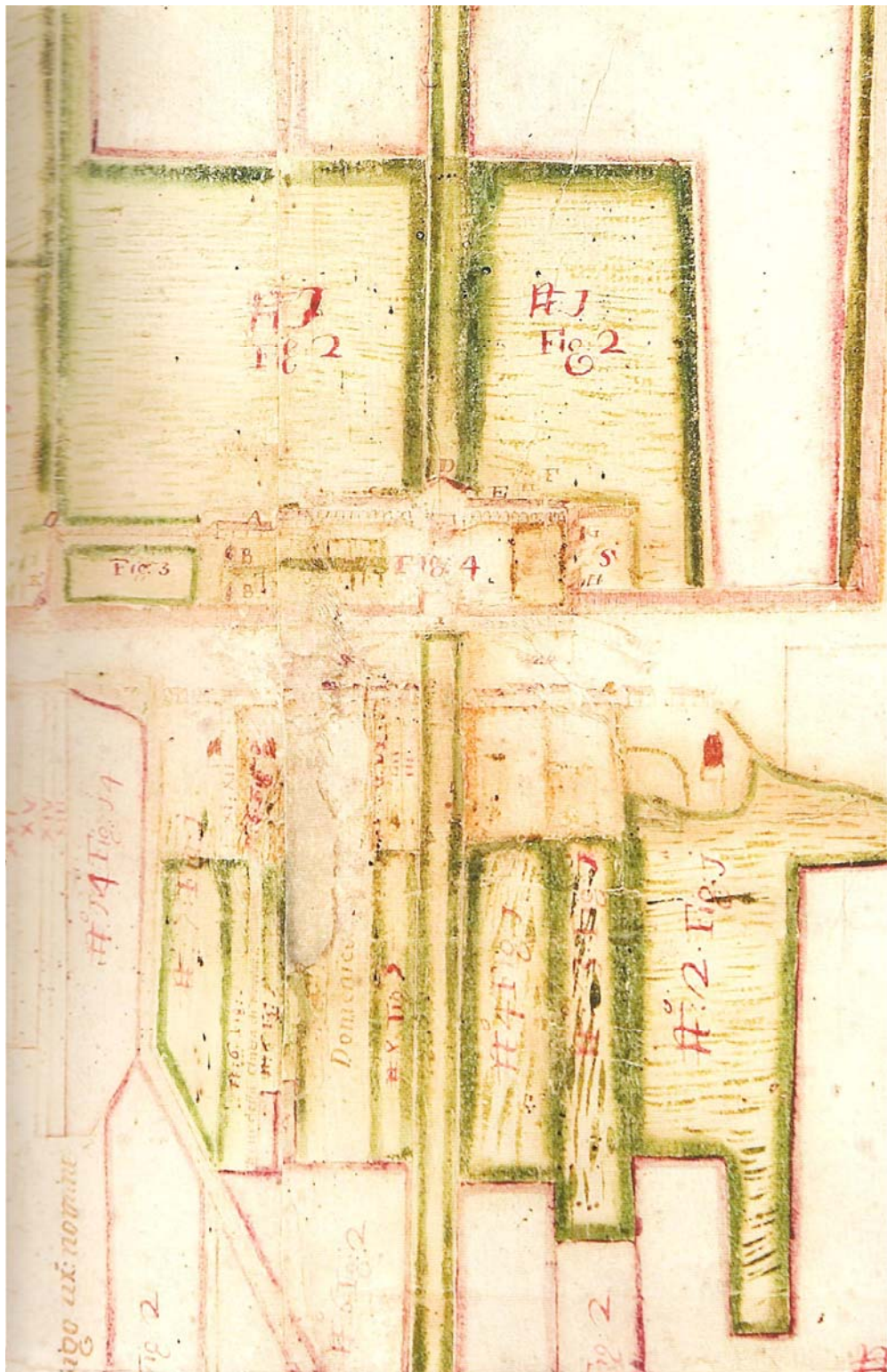


Figura 164: Fanzolo. Villa Emo. Planimetria del 1731 (da A. Torsello 2007, p. 8).

3. Andrea Palladio

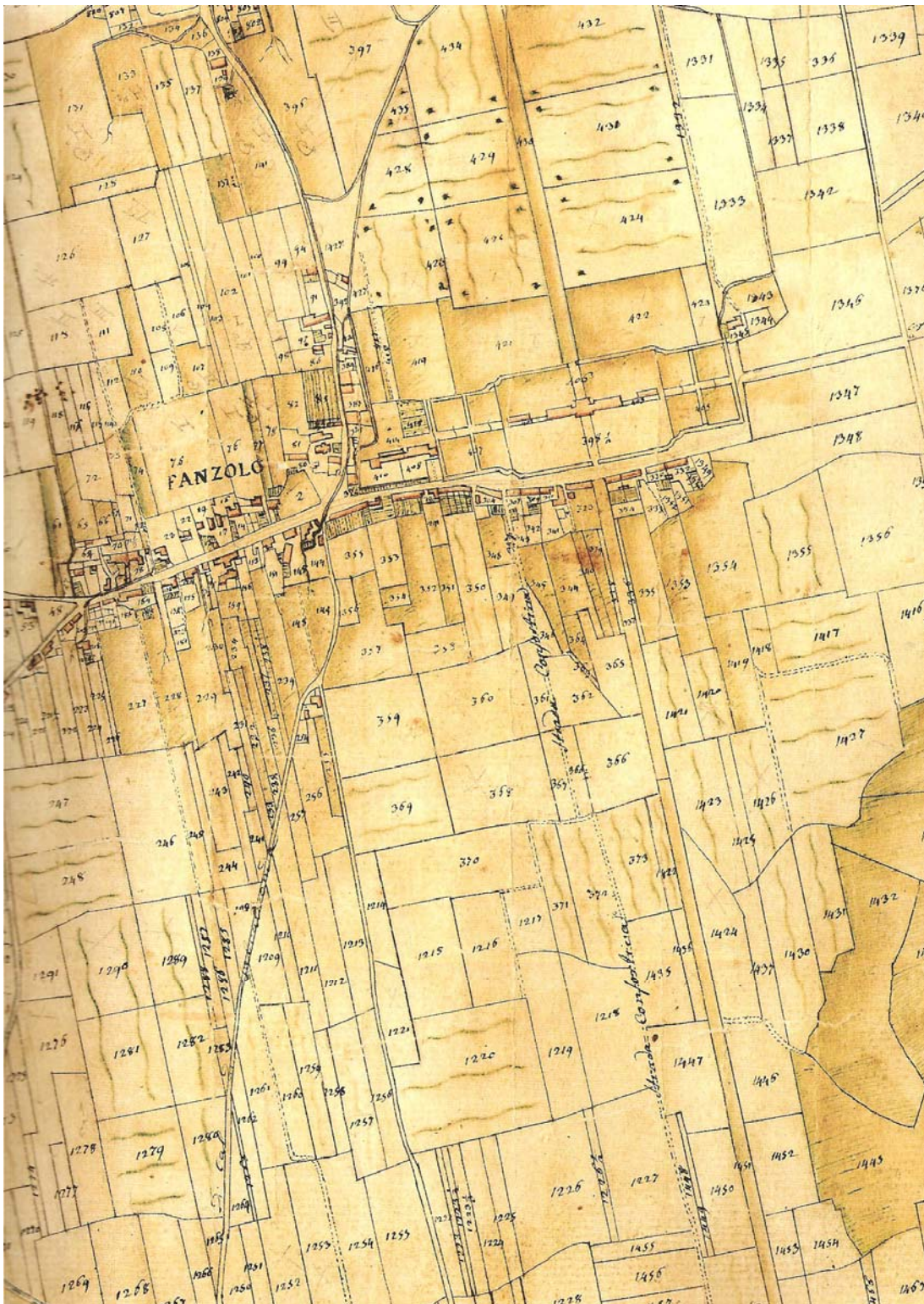


Figura 165: Fanzolo. Villa Emo. Catasto napoleonico, Archivio di Stato di Treviso (da A. Torsello 2007, p. 37). È evidente, oltre all'asse longitudinale ancora oggi presente, come anche l'asse trasversale si allungasse nel territorio.

3. Andrea Palladio

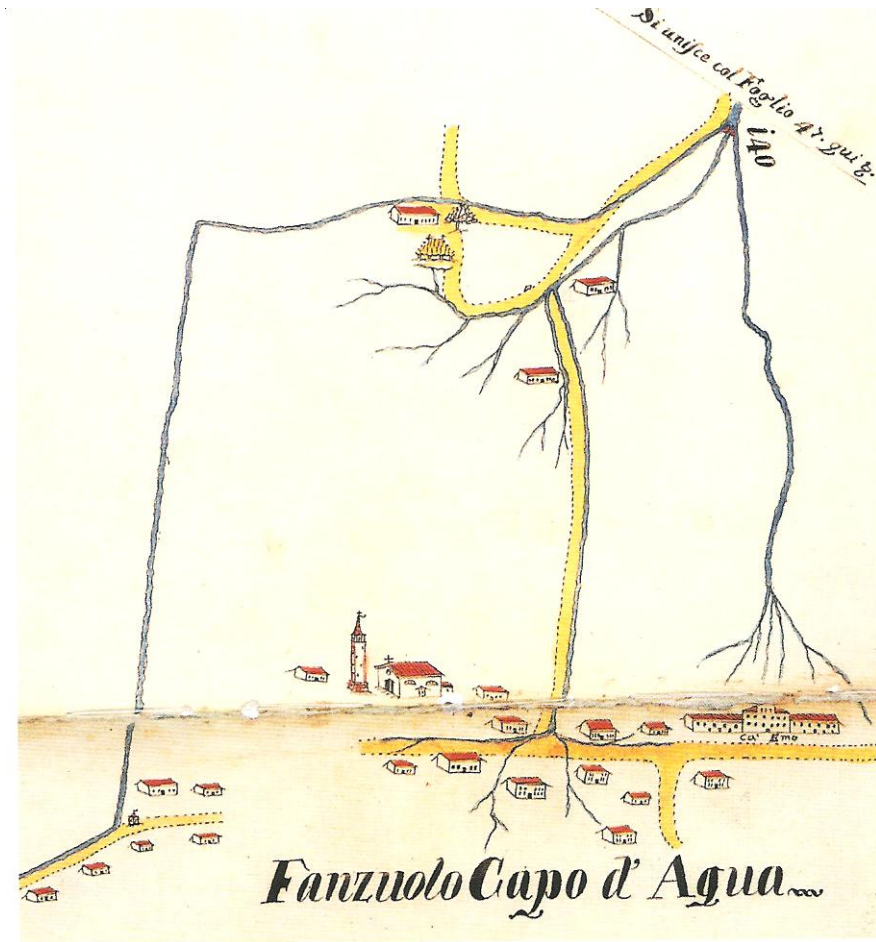


Figura 166: Angelo Prati, *Dissegno generale di tutta la bretella*, 1763 (da A. Torsello 2007, p. 9).

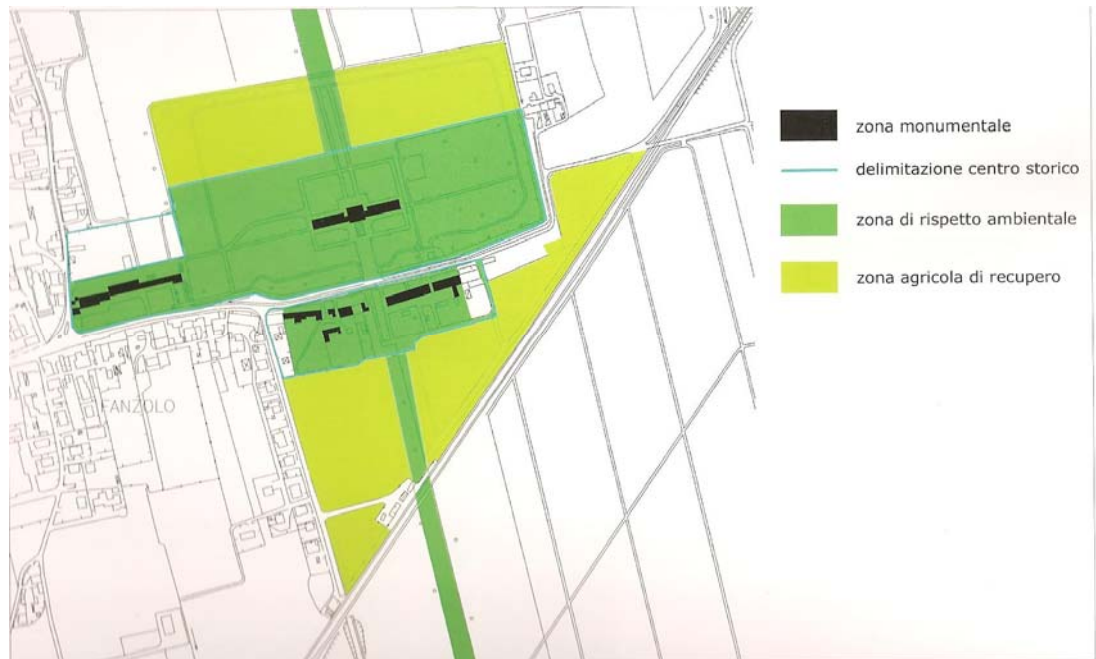


Figura 167: Fanzolo. Villa Emo. Analisi dei vincoli urbanistici (da A. Torsello 2007, p. 69).

3. Andrea Palladio

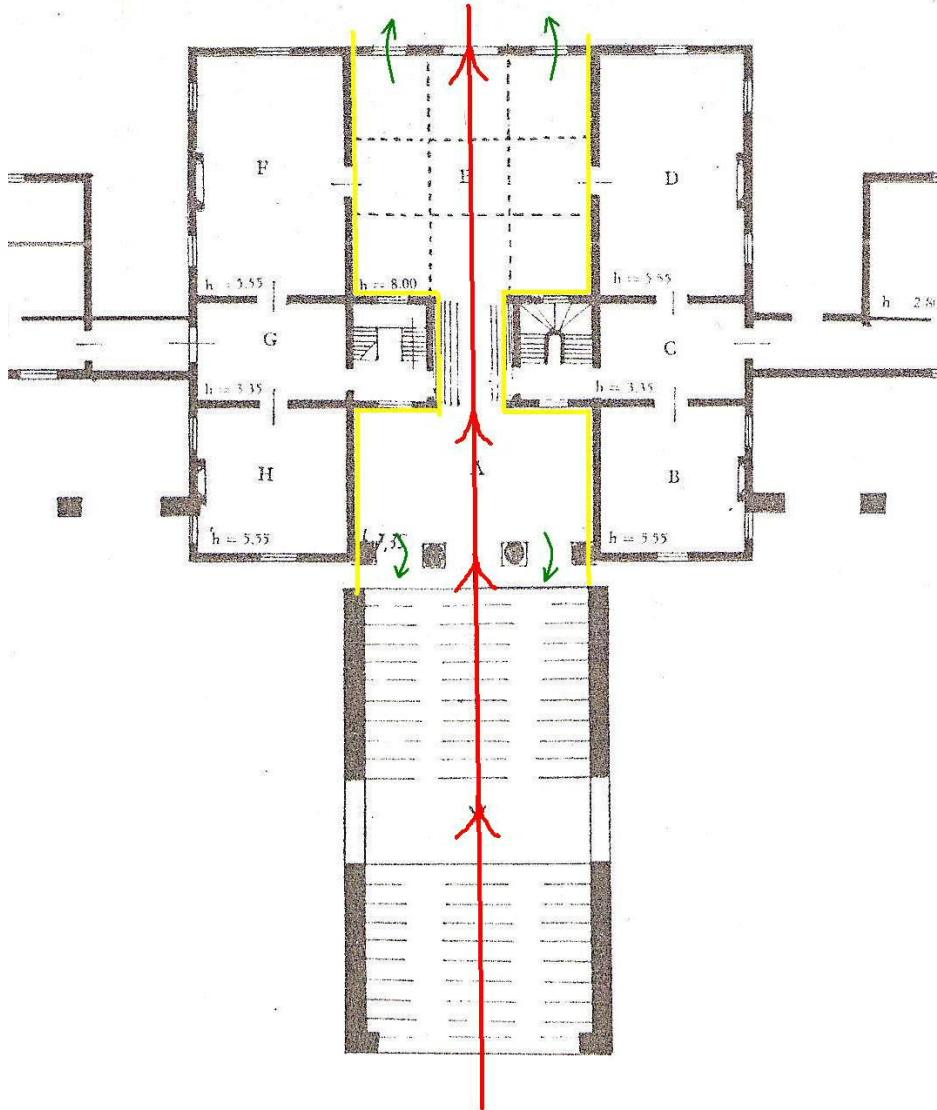


Figura 168: Fanzolo (TV). Villa Emo. Pianta del piano nobile (da G. Zorzi 1969, tav. XIV). Si evidenziano in giallo gli spazi interni in relazione con l'esterno, prodotti dal forte asse centrale. In verde si indicano le visuali lungo l'asse che si aprono dagli intecolumni della loggia e dalle finestre del salone sul retro.



Figura 169: Fanzolo (TV). Villa Emo. Pianta del piano terra (da G. Zorzi 1969, tav. XIV). Si evidenzia l'asse, trasversale a quello principale, che percorre tutta la composizione a livello terreno, attraverso le barchesse e passando sotto al corpo principale senza intersecare l'altro asse, portato al livello superiore.

3. Andrea Palladio



Figura 170: Fanzolo. Villa Emo. Veduta aerea del complesso (da A. Torsello 2007, p. 27).



Figura 171: Fanzolo. Villa Emo. Veduta della barchessa ovest (da A. Torsello 2007, p. 11).

3. Andrea Palladio



Figura 172: Fanzolo. Villa Emo. Fronte principale (da A. Torsello 2007, p. 13).



Figura 173: Fanzolo. Villa Emo. Veduta del viale verso nord dal salone centrale della villa (da A. Torsello 2007, p. 43).

3. Andrea Palladio



Figura 174: Fanzolo. Villa Emo. Vista del viale alberato a sud con il fronte della villa sul fondo (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 170).



Figura 175: Fanzolo. Villa Emo. La colombaia, la barchessa ovest e la villa (da A. Torsello 2007, p. 29).

Figura 176: Fanzolo. Villa Emo. Vista interna del portico della barchessa ovest (da A. Torsello 2007, p. 28). Esso è parte di un asse trasversale che attraversa tutta la villa, estendendosi anticamante anche nella campagna.



3. Andrea Palladio

3.7 Villa Barbaro a Maser: un sito collinare

Pur nella sua struttura molto simile a villa Emo, villa Barbaro presenta un sito di natura differente, ovvero collinare e pare dunque doveroso analizzare in breve come avviene il confronto con una siffatta conformazione del terreno.

La villa è stata commissionata dai nobili fratelli Marcantonio e Daniele Barbaro¹³⁸, che nel 1550 ereditavano dal padre Francesco le terre che l'antica famiglia veneziana possedeva da tempo nella zona e una residenza padronale, probabilmente in gran parte inglobata nel complesso palladiano. La costruzione della nuova villa, iniziata nel 1554, al rientro dal viaggio a Roma del committente e dell'architetto, è pressoché ultimata nel 1558.

Il tipo di villa che a Fanzolo Palladio crea risponde a quello da Palladio realizzato per Daniele Barbaro a Maser: un corpo centrale prominente, due ali o barchesse ai fianchi di esso e le torrette-colombare a conclusione simmetrica dell'intero edificio. Ma la quasi identità del concetto architettonico, ideato però per due situazioni ambientali nettamente diverse, non impedisce al Palladio di ricorrere a forme espressive che poco hanno in comune. La natura diversa del sito suggerisce un legame diverso con lo stesso, tanto che villa Barbaro si presenta *“ancor più intimamente legata al sito per quel “declivio alle spalle” che le assicura un scenografico sfondo”*¹³⁹.

Si intende qui porre l'attenzione sulle peculiarità di questo sito. Si tratta di un lieve colle, che segna il passaggio dalla pianura ad una zona di rilievi. La villa viene posizionata a ridosso di questo declivio, quasi incastrata dentro di esso, scavandone su retro una piccola porzione¹⁴⁰.

Occorre anche rilevare che, contrariamente a quanto palladio suggeriva, La villa è situata ai margini dei possedimenti agricoli e non al centro. Certo la volontà di costruire sulle preesistenze condizionava la scelta del sito, imponendo di adeguarsi ad una situazione già determinata.

Per molti aspetti, infatti, la residenza dei Barbaro si differenzia dalle altre ville del Palladio. Tra le anomalie di villa Barbaro rispetto alle altre ville del Palladio vanno segnalate l'imponenza e la funzione dei porticati e delle torri colombari poste alle loro estremità. I primi si innalzano quasi quanto il blocco padronale e non sono dei semplici porticati di collegamento tra parte padronale e servizi. Dietro i porticati si allungano due simmetrici fabbricati uniti senza alcuna soluzione di continuità al

¹³⁸ Si riporta un approfondimento sulla figura del committente, Daniele Barbaro, in quanto uomo di profonda cultura umanistica, alla quale si deve in buona parte l'ideazione della villa e del suo ciclo decorativo. Egli ebbe inoltre sterminati rapporti con il Palladio. “Daniele Barbaro, patriarca eletto di Aquileia, aveva una profonda cultura in vari campi, compresa l'architettura. A lui è attribuito il disegno del giardino dei Semplici dell'Università di Padova, fondato nel 1545, che rievoca l'immagine del cosmo. Egli è il responsabile della impegnativa, dottissima edizione commentata dei Dieci libri dell'architettura di Vitruvio, alla cui stesura lavora fin dal 1547, se non prima, che finalmente chiarisce, dopo oltre quattro decenni di dibattito, tanti enigmatici aspetti dell'unico trattato latino di architettura giunto fino a noi. Determinante, per la soluzione di alcuni nodi interpretativi del poco chiaro testo latino, e per la restituzione grafica di diverse tipologie architettoniche descritte da Vitruvio, è stata la collaborazione del Palladio, che il Barbaro ricorda con riconoscenza. Al periodo di tale collaborazione, e in particolare al viaggio a Roma del 1554, potrebbe risalire l'idea della nuova villa dei Barbaro.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 280.

¹³⁹ Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 280.

¹⁴⁰ “Unica nella produzione del Palladio è la posizione del complesso, che, disubbidendo a quanto raccomandato dall'architetto per la villa rustica, non si trova al centro delle possessioni, bensì ai loro margini, e non sorge isolato sul terreno circostante, sia esso in piano o in posizione elevata, come tutte le altre ville progettate dal Palladio, ma è addossato a un declivio, adagiato sulle ultime pendici dei colli asolani, o meglio incastrato nel pendio retrostante”. Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 274.

3. Andrea Palladio

blocco padronale di cui fanno parte integrante, conferendogli una pianta a T. Anche la pianta quindi è inusuale e, oltre ad una ambigua commistione tra corpo padronale e barchesse, si impone con il corpo centrale molto sporgente, quasi lanciato nel giardino. A ciò si aggiunga che l'ingresso non è posto al centro della facciata (la porta è un ingresso secondario), in quanto il piano nobile si trova al primo piano e si raggiunge attraverso due scale poste nel porticato delle barchesse, dalle quali si sbarca nella grande sala cruciforme.

Analogie e differenze con villa Emo: due strutture aperte

A Fanzolo le barchesse sviluppano la loro sequenza indifferenziata fino alle due colombarie che, se pur arretrate, formano il loro argine ideale; a Maser gli archi dei rustici interrompono la loro ritmica scansione nei due vasti settori laterali, ove complesse ed elaborate fronti architettoniche mascherano le semplici torri delle colombarie.

La villa Barbaro non presenta un pronao in facciata, ma solo elementi architettonici che lo ricordano. La villa Emo s'apre all'atmosfera nei tre alti intercolumni tuscanici; villa Barbaro si chiude, articolando soltanto la sua parete per via dei quattro fusti jonici che ne formano così la vigorosa bardatura

La decorazione a Maser è profusa ovunque, dalle nicchie quadrate dei rustici, alle chiavi dei loro archi, al fastoso timpano della parte padronale e al ninfeo. Nel timpano centrale la decorazione scultorea in villa Emo è trattenuta perentoriamente entro il perimetro triangolare, mentre a villa Barbaro essa prorompe oltre i limiti di esso.

Ciò che colpisce in entrambe le ville è comunque la struttura assai aperta verso la campagna: *“La produzione palladiana non registra, oltre le due ora esaminate, altre ville con impostazione compositiva così aperta: il Trattato infatti indica organismi totalmente chiusi e altri nei quali le barchesse, dopo essersi dipartite dal corpo padronale, piegano ad angolo retto.”*¹⁴¹

Il legame con il sito lungo l'asse centrale

Anche in questo contesto, un declivio che si solleva dolcemente dalla pianura, ai margini del podere, Palladio riesce ad inserire la villa in modo armonioso nel contesto attraverso l'introduzione di un asse centrale. In questo caso, inoltre, ci è suggerita una precisa direzione con la quale percorrere questo asse, partendo dal retro. Qui, incastonata dentro al terreno, si trova una grotta, elemento diffuso nelle ville laziali, ma inusuale nel contesto veneto. In questa grotta è posta l'origine di una sorgente. L'acqua che sgorga dal monte è la linfa che dà vita a tutto il complesso.

Partendo dal retro, lungo l'asse mediano, l'acqua si raccoglie in una fontana, in piccolo specchio d'acqua che è delimitato da un fondale architettonico ad emiciclo che sostiene il pendio al quale si addossa con forza, strappandogli parte del terreno.

Dalla vasca, l'acqua passa all'interno della villa, per servire agli usi domestici, per poi fuoriuscire e, dopo avere innaffiato e reso prospero il giardino e il brolo, essere utilizzata per il lavoro agreste, ovvero per l'irrigazione dei campi e l'abbeveraggio degli animali. Davanti alla vasca si apre un cortiletto, una sorta di giardino segreto, sul quale si aprono gli ambienti interni della villa. Dapprima si attraversa una sala rettangolare, poi ci si immette in una sala cruciforme che attraversa il blocco edilizio in profondità fino a raggiungere la facciata.

Se l'asse mediano si dispiega, non seguendo la direzione del visitatore che si avvicina alla villa, bensì la direzione dell'acqua, che sgorgando dal monte attraversa

¹⁴¹ Da: G. Bordignon Favero 1970, p. 24.

3. Andrea Palladio

la villa e si dirama nelle campagne, forse si può spiegare perché manchi un pronao nella facciata. Nelle altre ville il loggiato deve accogliere lo spettatore che vi si avvicina progressivamente verso il complesso arrivando dai campi e deve introdurre lo spazio aperto all'interno del costruito. Qui non si entra dal fronte, bensì dal retro, quindi la facciata principale è un elemento di uscita dal costruito, non deve accogliere un vuoto che sta per entrare in esso. Anche l'ingresso posto ai lati, attraverso le colombarie, sottolinea l'intendimento di una facciata senza possibilità di entrata; la facciata, solo finestrata al piano nobile, non crea accesso ad un asse mediano, ma accompagna lo stesso nella sua uscita, benché priva di un'apertura quasi totale, come si ritrova, lo si vedrà nel paragrafo successivo, in villa Foscari.

Anche per uscire dalla facciata poteva essere utile una porta e non solo una parete a finestre. In effetti a villa Emo, l'asse che taglia l'edificio è precorribile e rende il costruito fisicamente attraversabile. Qui però l'asse centrale forma uno scatto, scende dal primo piano al piano terra, quindi per realizzare una uscita con porta sarebbe stato necessario anteporre una lunga rampa, con un effetto tutto diverso per l'immagine della facciata. Ammettiamo dunque che l'asse che ci arriva dal retro esca dalle finestre in facciata al primo piano e scenda verso quelle del piano inferiore per riprendere corsa nella strada che attraversa il giardino.

Il sentiero che taglia in giardino antistante, allargandosi in uno spiazzo emiciclico che fa da contrappunto a quello sul retro e lasciando due giardinetti regolari, di impianto claustrale, ai lati del corpo principale, scende dolcemente lungo il pendio, fino a raggiungere la strada. Essa presenta la via di comunicazione verso il contiguo paese, il quale si abbarbica con un tessuto irregolare ai margini della proprietà, senza un disegno che sembra connetterlo ad essa.

Superata la strada. L'asse si lancia nella campagna, attraverso i campi, fiancheggiato da due filari alberati.

Occorre fare cenno anche ad un secondo asse, perpendicolare al primo, il quale, pur non regolando il rapporto con il contesto, costituisce lo sviluppo planimetrico della villa. Il secondo asse, trasversale, in piano, passa per il portico o, meglio, più in alto, percorre le stanze disposte a enfilade del piano nobile, intersecando il primo asse al centro della sala dell'Olimpo.

Il grande scatto che il blocco padronale compie all'infuori, inusuale nella concezione palladiana, può forse spiegarsi come prodotto dalla forza che l'asse centrale imprime provenendo dal retro, creando così un forte aggetto rispetto al livello delle barchesse.

Gli affreschi interni

Fondamentale nel ruolo di compenetrazione tra interni ed esterni si mostra, anche in questa villa la decorazione. Il celeberrimo ciclo di affreschi che orna il piano superiore fu dipinto da Paolo Veronese tra il 1559 e il 1562.

Nelle sale interne si scorgono finestre incorniciate da colonne che si aprono su paesaggi araldici il cui carattere idealistico è sottolineato da antiche rovine che compaiono qua e là. Tutta la decorazione rispecchia puntualmente i suggerimenti di Vitruvio, per cui le grottesche sono bandite mentre numerosi sono i paesaggi, che rievocano ideali siti lontani, con vedute di antiche rovine, città di mare e una natura pittoresca, al cui interno viene inserita la stessa villa. dei Barbaro: siti ben diversi dall'ordinato paesaggio agrario che si poteva ammirare dalle finestre della residenza. Accanto a queste si aprono, tuttavia, finestre reali che dal loro canto offrono la vista di un paesaggio reale, ponendolo a diretto confronto con i paesaggi dipinti idealizzati. *“Questo gioco alterno è affascinante: è il paesaggio reale a essere*

3. Andrea Palladio

*nobilitato dai continui riferimenti al paesaggio ideale, oppure è il paesaggio dipinto ad acquistare realtà?*¹⁴²

Analogie con villa Madama

Abbiamo visto l'importante riferimento costituito, a Roma, da villa Madama. La villa di Maser presenta con esso importanti analogie. Si intende quindi presentare il raffronto tra i due complessi, così come definito dalla professoressa Azzi Visentini. La posizione è senza uguali nella produzione del Palladio. *“La sua posizione non avrebbe potuto essere più felice, a mazza costa di una dolce collina dalla quale sgorga una sorgente”*¹⁴³. Essa però riprende quella di alcuni celebri monumenti dell'antichità, e soprattutto si rifà a un insuperato modello di villa all'antica della Roma del primo Cinquecento, villa Madama, a sua volta pesantemente suggestionata dalle descrizioni delle ville di Plinio il Giovane. Raffaello scrive che il pendio di Monte Mario dove sorge villa Madama *“salisce tanto dolcemente che non pare de salire: ma essendo giunto alla villa non se accorgie de essere in alto e de dominare tutto il paese”*, riprendendo quanto detto da Plinio a proposito della sua villa in Tuscis. L'impostazione della villa ricorda quella del progetto di villa Madama, la cui distribuzione, abbiamo visto, è determinata dalla presenza di due assi che si intersecano nel cortile circolare. Come a villa Madama il portale al centro del piano inferiore costituisce il punto di approdo per chi sale alla villa frontalmente, e gli ambienti al suo interno fungono da aulico vestibolo agli appartamenti dominicali, situati al piano superiore. Anche a villa Madama tutte le stanze principali si trovano allineate al livello superiore della villa, disposta a U attorno a un cortile pensile che nel terzo lato si spinge, con l'emiciclo della cavea, contro il retrostante colle, più o meno come a Maser. La finestra principale di villa Barbaro è quella al centro della facciata, al secondo piano, da dove si domina un ampio panorama. La stessa funzione svolgeva a villa Madama la loggia frontale, essa pure al piano superiore. Straordinario in entrambe le ville l'inserimento del manufatto architettonico nel paesaggio, risultante in una totale compenetrazione tra gli edifici, gli spazi aperti costruiti e la natura circostante.

Non appare casuale nemmeno il raffronto che Vasari fa tra il ninfeo di Maser e quello di villa Giulia. Anche se è fuor di dubbio che l'autore del progetto della villa è il Palladio, che lo rivendica a sé pubblicandolo nei Quattro libri, sembra più che probabile che l'edificio che ci è pervenuto sia in realtà il risultato della collaborazione, e a tratti del conflitto, tra Palladio e i committenti, che in fatto di arte e di architettura dovevano avere delle idee molto chiare. E' possibile che Daniele avesse un'idea ben precisa circa la villa che intendeva costruirsi. Una villa all'antica, ma anche una villa che rispecchiasse l'architettura romana del Cinquecento.

La posizione del complesso e la sua struttura, l'emiciclo del ninfeo sul retro, il ruolo dell'acqua sono tutti elementi direttamente legati all'architettura delle ville laziali del Cinquecento per le quali sappiamo che Daniele Barbaro nutriva una grande ammirazione.

¹⁴² Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 129.

¹⁴³ Da: T. Pape, M. Wundram 2008, p. 126.

3. Andrea Palladio



Figura 177: Maser. Villa Barbaro. Veduta aerea della villa. (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 275). Il paese, sulla destra, sembra non avere relazioni con l'asse della villa.

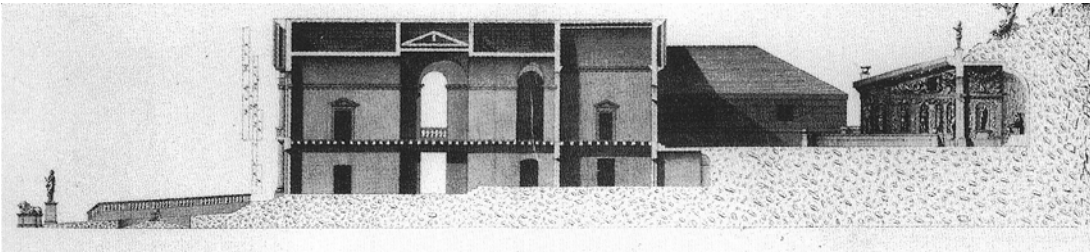


Figura 178: O. Bertotti Scamozzi, sezione di villa Barbaro a Maser (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 275).



Figura 179: Maser. Villa Barbaro. Veduta d'insieme dal fianco (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 276).

3. Andrea Palladio

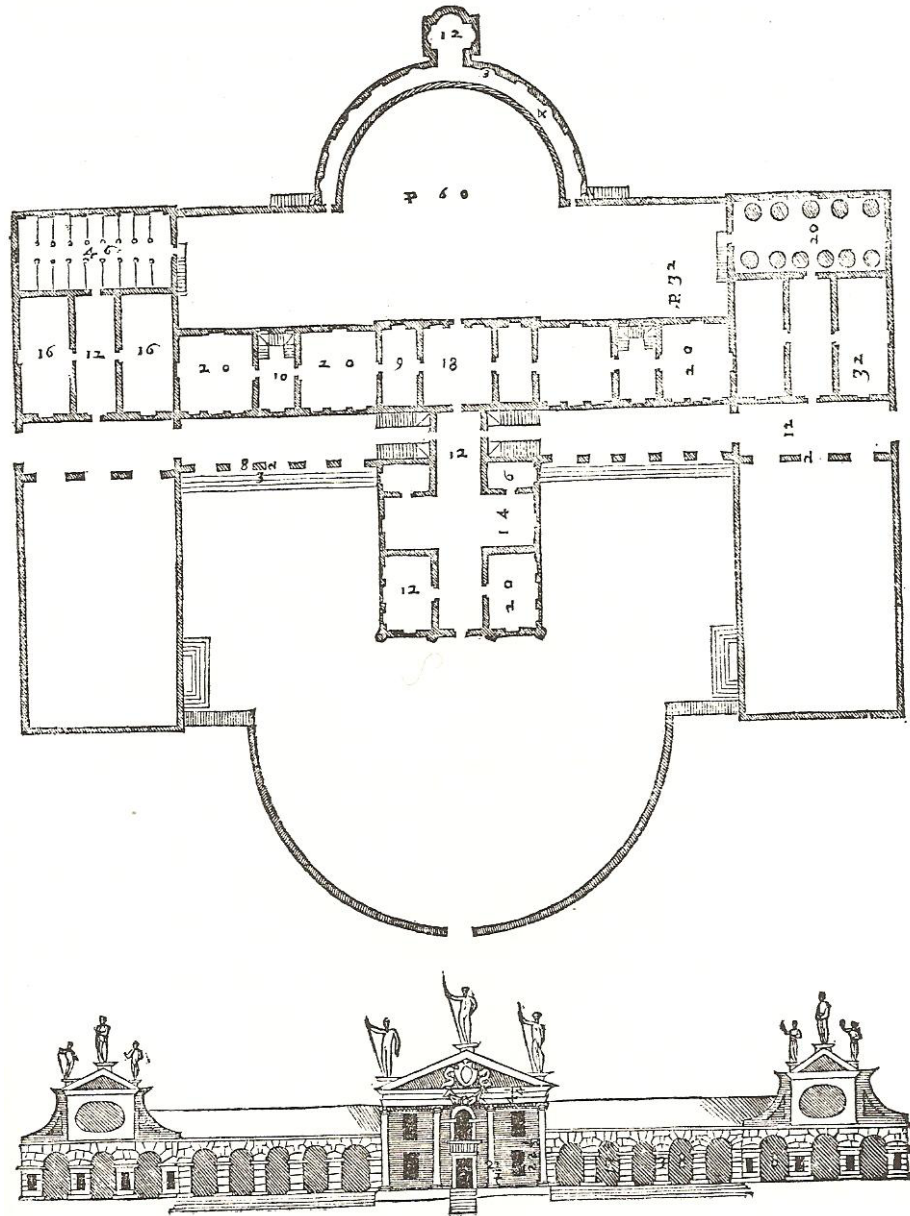


Figura 180: Villa Barbaro a Maser nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570.



Figura 181: Maser. Villa Barbaro. Veduta del viale d'accesso dalla finestra del salone (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 277).

3. Andrea Palladio



Figura 182: Maser. Villa Barbaro. Veduta della facciata della villa. (da: G. C. Argan 2000, p. 96).

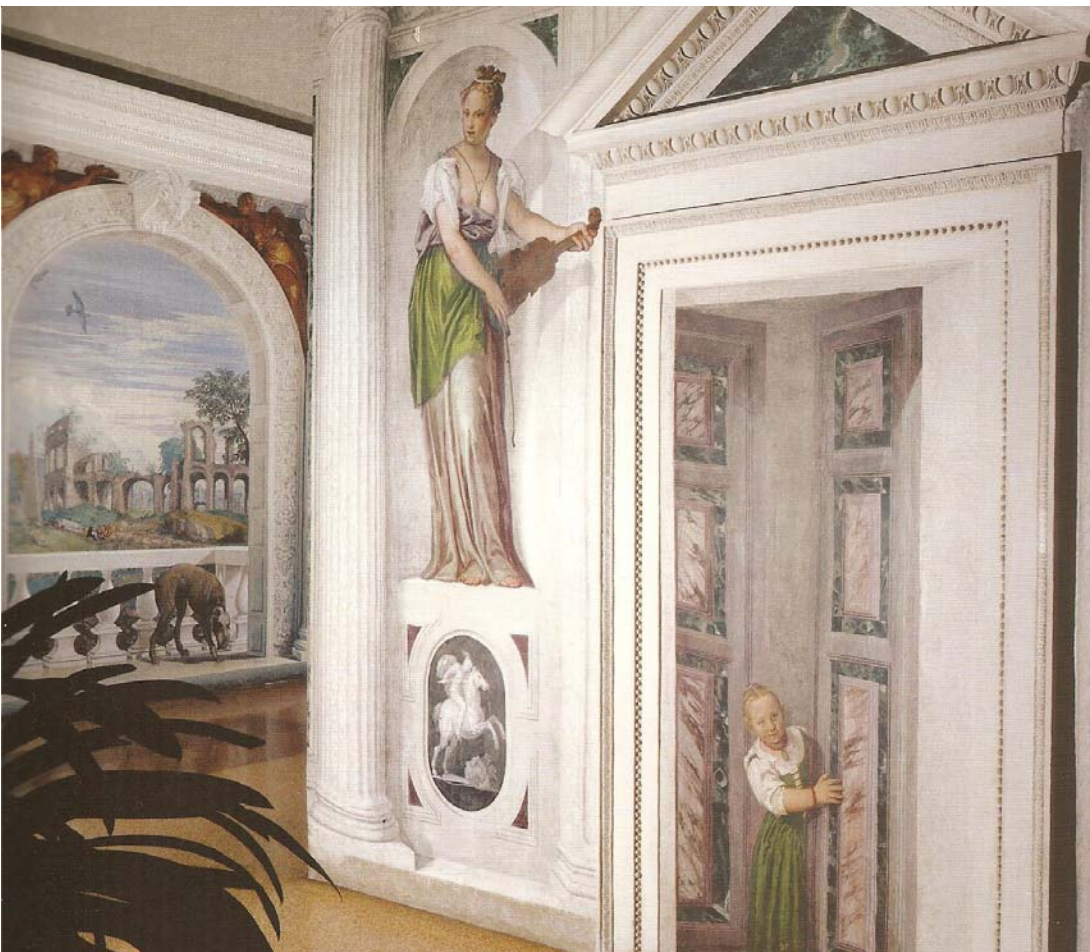


Figura 183: Maser. Villa Barbaro. Particolare degli affreschi di Paolo Veronese nella sala cruciforme, con le prospettive aperte sul paesaggio (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 131).

3. Andrea Palladio



Figura 184: Maser. Villa Barbaro. Cortiletto sul retro. (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 279).



Figura 185: Maser. Villa Barbaro. Il ninfeo con la grotta al centro. (da: M. Azzi Visentini 1995, p. 279).

3. Andrea Palladio

3.8 Un asse fluviale quale riferimento al contesto: la villa Foscari e il caso di un palazzo sanmicheliano

La bonifica dei terreni

Le ville di Palladio furono concepite e costruite all'interno di un contesto di risanamento ambientale e di trasformazione paesaggistica. Si trattava della risposta politica ed economica che la repubblica diede alle crisi di approvvigionamento offerte dalla bonifica territoriale.

La villa Foscari sorge sul fiume Brenta. La vicinanza di un fiume spesso poteva infastidire le costruzioni, così come danneggiare le coltivazioni, a causa di una insufficiente cura prestata all'assetto idrogeologico del territorio e, in conseguenza, alle inondazioni. Di pari passo, il progressivo sedimentarsi dei detriti nella laguna di Venezia rischiava di prosciugarla. Per ovviare a questi problemi, si realizzano imponenti canalizzazioni, quali l'apertura di un nuovo ramo del Brenta.

La riviera del Brenta è il classico risultato di stabilizzazione del territorio ottenuto superando l'antitesi tra gli interessi privati dei bonificatori e l'interesse pubblico dello Stato veneziano, fatto proprio dal Magistrato alle acque, di difesa dall'interramento della laguna provocato dalle trasformazioni sia territoriali sia del regime delle acque, prodotte dalle bonifiche. La soluzione del problema, ottenuta facendo sfociare il Brenta e il Piave fuori dal bacino della laguna in mare aperto, ha canalizzato il ramo del Brenta su cui, al riparo da inondazioni e paludi, potevano finalmente nascere le più importanti ville del patriziato, garantite nella loro stabilità dalla politica territoriale dello Stato; e tra queste, significativamente, la villa Foscari, che realizza le condizioni di rapporto tra villa e acqua descritte.

Le ville palladiane furono concepite prestando una notevole attenzione al sito e alla topografia della terraferma: sia che fossero collocate su una morbida altura tra le colline pedemontane occidentali o che si affacciassero sui vasti orizzonti di terre paludose bonificate nelle basse campagne dell'Adige, “*esse divennero parete integrante del paesaggio.*”¹⁴⁴

La struttura di villa Foscari

La villa sorge sulle rive del Brenta, o meglio su un suo ramo canalizzato, come si è visto. La località in cui si trova, Malcontenta di Mira, alle porte di Venezia, ha dato il nome alla villa, che è più sovente citata come la Malcontenta.

I committenti furono Nicolò e Alvise Foscari, che la vollero come residenza di campagna fra il 1559 e il 1560.

Da sottolineare è la funzione della villa. Essa rappresenta un tratto distintivo fondamentale rispetto alla villa palladiana quale complesso agricolo, quale è stata intesa finora. Villa Foscari, come si vedrà tra poco per la Rotonda, non è una tenuta agricola legata alla conduzione di un fondo. È una residenza suburbana, non distante infatti da Venezia, che doveva servire al soggiorno agreste dei committenti. Nel suo complesso non si rintracciano, pertanto, edifici rustici. Questi ultimi furono in realtà aggiunti in un secondo tempo, nel corso del XVII secolo, ma oggi sono stati demoliti, per cui la villa presenta la struttura originaria. Così il blocco della residenza padronale rimane isolato, non viene accompagnato dalle barchesse nel suo progressivo dissolversi nell'ambiente.

La villa si configura come un massiccio blocco, al quale viene anteposto, sul lato lungo il fiume, un pronao su colonne ioniche sormontate da un frontone. Esso

¹⁴⁴ Da: D. Cosgrove 2004, p. 152.

3. Andrea Palladio

costituisce l'ingresso principale alla villa ed essendo posto sopra ad un alto basamento, necessita di due scalinate laterali per essere raggiunto.

Entrando nella villa dal portale ci si trova immediatamente nella sala principale, che ha una pianta a forma di croce, secondo il principio di accentrare tutta la potenzialità di spazio dell'edificio in una grande sala. Siccome la Malcontenta è esposta a nord, la grande sala prende luce dalla parte più luminosa, cioè a sud. Palladio sembra aver fatto tesoro di questa nozione: la parte opposta all'ingresso viene trasformata in una parete di luce. Una grande finestra termale prende la forma della volta; sotto di essa si collocano altre tre finestre, inserite in un'architettura illusionistica. Questa luminosissima parete inonda di luce la sala e sottolinea la concentrazione di spazi al centro.

Il rapporto con il fiume e il sito

La presenza del fiume non è casuale e il suo alveo non è solo un elemento che compone indistintamente il paesaggio. Il fiume è il cardine della composizione pensata da Palladio. La villa è pensata per suscitare un'impressione di maestosità in chi la vede provenendo dal Brenta, innalzata su un alto podio. Così presenta la facciata principale, quella nobilitata dalla presenza del pronao, affacciata sul fiume. Per rivolgere la facciata principale verso il canale, Palladio rompe inoltre la tradizione e orienta la facciata verso nord anziché verso sud. Tale accorgimento dimostra come il legame con il fiume diventi la base della concezione della villa, tale da dimostrarsi anche più forte di un'ottimale esposizione solare.

Il pronao che caratterizza la facciata principale si affaccia verso il fiume, contemplando nel mezzo un giardino; le due scalinate che si dispiegano ai lati del portico sembrano due braccia aperte, pronte ad accogliere e a "fagocitare" lo spazio esterno, accompagnandolo con un loro movimento verso la "bocca" della villa.

L'alto basamento che sorregge il pronao e non è collegato con una scalinata o una rampa in asse, come in villa Emo, suggerisce però un'idea di severità e di distacco dal terreno. Se la rampa di villa Emo, sviluppandosi centralmente, catalizzava su di sé l'attenzione accompagnando il terreno in una progressiva ascesa verso l'ingresso della villa, qui la continuità tra esterno ed interno subisce un momento di interruzione dovuto al rialzo netto del basamento. Pare che prima di poter accedere all'interno sia necessario essere scrutati dall'alto della penombra del portico; solo in un secondo momento il padrone deciderà se si possa entrare o meno. Arrivando da fiume il prato accompagna verso la villa, ma lo sguardo sbatte subito e si ferma contro il frontone incombente, per poi scorrere verso le scalinate, che con il loro andamento laterale, il loro svolgimento spezzato e il loro aspetto quasi flebile rispetto alla massiccia mole della villa, sono ambigue nella definizione di un legame chiaro fra spazi interni ed esterni. D'altra parte la villa non ha intorno a sé un podere di cui diventare motivo ordinatore, con cui confrontarsi direttamente e in cui immergersi.

E anziché immergersi gaiamente nelle acque fluviali, alla forza dello scorrere del fiume sembra contrapporre la forza della sua forma possente, quasi a volersi difendere da una possibile esondazione.

A chi la raggiunge con la barca, immersa nel verde e rispecchiandosi nell'acqua, deve comunque apparire con grande nobiltà, celebrando con un tono deciso, con una forma schietta ritagliata sul terreno, senza le barchesse che la cingono ai lati, l'autorevolezza della famiglia proprietaria.

Quando si varca la soglia, non ci si trova in un percorso di attraversamento dell'edificio che porta ad uscire dal fronte opposto per ricollegarsi al territorio. Una volta entrati ci si ferma nella sala, che con la sua forma a croce accentra in un punto tutte le direzioni, invitando a fermarci. Tuttavia la grande finestra termale che

3. Andrea Palladio

illumina dalla parete opposta ci racconta che oltre il muro c'è ancora uno spazio aperto. Continua in questo modo una sorta di ambiguità nella compenetrazione interno esterno, i cui elementi sembrano richiamarsi a vicenda, senza raggiungere tuttavia un'osmosi. Rimane, però, valido il principio di forza dell'asse centrale, asse di simmetria della villa; quest'asse entra dal pronao e attraversa tutta la sala, andando a infrangersi contro la parete di fondo, che rimane quasi del tutto aperta e finestrata. Quindi, benché non ci sia uno sbocco sul lato opposto, visivamente è mantenuta lungo l'asse centrale la continuità fra esterno- interno e di nuovo esterno.

Sul retro, la forza di impatto dell'asse centrale, ha creato una fuoriuscita del blocco centrale dalla facciata lineare. L'avanzamento del muro, la finestratura ampia e il frontone spezzato disegnato sul prospetto dialogano con l'esterno e ci fanno con chiarezza intuire che quel blocco ospita la sala centrale

Palazzo Canossa a Verona

Il richiamo a questa architettura degli anni Venti, di qualche decennio precedente al periodo esaminato, vuole essere utile ad un raffronto tra una villa situata lungo un fiume ed un palazzo urbano che ricalchi le stesse condizioni del sito. Il palazzo in questione infatti sorge sulle rive dell'Adige ed è quindi interessante capire se e come si rapporta al contesto attraverso quest'asse fluviale.

Palazzo Canossa, il primo progetto importante di Sanmichele a Verona, fu anche il primo palazzo in assoluto realizzato secondo il nuovo stile in veneto. Fu progettato tra il 1526 e il 1528 su incarico del vescovo Lodovico Canossa, famoso intellettuale diplomatico, confidente di Papa Clemente VII e già committente di Raffaello. Considerata la storia del Canossa, non sorprende che si tratti del più "romano" tra i palazzi di Sanmichele a Verona. Così la loggia d'ingresso aperta, con i sedili per i clienti disposti sui due lati – una forma senza precedenti nell'architettura veronese -, era concepita come un vestibulum dell'antica Roma, lo spazio retrostante come un atrium e la corte come un peristilium. Tale concezione del palazzo come una casa romana era probabilmente rafforzata dal fatto che l'edificio si trovava sulla via Postumia, una delle principali arterie viarie della Verona antica, e a breve distanza dall'arco dei Gavi "Vitruviano" e da porta Borsari.

Tuttavia presenta anche diversi riferimenti all'architettura veronese che rivelano l'interesse portato fin dall'inizio da Sanmichele alle tradizioni locali.

Visto in pianta, l'edificio è composto da due lunghe serie di stanze disposte più o meno simmetricamente intorno ad un asse centrale lungo il quale sono collocati gli spazi più pubblici, una loggia d'ingresso, un androne e una loggia posteriore che si apre sulla corte.

Un lotto tra due assi: il rapporto con il sito di palazzo Canossa

Sulla fronte del palazzo, come si è detto, scorre un asse stradale di assoluta importanza: la via Postumia. Una via, dunque, alla quale può parere d'obbligo riferirsi con il nuovo progetto.

Sul retro del palazzo scorre l'Adige, linea di demarcazione forte dello sviluppo urbano. Il lotto occupa tutta la profondità tra questi due assi, sviluppandosi anche in larghezza quanto basta a poter definire questo sito comodo e regolare. L'asse centrale, lungo cui si sviluppano simmetricamente gli spazi aperti, attraversa tutto il lotto, creando una continuità tra strada e fiume.

Tale continuità è però ascrivibile ad un mero livello concettuale, infatti nella realtà non si crea questo continuum nemmeno visivamente, in quanto il muro che chiude l'atrio lascia spazio solo ad un portone, già di per sé poco visibile, affondato nel buio

3. Andrea Palladio

dell'atrio. Anche se, attraverso questa apertura, si può comunque recuperare la visione del fondo che il muro sembra voler precludere.

L'atrio si presenta quale momento di stretta connessione con lo spazio urbano; la strada può idealmente allargarsi e il visitatore accedere a questo spazio di mediazione, aperto sulla pubblica via con tre grandi arcate. L'accesso all'atrio avviene solo dalla linea mediana, in quanto le aperture laterali, pur aperte visivamente, sono chiuse da due eleganti balaustre. In un capitolo successivo si cercherà di indagare i palazzi veneziani. Si può qui anticipare che questo atrio aperto verso lo spazio pubblico è molto simile ai palazzi veneziani. In entrambe le città, l'atrio si apre monumentalmente sulla via pubblica di maggior pregio, tra quelle che affiancano il lotto. Ed è qui che avviene il ribaltamento; a Venezia il canale è l'asse principale, dunque l'accesso trionfale avviene dall'acqua, mentre sulla strada affaccia un retro di minor tono. Nelle dinamiche delle città di terra, invece, come a Verona, la strada è l'elemento essenziale di connessione urbana. Dunque l'atrio si rivolge verso di essa e non verso il fiume.

Appurato che per palazzo Canossa l'affaccio sul fiume si configura come un retro, occorre analizzare se questo rapporto avviene con un atteggiamento di chiusura o di apertura. A tal fine sarà utile esaminare la pianta che riporta le strutture supposte originarie del progetto sanmicheliano, epurata delle sovrapposizioni successive. Nella configurazione attuale, il cortile è totalmente aperto ad U sul fiume, in più, alle parti terminali dei bracci si agganciano due terrazze quasi sospese sull'acqua. Nel progetto del Sanmicheli, invece, il cortile doveva presentare un filtro di mediazione rispetto al fiume, costituito dalla presenza di una loggia, opposta a quella esistente, a chiusura del cortile. Possiamo però immaginare che tale loggia fosse aperta sul lato del fiume, realizzando così un'unità visiva con questo ambiente naturale. Sembra apparire alla mente l'immagine del doppio loggiato di palazzo Piaccolomini a Pienza, aperto, anch'esso sul retro, sulla splendida visuale della Val d'Orcia.

Ecco quindi, in definitiva, che palazzo Canossa si affaccia con gli ambienti di maggior rappresentanza verso la strada, riservando un'apertura sul retro, quasi più intimistica sull'Adige, senza trascurare dunque nessuno dei due assi. Certo qui il fiume ha un minor potenziale quale via di comunicazione, al contrario di come si presenta in villa o nei palazzi veneziani, quanto piuttosto assurge al significato di elegante fondale paesaggistico su cui affacciarsi, come fosse la splendida visuale di una valle.

La sequenza degli ambienti ci porta allora dalla strada, attraverso l'atrio che ci immette, subito dopo il portone, nel cortile interno, attraverso la mediazione di una loggia, e da qui lo sguardo filtra attraverso un'ulteriore loggia, per abbracciare il paesaggio retrostante.

In ultimo, ciò che emerge dal confronto con villa Foscari è che, mentre per questa l'asse fluviale è l'elemento principale verso cui rivolgersi, in ambito urbano (eccettuando il singolarissimo contesto di Venezia) la strada rimane l'asse di connessione privilegiato con il contesto, pur riservando al fiume la stessa piacevolezza di veduta che si ricerca in villa.

3. Andrea Palladio

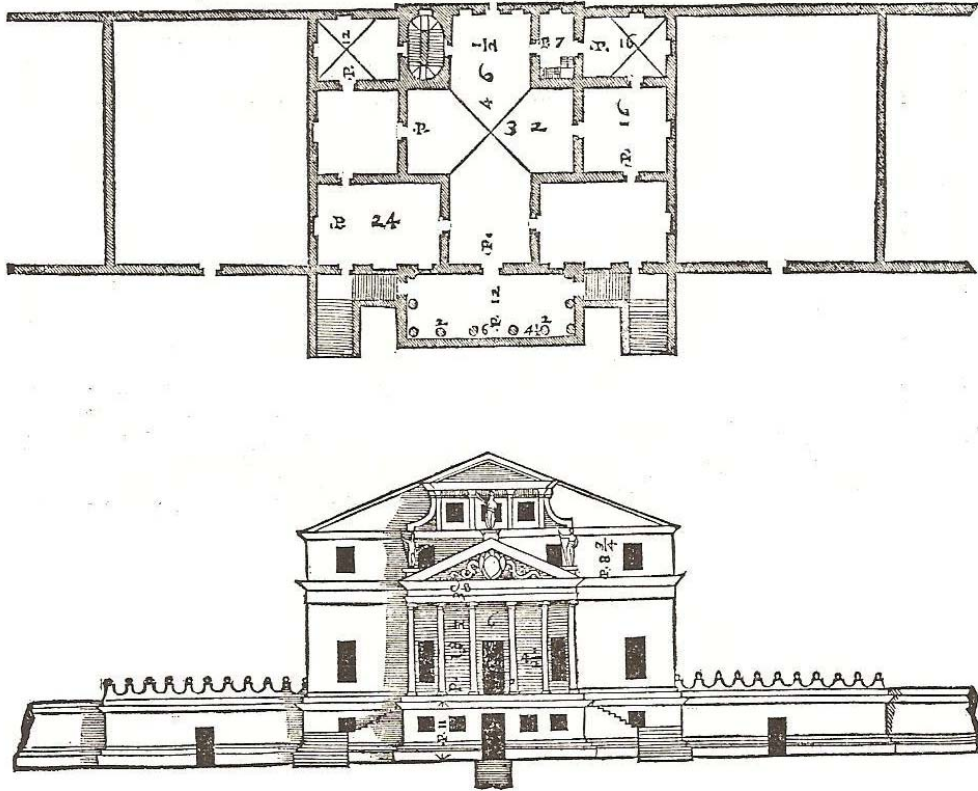


Figura 186: Villa Foscari alla Malcontenta nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570.



Figura 187: Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del prospetto in un disegno di Ottavio Bertotti Scamozzi (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 135).

3. Andrea Palladio

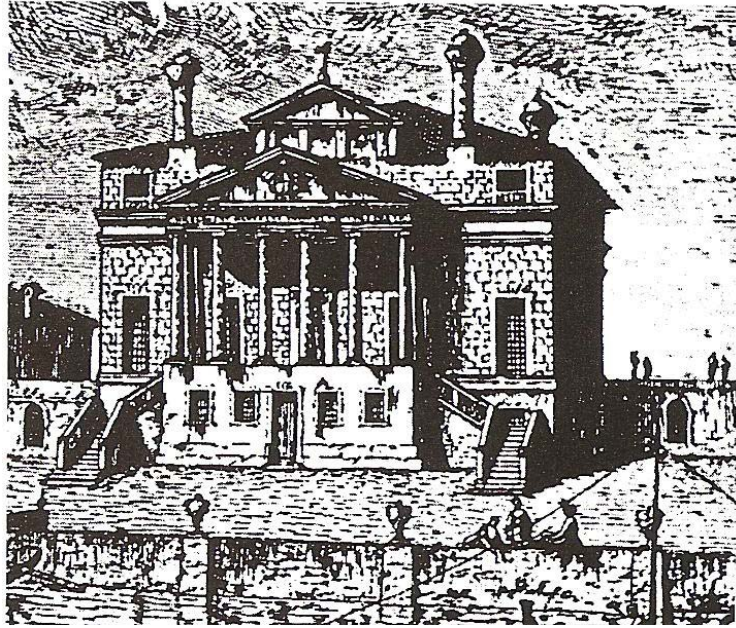


Figura 188: Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del prospetto verso il fiume in un'incisione settecentesca di G. F. Costa (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 137).



Figura 189: Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del prospetto sul retro (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 138).

3. Andrea Palladio

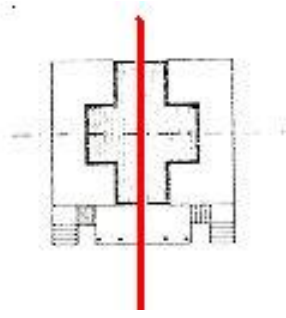


Figura 190: Schema distributivo di Villa Foscari con indicato l'asse centrale di rapporto visuale con il contesto.

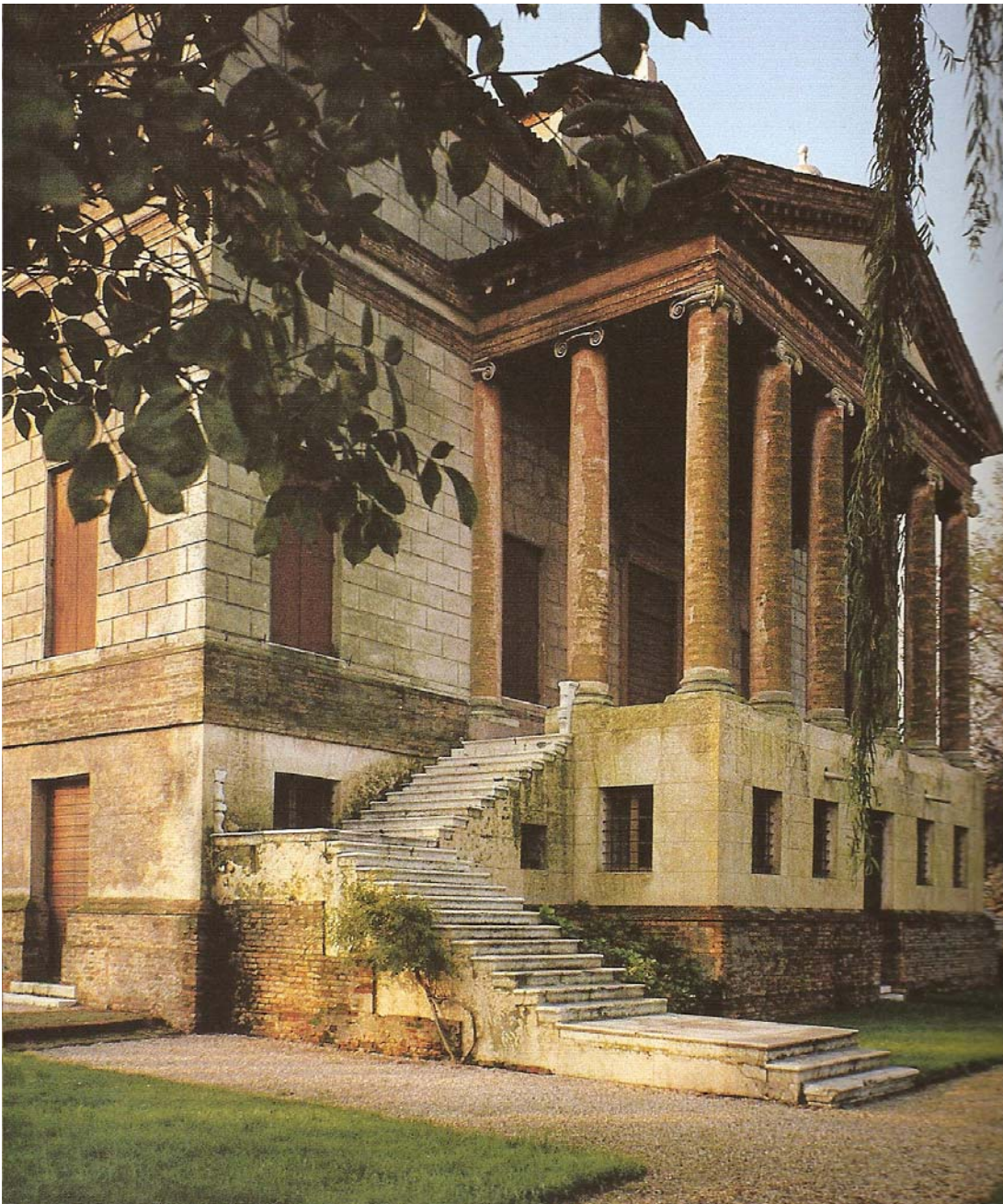


Figura 191: Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del prospetto verso il fiume (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 136).

3. Andrea Palladio



Figura 192: Malcontenta di Mira. Villa Foscari. Veduta del salone con la parete finestrata sul fondo, di fronte all'ingresso (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 136).

3. Andrea Palladio



Figura 193: Verona. Palazzo Canossa. Prospetto principale (da: P. Davies, D. Hemsoll 2002, p. 355).

3. Andrea Palladio

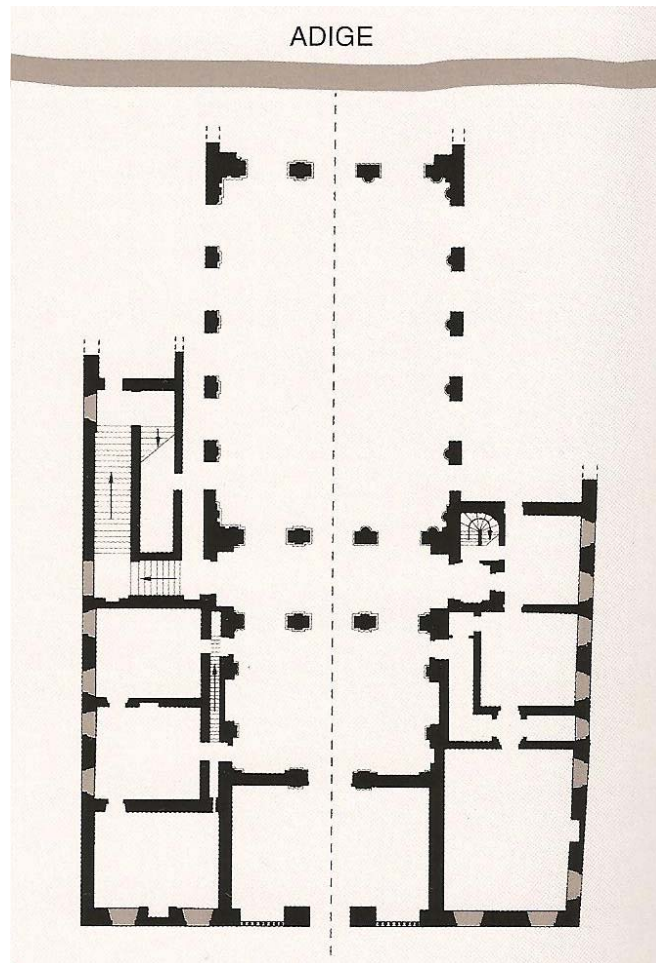


Figura 194: Verona. Palazzo Canossa. Ricostruzioni ipotetiche della pianta originaria, con (a sinistra) una corte dotata di paraste e (a destra) una corte dotata di semicolonne (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.174).



Figura 195: Verona. Palazzo Canossa. Veduta dal fiume Adige (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.172).

3. Andrea Palladio

3.9 La Rotonda: un belvedere sulla natura

La costruzione della villa: committenza, funzione e forme

Il committente dell'opera è il canonico Paolo Almerico, che svolse a Roma il ruolo di referendario di Pio IV, tanto da ottenere per i suoi meriti il riconoscimento di cittadino romano. “Questo gentiluomo, dopo l’haver vagato molt’anni pel desiderio d’honore, finalmente, morti tutti isuoi, venne a repatriare”¹⁴⁵. La necessità che egli aveva posto all’architetto era dunque quella di ottenere un luogo dove ritirarsi in vecchiaia. Non si conosce con precisione la data della costruzione, avvenuta probabilmente negli anni Sessanta del XVI secolo. Occorre annotare che nell’estate del 1553 l’Almerico aveva sontuosamente intrattenuto a cena Lucrezia Gonzaga in un “piacevolissimo luogo suo sopra una collina non lunge più di due o tre tiri di mano dalla città”¹⁴⁶. In quell’anno la Rotonda non doveva essere ancora realizzata, ma già l’Almerico doveva possedere questo terreno, ed esservi affezionato. Tuttavia il luogo del ricevimento non può identificarsi con esattezza sulla collina della Rotonda, ma comunque doveva trattarsi di una preesistente struttura edilizia che la famiglia possedeva in quella zona. Nel 1556 probabilmente la villa non era ancora stata realizzata, in quanto il Vasari, tra le notizie raccolte in quella data in area veneta, non ne fa cenno. È inoltre opportuno pensare che nello stesso 1566 la costruzione stesse per avviarsi, in quanto l’Almerico vende una residenza urbana da lui posseduta a Vicenza, probabilmente con l’intento di finanziare i lavori. Si sa invece con certezza che nel giugno 1569 alcune parti erano già abitabili, essendo stato stipulato in quelle date un rogito “in burgo Berica extra portam in contrà de Ponzano in loco vocato Rotonda”.

La funzione della villa quale esclusivo luogo di soggiorno, non direttamente legato alla conduzione di un fondo e, dunque, slegata dalla necessità di incorporare edifici rustici è un elemento da tenere in profonda considerazione, anche valutando l’approccio concettuale a questo tema di progetto: “*L’esclusione dalla Rotonda di ogni funzione agricola, il compiacimento che in essa si realizza di una pura concezione umanistica, sono elementi profondamente caratterizzanti*”¹⁴⁷.

Nel 1591, due anni dopo la morte di Paolo Almerico, suo figlio Virginio, ancora minorenne, aveva un debito di 10.000 ducati, che ai tassi di quel tempo significavano un interesse corrente di 66 ducati all’anno. Si stimò che per poter fare il tetto e terminare la villa, allora «incompleta e aperta al cielo», fossero necessari 650 ducati. Il tutore di Virgilio optò per vendere la villa «nominata la Rotonda» con annessi 190 campi ai fratelli Odorico e Marco Capra per una somma di 18.500 ducati, valutando la stessa villa 3.300 ducati e la terra 80 ducati a campo. Pur non essendo una fattoria, ad essa era comunque connesso un fondo¹⁴⁸. La Rotonda, infatti, fu eretta al centro di una proprietà rurale produttiva. Dall’inventario e dal contratto di vendita risalenti agli anni che intercorrono tra il 1589 e il 1591, quando la villa non era stata ancora

¹⁴⁵ Da: L. Puppi 1973, p. 381.

¹⁴⁶ Da: L. Puppi 1973, p. 381.

¹⁴⁷ Da: C. Semenzato 1990, p. 79.

¹⁴⁸“La Rotonda amministrava una proprietà terriera di poco più di 271 campi nella coltura di Borgo Belga e di Campadello. Il fondo sul quale si ergeva la stessa villa comprendeva 12 campi, circondati da un muro e coltivati a frutta e ortaggi. Gli altri appezzamenti presentavano dimensioni varie, ma sette avevano una dimensione che oscillava tra i 20 e i 45 campi, comprendenti 80% della superficie totale della tenuta, mentre i restanti comprendevano lotti di dimensione variabile da uno a quattro campi. Questi sette grandi lotti erano organizzati come fattorie singole con case coloniche occupate da famiglie a boaria, cioè con un affitto a breve scadenza, generalmente rinnovabile annualmente. Nonostante simili risorse, apparentemente redditizie, una famiglia nobile poteva essere gravata da ingenti debiti, come esemplifica il caso della Rotonda.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 202-203

3. Andrea Palladio

completata, si apprende che il primo proprietario, Paolo Almerico, possedeva circa 271 campi nelle colture di Berga e Campadello. La stessa villa era ubicata in un fondo di 12 campi, descritto nell'inventario come una corte cinta e orto. A parte venne invece edificato un fabbricato di servizio su progetto di Vincenzo Scamozzi, a destra del viale d'accesso principale della villa, solo quando la villa, con i Capra era diventata effettivamente il centro della tenuta agricola e non era più soltanto la residenza del padrone del fondo.

La villa si struttura come un blocco quadrato, perfettamente simmetrico secondo due assi ortogonali, sui lati del quale si agganciano quattro identici pronai, preceduti da una scalinata. Il cuore della villa è la sala rotonda centrale, alla quale si accede dai quattro pronai attraverso vani rettangolari posti in continuità con l'ambiente centrale. La sala è coperta da una cupola¹⁴⁹, che nei disegni si presenta molto sporgente rispetto al tetto, quale motivo dominante sul paesaggio, ma che le dimensioni sproporzionate che avrebbe assunto la sala in altezza abbiano consigliato di impostare più in basso. La cupola era originariamente aperta al suo apice, a mo' di compluvium, come il Pantheon, e da lì penetrava con la luce, l'acqua piovana raccolta in una cisterna nel sottostante basamento.

Essendo posizionata su un colle, con le sue quattro logge che si aprono sui fronti, la villa si propone quale impareggiabile belvedere aperto sulla natura. Con i suoi quattro fronti decretava superamento di una scenografia frontale, in cui l'edificio non si allinea più con un fondale, collinoso o piano che possa essere. Si aggiunga che nel progetto originario, a livello dell'attuale attico, doveva correre intorno alla cupola un percorso circolare in quota, da cui ammirare senza alcun ostacolo visivo, la totalità del paesaggio circostante. Alle statue poste sui frontoni di ciascuna loggia è affidato il compito di sfumare il pieno nel vuoto, con un risultato tale da far dire che *“mai architettura e natura siano apparse più congeniali, come se l'una fosse fata per l'altra”*¹⁵⁰. Intorno si svolge un giardino, che non deve avere altrimenti, in questo caso, molto preoccupato Palladio, per il quale come un giardino già pronto va inteso il variato paesaggio che si estende in corrispondenza dei quattro versanti della villa.

Fortunatamente fino ad oggi la struttura originale della Rotonda non ha subito il guasto di successive intrusioni. Eretta nel mezzo di campi coltivati, la cui forma e destinazione non è cambiata in modo significativo da quanto descritto negli anni conclusivi del XVI secolo, ci permette di constatare ancora direttamente l'efficacia del progetto palladiano di integrare architettura e paesaggio.

Modifiche e interventi sul sito

Villa Almerico, o la Rotonda, appena fuori Vicenza, è progettata al fine specifico di trarre vantaggio dal suo sito. Nelle sue trattazioni Palladio afferma che questa villa è stata inclusa tra le dimore urbane proprio perché così vicina a Vicenza.

La scelta del luogo ove erigere la villa non era difficile, considerando che l'Almerico era già affezionato a quel rialzo collinoso e ne aveva probabilmente già collaudato le prerogative. Non restava che fabbricare la villa in quel punto privilegiato e fabbricarla in modo che non andasse persa quella possibilità che offriva di spaziare su di un arco così aperto di orizzonti, ovvero si dovevano esaltare le reali potenzialità del sito. E' esclusivamente palladiano il modo in cui la Rotonda si lega intimamente al culmine del monticello, assecondando l'esigenza rinascimentale di assoluta simmetria e l'aspirazione alla centralità.

¹⁴⁹ “Al motivo sacrale del pronao con scalea e frontone, quadruplicato, abbina quello, sacrale per antonomasia, della cupola.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 289.

¹⁵⁰ Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 280.

3. Andrea Palladio

Si noti che, anche come collocazione topografica, la Rotonda è un edificio del tutto eccezionale nella sua produzione, perché negli altri casi in cui il Palladio ha costruito in collina si è soltanto appoggiato ad essa. E' la prima volta insomma con la Rotonda che egli crea un edificio dominante. E' anche probabile che la sommità del rialzo sia stata spianata per pareggiare il suolo a livello di fondamenta e che in questa circostanza sia stato usato il terreno di riporto per terrapienare il piazzale a nord che è l'unica parte di esso dove il livello del terreno sembra effettivamente rialzato rispetto alla situazione iniziale. *“Forzando la natura del luogo, Palladio costringeva il suo committente a sistemare il piano di cantiere con i costosi muri di contenimento”*¹⁵¹.

Nella sua disposizione nel sito, con le quattro facce tutte uguali (*“Identità, diciamo, delle facciate e diversità del paesaggio al quale esse guardano”*¹⁵²), ciò che rimaneva da scegliere era a quale rotazione sottoporre il blocco edilizio rispetto ai punti cardinali. Non le facciate della villa ma i suoi angoli corrispondono ai punti cardinali e questo orientamento è troppo perfetto per essere casuale. Con questo orientamento infatti nessuno dei pronai sarebbe mai stato completamente in ombra. Come ci aveva anticipato nel suo trattato, Palladio pone attenzione alle condizioni climatiche del luogo.

Il celebrato rapporto con il paesaggio

Da sempre la Rotonda è stata celebrata per il suo impareggiabile rapporto con il sito, che porta ad una fusione tra architettura e natura. *“La natura, scrive Hofmannsthal, “spingeva Palladio lassù ad assorbire con occhi inebriati pianura, mare, montagne e città, e coronare il poggio, che corona il meraviglioso paesaggio, col suo sogno”*¹⁵³. Essa è una descrizione che in buona parte conserva la sua rispondenza reale, contrariamente a certune riguardanti paesaggi non più riconoscibili: la cui metamorfosi, per industrializzazione o urbanizzazione, ha reso altra rispetto a se stessa, altra da sé, l'identità estetica dei fabbricati al cui rapporto con il paesaggio esse si riferivano.

Conviene qui riportare la descrizione che Palladio fa nei suoi Quattro Libri, dove egli stesso mette in evidenza il ruolo eminente svolto dal paesaggio e, dunque, il ruolo che esso deve avere svolto nella mente dell'architetto per la definizione del progetto:

“Il sito è degli ameni, e dilettevoli che si possano ritrovare: perchè sopra a un ponticello di ascesa facilissima, e è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Teatro, e sono tutti coltivati, e abbondanti di frutti eccellentissimi, e di buonissime viti: onde perché gode da ogni parte bellissime uiste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, e altre, che terminano con l'Orizzonte; ui sono state fatte le logge in tutte le quattro facce.”

Palladio lo chiama “un molto grande teatro”: esplicitamente così sottolineando la spettacolarità che di esso egli volle mettere in risalto, quando al fabbricato diede quella conformazione cubica, priva di esedre e di barchesse, per cui ognuna delle sue facciate è una loggia prospiciente la visione di quello scenario dal quale può l'occhio fare il giro completo sia che si percorra in un senso o nell'altro il perimetro esterno della villa, sia che ci si affacci successivamente ai colonnati delle quattro facciate; oppure stando nell'interno e volgendo lo sguardo alle aperture, ognuna delle quali mostra come in un quadro uno dei lati della veduta all'intorno.

¹⁵¹ Da: A. Ghisetti Giavarina 2008, p. 280.

¹⁵² Da: R. Assunto 1990, p. 15

¹⁵³ Da: R. Assunto 1990, p. 9.

3. Andrea Palladio

Palladio la progettò come se la sua funzione principale fosse quella di offrire delle vedute dello scenario circostante: e poiché ciò si ottiene collocandosi sulla sommità della collina e volgendo lo sguardo verso quattro direzioni diverse (ogni volta abbracciando un angolo di circa novanta gradi) lo schema palladiano parte da un cerchio e si sviluppa radicalmente secondo quattro direttrici visuali. La Rotonda intesa come teatro da cui godere lo spettacolo della natura, ma che diventa, invertiti i ruoli, essa stessa elemento caratterizzante degli scenari naturali che si ammirano dalle colline e dalle vallate che l'attorniano. *“Se la località è – secondo le parole dello stesso Palladio – un teatro, la Rotonda è come un attore che reciti con solenne eleganza la sua parte su un podio, abbigliato di tutto il corredo di un glorioso passato”*¹⁵⁴.

Il podio è un elemento centrale nella visione della villa. Per rendere eminente il blocco padronale Palladio lo fa poggiare sopra un alto basamento, un seminterrato o un vero e proprio piano terreno. Nelle ville palladiane il basamento funge da podio, rievocando *basis villae* e *cryptoporticus* delle ville degli antichi.

Dalla Rotonda si ammira il territorio e dal territorio si ammira la Rotonda. *“L'architettura regina del paesaggio, per come viene vissuto da chi al paesaggio vada incontro dicendone l'una o l'altra delle quattro scalee [...] e il paesaggio da ogni parte converge nella Rotonda, in essa trovando il proprio punto focale”*¹⁵⁵. Chi abbia amore e pazienza quanti ne bastano per aggirarsi in strade campestri, la visione della Rotonda potrà godersela non in prospettiva da reclame turistica, ma nell'autenticità agreste di un tratto di campagna ove è consentito inquadrarla entro una cornice di tronchi e di rami.

Le architetture palladiane non risultano inserite nel paesaggio solo perché nei loro loggiati si insinuano masse di atmosfera, ma perché nella loro totalità queste costruzioni si sviluppano in un contesto di natura, hanno rapporti obbligati con essa, divenendo *“specchi di sole, spazi aperti, supporti di trasparenze, lontananza, variare di giardini, intimità di penombre, inviti a soste e a passeggiate”*¹⁵⁶.

Tra i visitatori illustri che hanno visitato la Rotonda, pare d'obbligo ricordare Goethe e il passo in cui scrive: *“e come l'edificio si scorge in tutta la sua magnificenza da ogni punto del paese circostante, così la veduta che di lassù si abbraccia è del pari amenissima”*¹⁵⁷.

Si riporta una descrizione del paesaggio di cui la villa è diventata parte integrante:

*“Il contrafforte più a nord dei Colli Berici, che discende dallo stesso monte Berico, piega a est, mentre si allontana dal monastero e dalla chiesa dedicati alla Madonna che dominano la città. In tal modo abbraccia una sorta di anfiteatro naturale quasi circolare. Sull'altura finale, a stento visibile in lontananza, si erge la villa con la sua cupola. L'edificio è un perfetto esito architettonico nell'impiego del cubo e della sfera restituiti nella pianta dal quadrato e dal cerchio. Questa sorta ombelico architettonico occupa il palcoscenico centrale del teatro della natura, mentre i suoi quattro portici prospettano sui campicelli a prato e sui campi delimitati da viti sospese tra alberi da frutto, disegnati attraverso il verde tenero dei declivi inferiori. [...] In lontananza, all'orizzonte, la linea dei colli si allunga nei toni brumosi del blu, e più sotto, il fiume si snoda pigramente attraverso i campi.”*¹⁵⁸

¹⁵⁴ Da: J.S. Ackerman 1972, p. 34.

¹⁵⁵ Da: R. Assunto 1990, p. 9.

¹⁵⁶ Da: C. Semenzato 1990, p. 70.

¹⁵⁷ Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 291.

¹⁵⁸ Da: D. Cosgrove 2004, p. 168-169.

3. Andrea Palladio

Il territorio agricolo circostante

L'invenzione palladiana della Rotonda trae la propria originalità non tanto dalla pura e semplice collocazione sulla cima di un colle quanto piuttosto dalla interazione con l'ambiente naturale circostante. Pertanto quello che viene valorizzato appieno risulta essere il connubio mirabile con la natura, al centro di un ampio arco di colli "che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro".

Si è precisato come la villa sia un belvedere, non un centro di produzione agraria. Tuttavia può essere significativo analizzare i terreni agricoli attorno ad essa, con le loro produzioni, in quanto sono essi a determinare in primo luogo quel paesaggio sul quale il complesso edilizio affaccia. In ultima analisi potremmo dire che, sebbene la rotonda non sia una azienda agricola, essa è strettamente legata al lavoro dei campi, perché esso condiziona l'immagine di quel rapporto con il sito che è alla base del suo stesso essere. Oggi l'ambiente che circonda l'edificio si è in buona parte conservato, ma il suo equilibrio dipende da come ancora oggi si pratica l'agricoltura intorno ad essa.

Stabilita la stretta imprescindibile connessione tra il fabbricato e l'ambiente si intende ora procedere ad una analisi di quest'ultimo nell'intento di riproporne le varie articolazioni concrete in zona, cogliendo quegli aspetti che hanno contribuito ad una definizione del paesaggio qual era e quale rimase per secoli, immutata eredità non ancora intaccata dall'azione intromissoria dell'uomo.

Un'importante fonte per lo studio di questo territorio sono i documenti conservati nei fondi dell'*Estimo*, presso l'Archivio di Stato di Vicenza e degli *Atti preparatori al Catasto* dell'Archivio di Stato di Venezia, cui si fa specifico riferimento¹⁵⁹.

Le informazioni ricavate sono successive all'edificazione e descrivono il fondo così come si presentava dopo essere entrato in proprietà della famiglia Capra. La situazione di questi terreni quale si rileva da queste descrizioni non deve però essere dissimile dalle condizioni di qualche decennio precedente ed esse hanno il merito di riferirsi al territorio specifico che circonda la Rotonda.

Sotto la voce *Nozioni generali territoriali. Giacitura del terreno, esposizione e clima*, si apprende che: "giace il terreno per due terzi in colle, il resto in pianura. Le qualità predominanti del terreno sono l'aratorio e il ronco arborati e vitati, il prato, il bosco ceduo, il pascolo e lo zerbo... Il clima è temperato. L'inverno è lungo circa quattro mesi, cioè dalla metà di novembre sino alla metà del mese di marzo, le nevi però vi durano poco tempo... Questo territorio non è molto esposto né ai venti né alle grandini, né alla mortalità delle viti; è però molto soggetto a siccità e brine specialmente, dalle quali ne deriva grave pregiudizio alle viti, agli foraggi ed ai frutti. L'aria è sana e solamente nella parte respiciente la Valle di San Agostino non è troppo felice, a causa dei ristagni di acqua che succedono per le espansioni del Retrone". La costruzione si apre verso la natura, ma verso una natura docile, produttiva, feconda. Alla voce degli *Atti: Natura dei terreni*, si rileva che "la natura dei terreni è argillosa in piano, calcarea e vulcanica, che ha per base il tuffo nel Monte; ad eccezione di quella parte che è situata tra la strada della Riviera e il Bacchiglione, il terreno è a poca profondità ed è difficile a lavorare".

Il medesimo documento ci fornisce anche interessanti informazioni circa le modalità di lavorazione della terra, differenti a seconda della natura del suolo: "All'aratro si attaccano sei buoi in piano quando si semina il granoturco e quando si fendono le terre; tutti gli altri lavori del piano e, costantemente nel monte, se ne attaccano quattro soltanto. Nel primo caso si arano tre quarti di campo al giorno, nel resto un campo. Altre bestie non si adoperano oltre i buoi; i cavalli si adoperano per eseguire

¹⁵⁹ Si veda per lo studio di questi documenti A. Ranzolin 1990.

3. Andrea Palladio

l'erpicoltura. La vanga non si adopera in alcun caso. La natura dei terreni è uniforme nelle rispettive situazioni, il colle però si coltiva con metodo diverso dal piano". Interessanti anche le informazioni circa la pratica della rotazione. Al terreno veniva infatti imposto l'avvicendamento, altrimenti detto, *rotazione agraria*, ripartito per un periodo di quattro anni: il primo anno si procedeva alla semina del granturco, il secondo della veccia oppure del frumento, il terzo anno del trifoglio, il quarto anno si seminava frumento nelle coltivazioni migliori oppure granturco. Possiamo immaginare, al variare delle coltivazioni nei diversi anni, una diversa declinazione del paesaggio circostante la Rotonda.

Il paesaggio, particolarmente quello collinare, era fortemente caratterizzato dai diversi vigneti esistenti, il cui impianto, ricordato dalla relazione, lo si poteva riconoscere, immutato nella sostanza, fino a qualche decennio fa. "Gli alberi cui sono appoggiate le viti sono generalmente di portata mediocre: sono oppi ed orni. Ogni albero in istato di ordinaria vegetazione e di mediocre prodotto ha due e tre gambi di viti, sono tese al tronco ed ai rami principali del rispettivo albero. I tralci loro si innalzano in parte sui ramoscelli dello stesso albero. Si uniscono dall'uno all'altro albero e qualcuno si distende anche trasversalmente e viene sostenuto da palo secco piantato alla distanza di sei o otto piedi dal gambo della vite. La distanza ordinaria da un albero all'altro è approssimativamente di una pertica e mezza; la distanza tra una fila di alberi e l'altra è di circa dalle quattro alle sei pertiche. Tali distanze sono d'ordinario uniformi".

Ad una visione d'insieme il fondo dei Capra della Rotonda risultava ripartito in più appezzamenti arativi, prativi e seminativi, predominanti rispetto ad altre colture. Ognuno di questi era circondato da fossati sulle cui sponde insistevano ontani e salici.

Notevole la presenza delle siepi disposte solitamente lungo le strade, con l'inserimento di qualche vite di scarso frutto.

Fossi e siepi erano presenti anche nella zona del colle alto la cui caratteristica era rappresentata dalle *masiere*, muretti a secco di contenimento del terreno per evitarne lo smottamento e permettere delle stabili coltivazioni.

La Rotonda, per tre lati confinava con un terreno scoperto, la campagna, nel senso più padano del termine. A sud ovest si apriva sul bosco: "In questo territorio ci sono dei boschi cedui, forti e misti, tutti in colle distanti dall'abitato, dalle strade principali, i cui prodotti si portano a Vicenza con carro per istrade le più scabrose, erte e fangose".

Fiumi, fossi e paludi costituivano un elemento caratterizzante dell'ambiente naturale della Rotonda con una netta predominanza del Bacchiglione, allora navigabile e unico collegamento fluviale cittadino con Venezia.

Nonostante le strade comunali, campestri e vicinali fossero giudicate *bastanti*, la predominante era rappresentata da strade private, spesso "assai cattive e talune impraticabili a segno che gli stessi pedoni sono obbligati a montare sui terreni adiacenti, formandosi nuovi sentieri con pregiudizio dei seminati". Se il percorso con carri sulle strade pubbliche era considerato abbastanza agevole, diversa era la situazione quando si doveva procedere sulle private: "quando poi che la necessità obbliga a dovere praticare con carro pel trasporto dei prodotti dei campi, si corre quasi sempre il pericolo di rovinare i bestiami, carri e attrezzi".

Nel corso dei secoli andarono ad insediarsi nella coltura le case coloniche dei lavoratori; così riporta la relazione degli Atti: "Le case coloniche sono sufficienti al bisogno dell'agricoltura inquantoché una parte degli agricoltori hanno il loro domicilio in città e sono provvisti ivi di cantine e di granai. Sono tutte sparse in tanti piedi isolati di case anguste e deformi, antiche la massima parte e perciò soggette ad

3. Andrea Palladio

incendi, non sono quindi comode né per l'abitazione degli agricoltori, né per bestiame. Sono tutte edificate a muro e coperte di tegole”.

Dall'analisi dei vari elementi fin qui considerati, caratterizzanti il paesaggio circostante alla Rotonda, si nota come fino al secolo scorso esso rimanesse sostanzialmente intatto. Le colture ivi praticate, se miravano da un lato alla produzione, dall'altro contribuivano in maniera determinante ad un continuo miglioramento dell'ambiente, con il taglio di siepi, la manutenzione di sentieri ed argini.

“La varietà delle colture e le rotazioni con cui si avvicendavano dovevano indubbiamente produrre effetti cromatici intensi a livello paesaggistico, effetti regolati dallo scorrere delle stagioni in relazione al ciclo complesso e naturale delle coltivazioni nei singoli appezzamenti, ordinati secondo una geometria secolare, acquisita da generazioni di lavoratori.

D'altronde la tutela ambientale era allora, e ancor di più lo sarà per il futuro, la condizione imprescindibile per mantenere alla Rotonda la peculiarità che l'ha sempre contraddistinta oltre che per l'elemento architettonico anche per la collocazione voluta dal Palladio, in stretto rapporto con il mondo esterno, fatto di luce, colori e ampi spazi su cui l'uomo aveva da sempre insistito e faticato, con rispetto”¹⁶⁰.

La “sacralizzazione” della natura circostante

Come si è visto, la natura circostante era connotata dalle fatiche del lavoro umano, che portavano alla definizione di un variato panorama agrario. Il ruolo della villa sembra essere quello di vigilare su questi territori per imprimere loro un nuovo ordine, per compiere un'ascesi attraverso la quale essi vengano sacralizzati.

Tale teoria viene proposta con efficacia e poesia da Rosario Assunto. Egli sostiene che questo rapporto così stretto tra costruito e contesto, arrivi a rendere sacro tutto il territorio circostante, tramite la perfezione delle forme architettoniche della Rotonda.

“La Rotonda è stata pensata e realizzata in quanto forma formata dal paesaggio e insieme quale forma formante il paesaggio”¹⁶¹.

Dunque si instaura un rapporto di scambio reciproco, nel quale non solo la villa riceve un'immagine dal paesaggio, bensì al tempo stesso essa stessa la plasma.

Quello della Rotonda è un paesaggio che l'arte architettonica fa sembrar circolare, così come circolare è universalmente definito il fabbricato quadrangolare che sorge isolato su un rilievo di per sé poco appariscente, e lo nobilita sollevandolo, sicché da un lato esso sovrasta la pianura e dall'altro lato fronteggia i colli dai quali, senza quell'architettonico coronamento, sarebbe rimasto come sopraffatto.

Nella teoria di Assunto, la Rotonda imprime al paesaggio stesso una sorta di rotazione come quando in uno specchio d'acqua di irregolare disegno si scaglia un ciottolo che intorno a sé espande cerchi sempre più larghi. E al modo stesso che quei cerchi nella superficie liquida pare risvegliano una latente vocazione alla forma rotonda, così attorno all'emergenza in cui centralizzato e centralizzante si leva l'edificio costruito da Palladio, il paesaggio ne libera una latente circolarità che altrimenti non sarebbe venuta in luce. *“Natura architettata, oseremmo definirlo il paesaggio cui la costruzione della Rotonda ha fatto dono di un centralismo che ad esso non era connaturato”¹⁶².*

E Assunto ipotizza che il carattere di tempio, le quattro facciate con i loro frontoni e i loro colonnati, non intendessero attribuirlo all'abitazione che esse circoscrivono, dal

¹⁶⁰ Da: A. Ranzolin 1990, p. 25.

¹⁶¹ Da: R. Assunto 1990, p. 9.

¹⁶² Da: R. Assunto 1990, p. 15.

3. Andrea Palladio

paesaggio separandola e insieme congiungendola al paesaggio, bensì proprio al paesaggio come tale: ad esso donando la perfezione del cerchio, in quanto forma consacratrice così dello spazio che circoscrive come dello spazio nel quale si iscrive. “Diremo che il paesaggio è paesaggio – tempio?”¹⁶³.

Una doppia assialità nel rapporto con il contesto

In tutti questi edifici era rimasta la contrapposizione di due diverse facciate, residuo tra l'altro di un costume costruttivo comune alla campagna veneta, e durato fino a tempi molto recenti, che voleva una distesa esposizione verso sud della facciata principale. I due fronti contrapposti, come si è visto, erano uniti da un asse che tagliava l'edificio. Invece nella Rotonda questo motivo scompare.

La Rotonda è un edificio perfettamente simmetrico, nel quale si realizza una doppia assialità. I due assi possono entrare liberamente nell'edificio, entrare e uscire da esso, senza ostacoli, per librarsi nell'aria e ricadere all'intorno sui campi coltivati. Questi ultimi infatti possiedono infatti nelle immediate vicinanze della Rotonda lo stesso allineamento, nella loro suddivisione produttiva, imposto dagli assi della villa. Ma questi assi si proiettano visivamente, verso l'esterno, molto più lontani, fino ad abbracciare l'orizzonte.

Si può pensare agli assi sia come forze che penetrano nella villa, sia come sorgenti dallo spazio centrale circolare. La natura del pronao invita di più a pensare a pensare ad uno spazio aperto che si insinua nel costruito qualora il porticato sia scavato nel pieno. Qui invece i loggiati sono sporgenti rispetto al perimetro della costruzione, così che possono essere immaginate come propaggini di materia che gli assi hanno prepotentemente espanso verso l'esterno uscendo con foga dal blocco edilizio. Il salone centrale sembra accumulare in sé la forza¹⁶⁴ che sprigiona i quattro assi nelle quattro direzioni, i quali, aprendosi un varco rettangolare su ogni lato, raggiungono la parete dell'edificio, la forano, la fanno esplodere estromettendo la materia che va a costituire i pronai¹⁶⁵ e, discendendo lungo le scalinate, si lanciano nel vuoto del paesaggio. E corrono sempre più, ad abbracciare fino ai colli e alla città, tutto il visibile, tutto l'universo.

L'idea della forza interna che si riversa all'esterno può essere colta anche nelle parole di Assunto: “*da quattro porte si riversa su quattro vestiboli retti da colonne, che si riversano ognuno di fuori in una scalinata*”¹⁶⁶.

Liberata dalle barchesse laterali, con facciate frontonate su ciascuno dei quattro lati, il corpo centrale si erge isolato, anche se i suoi assi architettonici mettono a fuoco e articolano un ampio paesaggio composto da campi coltivati e dai circostanti declivi dei Colli Berici. “*Qui per la prima volta nell'architettura occidentale il paesaggio e l'edificio furono concepiti come appartenenti l'uno all'altro. Qui, per la prima volta, gli assi principali della casa proseguono nella natura o, in alternativa, lo spettatore*

¹⁶³ Da: R. Assunto 1990, p. 17.

¹⁶⁴ “Un vasto spazio si snoda lungo l'intero perimetro esterno dell'edificio, scandito dalle finestre da cui si può ammirare dall'alto lo straordinario panorama, ribadendo la funzione della villa quale incomparabile belvedere, che ha il fulcro nel centro della sala, al piano nobile, da dove, ruotando su se stessi si domina, tramite i quattro corridoi, tutto l'universo circostante, ma che ha qui, nella panoramica passeggiata dell'attico, un significativo complemento.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 289.

¹⁶⁵ “I pronai aggettanti della Rotonda si prolungano nelle scalee delimitate da statue agganciando l'edificio al sito su cui sorge e sul quale sembra comodamente adagiarsi.” Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 290.

¹⁶⁶ Da: R. Assunto 1990, p. 12.

3. Andrea Palladio

*che si trova all'esterno vede la casa distendersi come un quadro che gli chiude la vista*¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Pevsner Nicolaus, Storia dell'architettura europea, Laterza, Bari, 1966, p. 161 [ed. orig. Anoutline of European Architecture, Penguin, Harmondsworth, 1957]. Da: D. Cosgrove 2004, p. 169

3. Andrea Palladio



Figura 196: Vicenza. Veduta satellitare. Posizione della Rotonda rispetto alla città.



Figura 197: Vicenza. Veduta satellitare. Avvicinamento alla Rotonda (1). Si notino la presenza del fiume Bacchiglione e i campi intorno alla Rotonda, che ne mantengono l'orientamento.

3. Andrea Palladio



Figura 198: Vicenza. Veduta satellitare. Avvicinamento alla Rotonda (2). È evidente il taglio della strada, che si interpone tra fiume e villa stravolgendo l'orientamento dei campi.



Figura 199: Vicenza. Veduta satellitare. Avvicinamento alla Rotonda (3).



Figura 200: Vicenza. Veduta satellitare. Avvicinamento alla Rotonda (4).

3. Andrea Palladio

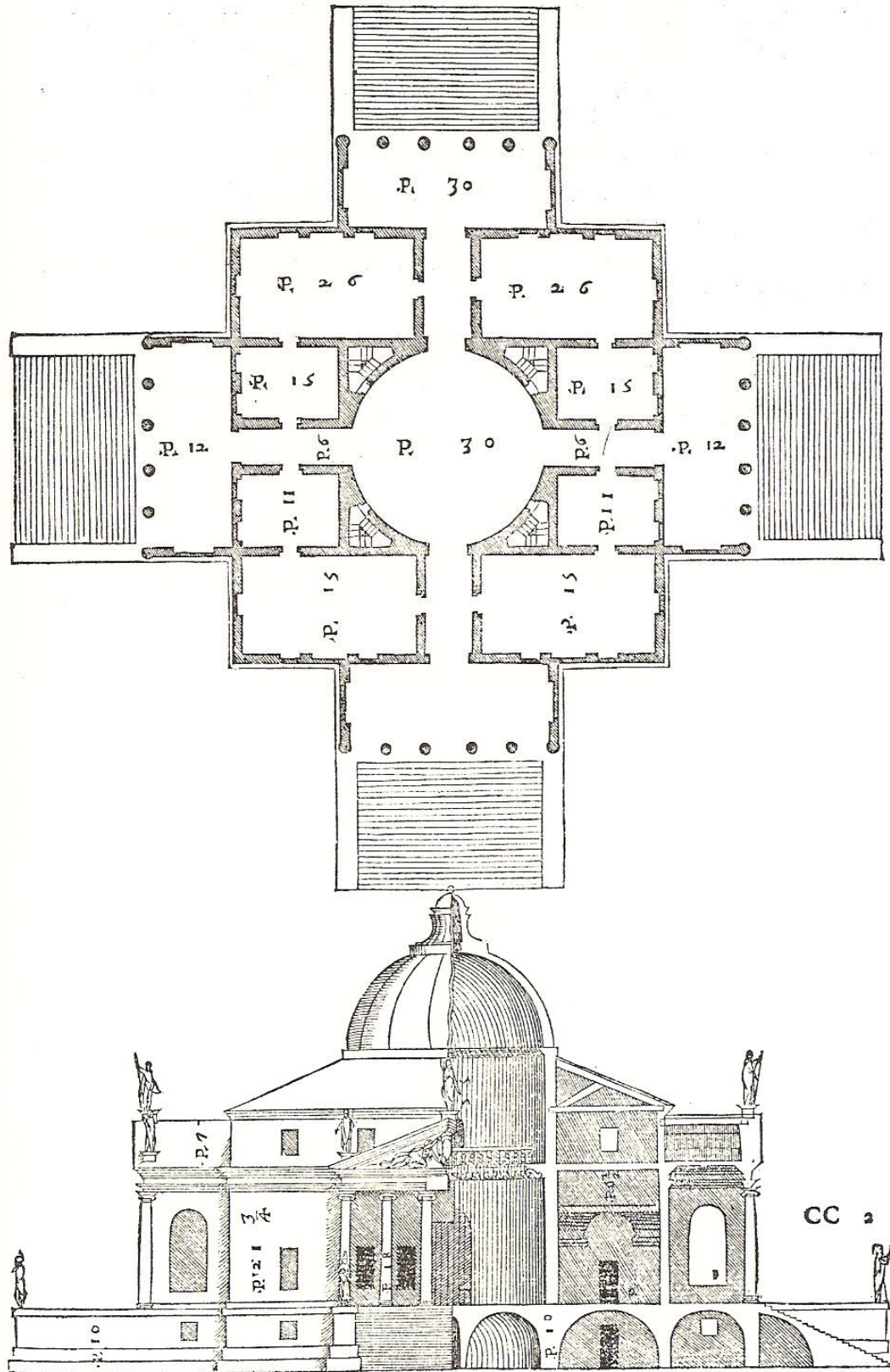


Figura 201: La Rotonda nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570. Vi si evidenzia la doppia assialità, che ha come fulcro la sala centrale e come meta il paesaggio che si apre tutto all'intorno.

3. Andrea Palladio

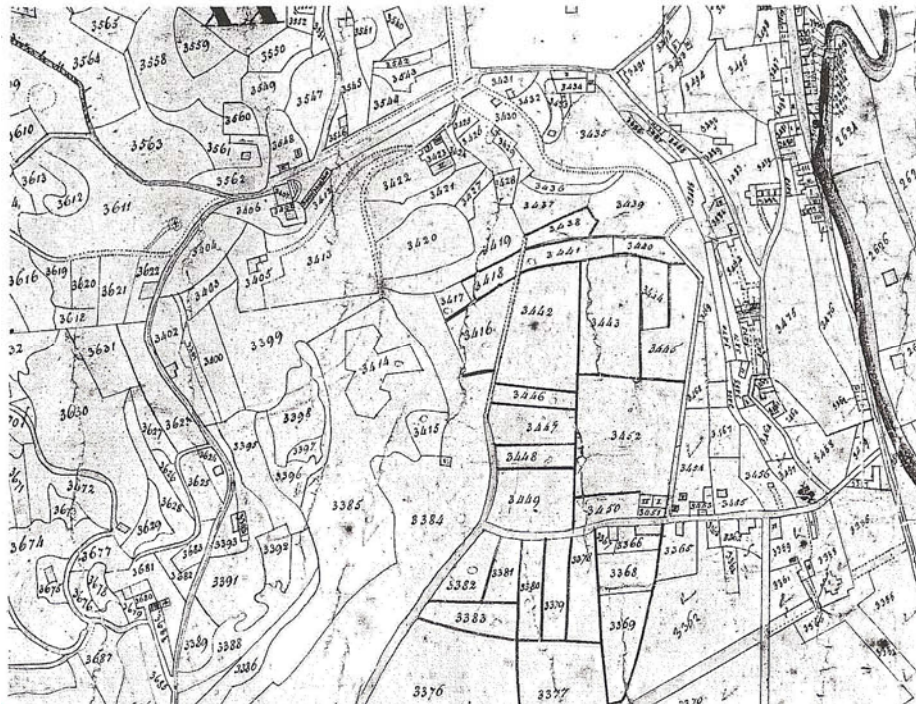


Figura 202: Mappa del territorio tra Vicenza e il sito della Rotonda, la quale è riconoscibile in basso a destra. Mappe d'avviso, catasto napoleonico, Archivio di Stato di Vicenza (da A. Ranzolin 1990, p. 24).



Figura 203: Particolare della proprietà del conte Gabriele Capra nella coltura di Campedel. Mappe d'avviso, catasto napoleonico, Archivio di Stato di Vicenza (da A. Ranzolin 1990, p. 24).

3. Andrea Palladio

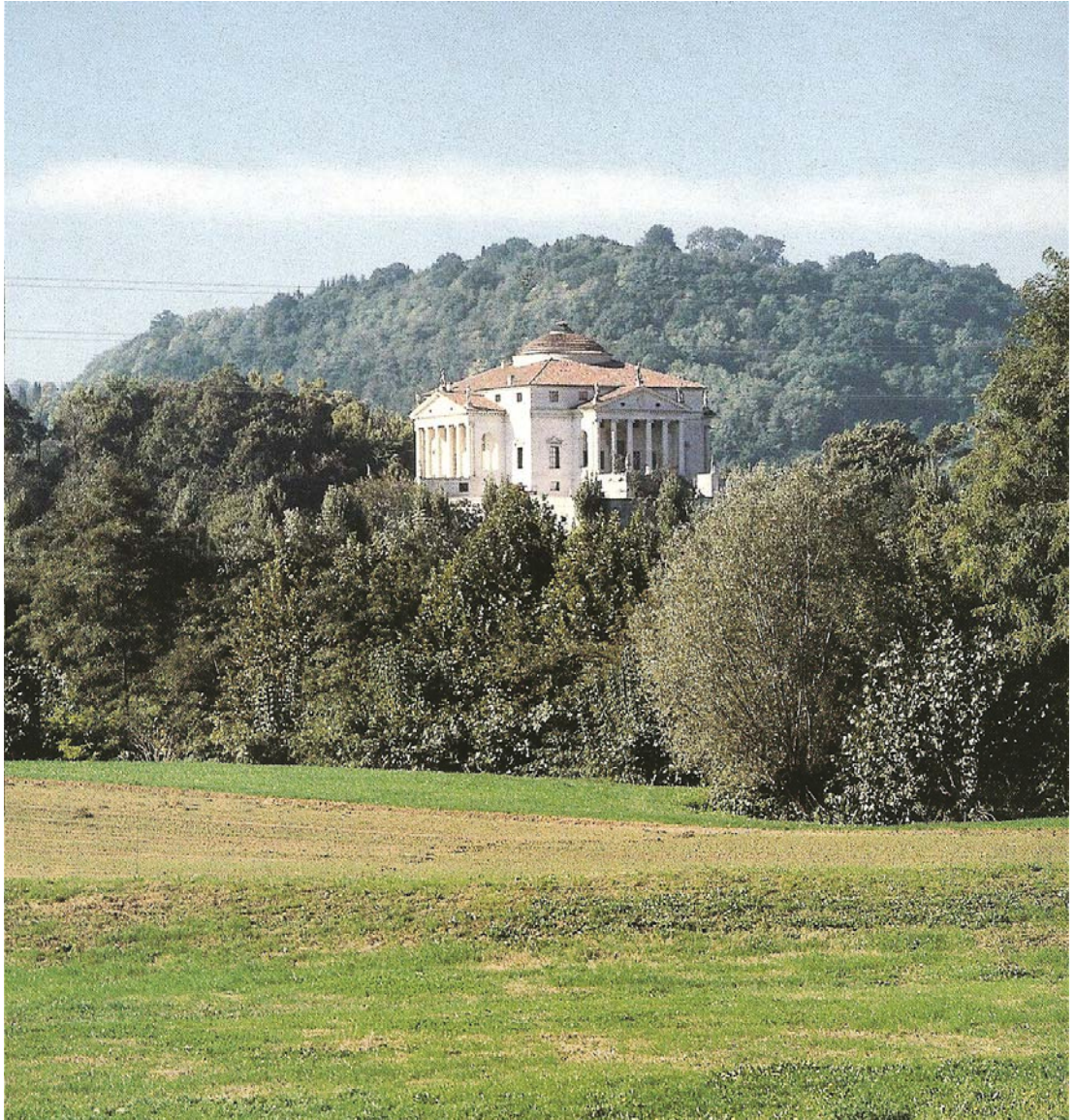


Figura 204: Vicenza. La Rotonda. Vista dalla campagna (da G. Beltramini 1998, p.28).



Figura 205: Vicenza. La Rotonda (da G. Beltramini, H. Burns 2008, p. 359).

3. Andrea Palladio



Figura 206: Sezione attuale del sito della Rotonda (da C. Semenzato 1990, p. 63).

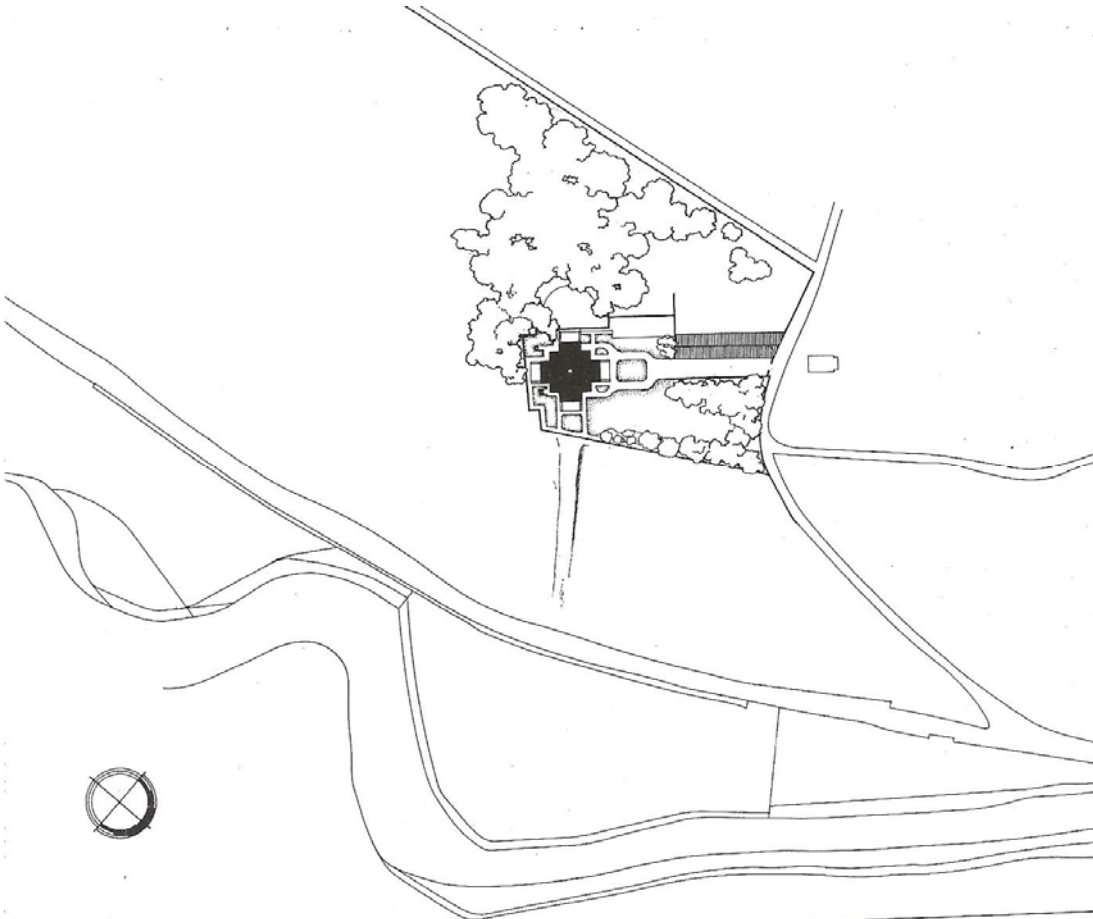


Figura 207: Planimetria attuale del sito della Rotonda. Sono evidenziati gli elementi che compongono il sito: il fiume, la strada a valle e la strada che sale alla villa, con il viale d'accesso rettilineo (da C. Semenzato 1990, p. 63).



Figura 208: Vicenza. La Rotonda. Modello della villa (da G. Beltramini 1998, p.76).

3. Andrea Palladio

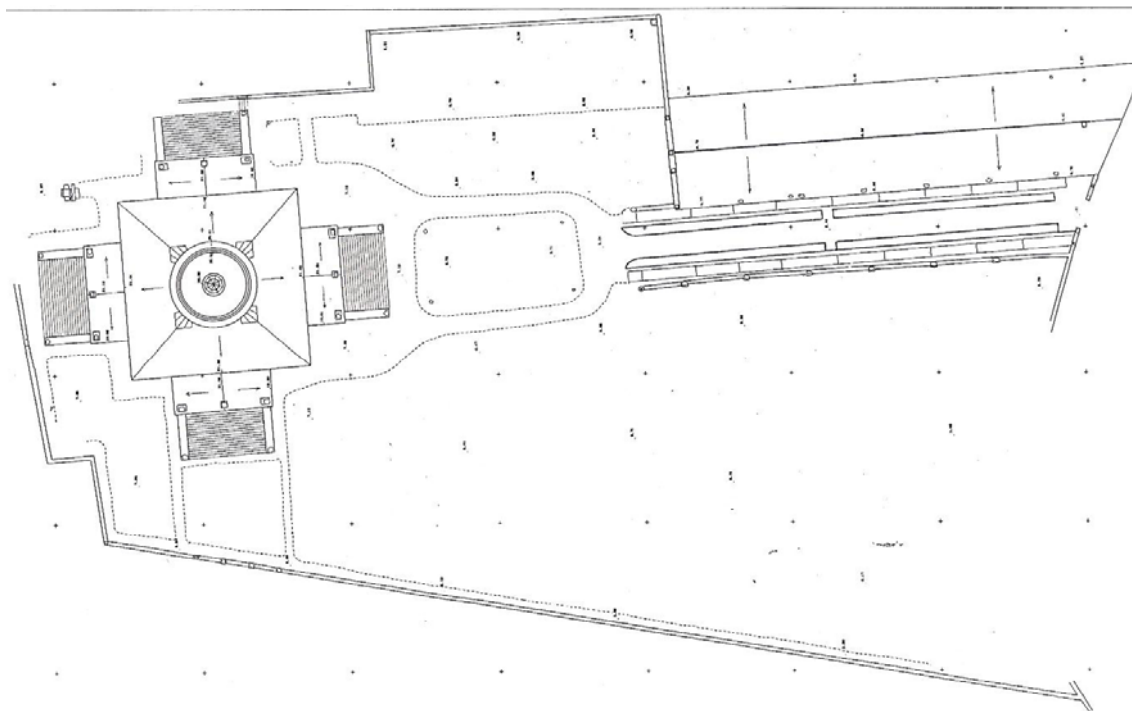


Figura 209: Planimetria attuale del sito della Rotonda. È evidente il viale di accesso che privilegia uno degli assi, quello che porta alla strada pubblica (da C. Semenzato 1990, p. 97).

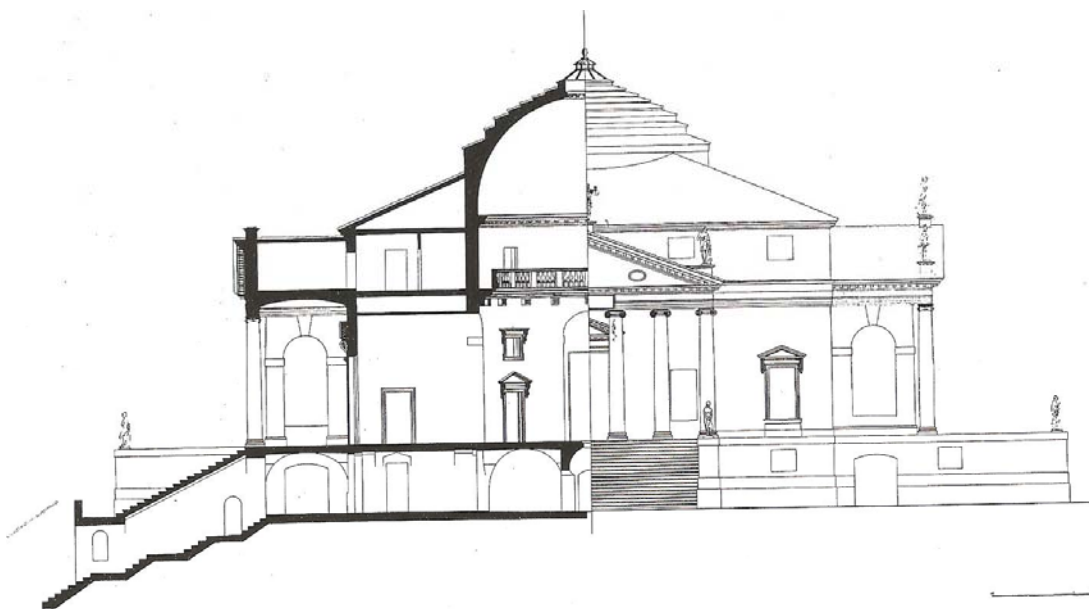


Figura 210: Sezione della Rotonda lungo un asse mediano e prospetto. Si noti nella sezione la successione degli spazi che si relaziona con l'esterno, dalla scalinata, alla loggia, al corridoio che conduce alla sala centrale (da C. Semenzato 1990, p. 68).

3. Andrea Palladio



Figura 211: Veduta del viale d'accesso alla Rotonda (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 191), che privilegia uno dei quattro assi nel necessario rapporto fisico con la strada di accesso.



Figura 212: Veduta del paesaggio da uno dei pronai della Rotonda (da T. Pape, M. Wundram 2008, p. 192).

3. Andrea Palladio

3.10 Una proposta di lettura: il confronto tra la Rotonda e la Boffalora di Busseto

Funzioni, committenti e forme della villa bussetana

Si intende qui tentare di porre alla Rotonda un termine di confronto, individuando quest'ultimo nella villa sorta nel Cinquecento a Busseto, appena fuori dal perimetro delle mura, in quel brano delle campagne parmensi allora parte dello Stato dei Pallavicino.

Si tratta di una delizia di campagna che univa le funzioni ricreative a quelle produttive, ma qui gli edifici rustici rimangono lontani, non vengono accostati e amalgamati al blocco padronale. Così sembra più vicina, nel suo isolamento, alla Rotonda, che non altre ville- fattoria palladiane. Significativo anche il nome "boffalora", cioè "boffa l'aura", con esplicita allusione alla funzione di diletto e svago della costruzione.

Le notizie storiche circa le sue origini sono, sebbene più volte indagate, ancora oscure. La tradizione voleva attribuire la progettazione di quest'impianto al Vignola, ma in realtà il suo intervento è da escludersi. La critica, si mostra incerta sulla paternità, avanzando di volta in volta la candidatura di Alessio Tramello, di Giovanni Maria Falconetto o di un ancora ignoto artista di cultura sicuramente lombarda, in considerazione degli stringenti legami politico culturali dei Pallavicino con i Duchi di Milano.

Anche la committenza iniziale non è del tutto certa, in quanto pare che appezzamenti di questo terreno siano stati acquistati a partire dal 1512 dalla famiglia Marmetti, noti anche come Marri o Della Marra, attestati a Busseto fin dal XV secolo e casata distinta e di censo cospicuo. Nel 1518 questa famiglia ottiene il permesso di edificare una dimora su questi possedimenti, della quale non conosciamo però la consistenza. Il sito passa comunque presto nelle mani dei marchesi Pallavicino, già all'inizio degli anni Trenta. La costruzione doveva ancora essere lontano dal compimento, se nel 1545 non era ancora utilizzata, tanto che l'incontro bussetano tra Carlo V e Papa Paolo III avviene nella vecchia residenza marchionale.

La pianta della Boffalora presenta un'originale impronta a cinque moduli disposti a scacchiera, con il corpo centrale interamente occupato dal grande atrio aperto ai quattro venti, vero elemento di novità rispetto alla costante tipologia delle delizie patriziate del secolo XVI.

Occorre ricordare che la struttura originaria prevedeva due soli piani abitativi e che il secondo piano così come lo vediamo ora è il frutto di un intervento di ampliamento barocco che ha trasformato il precedente solaio.

L'apertura al contesto lungo una doppia assalità

La natura aperta nell'organismo architettonico è ciò che si può leggere come elemento comune alla Rotonda. Essa è sintomo di un nuovo linguaggio culturale, di un nuovo atteggiamento di apertura all'intorno ancora inedito delle terre dei Pallavicino. Si pensi, per rimanere all'interno dei territori del piccolo stato, alla residenza che i Barattieri avevano fatto erigere nel secondo Quattrocento a San Pietro in Cerro, con un aspetto del tutto castellano, sebbene mitigato all'interno dall'armonioso doppio loggiato del cortile. Oppure, allo scadere del Quattrocento, al palazzo che i Pallavicino erigono a Cortemaggiore; già improntato da un linguaggio rinascimentale evidente nei loggiati di stampo bramantesco, quanto nella concezione di separare la rocca dalla residenza del principe (un superamento rispetto alla tradizione locale che nell'architettura religiosa degli stessi anni si mostra con forme

3. Andrea Palladio

lombarde di transizione ancora fortemente influenzate dalla cultura gotica), ma ancora inserito nel perimetro murario urbano e protetto dal fossato.

A Busseto, invece, la struttura cambia. Come nelle ville palladiane, non si avverte più la necessità di includere uno spazio cortilizio interno, come nella tradizione fortificata della zona, bensì si realizza un'apertura verso l'esterno. Certo, il sito presenta caratteristiche assai diverse dal quell'*amenissimo colle* sul quale Palladio aveva collocato la sua Rotonda, ma anche questo luogo di pianura, nella Bassa padana a pochi chilometri dal Po, permetteva di esprimere una struttura architettonica che cercasse un legame con in paesaggio circostante.

Il termine di paragone più forte che si può tracciare con la Rotonda risiede nella spiccata doppia assialità inserita in un o schema planimetrico quadrato, nel quale si aprono quattro logge al centro dei quattro lati, generando quattro facciate uguali tra loro e aperte sull'intorno.

Pur rispettando questa concezione di base comune, le due architetture si esprimono in termini molto differenti. Se i due assi possono sembrare uscire in un'esplosione dalla Rotonda, qui certamente sembrano entrare dall'esterno alla grande sala centrale. E la loro forza è tale da schiacciare il quadrato del costruito, generando quattro piccoli cortili intorno a ciascuno dei quali l'edificio si organizza ad U, generando una pianta a quinconce. Dopo avere prodotto questo scasso, gli assi non hanno ancora esaurito la loro energia e riescono a penetrare più a fondo, generando quattro logge scavate nel blocco centrale, ciascuna con tre arcate a filo con il muro soprastante. Dagli spazi di mediazione delle logge, si entra direttamente nel salone centrale. Qui veramente si aprono quattro assi visivi che hanno un rapporto estremamente diretto con l'esterno. Ancora più efficace che nella Rotonda, in quanto la pianta a scacchiera permette di non avere bisogno dei vani rettangolari che nella Rotonda uniscono la sala centrale ai pronai.

Osservando la fotografia ripresa ponendosi su uno di questi assi e senza i serramenti alle finestre, l'architettura diventa un sottile diaframma completamente permeabile, che sembra appiattirsi mentre mostra con chiarezza il panorama che si presenta sul retro attraverso le finestre opposte a quelle da cui entra lo sguardo. La villa diventa un sottile foglio forato, che solo la sporgenza massiccia dei blocchi laterali riesce a sostenere.

La sala centrale è davvero il perno della villa, non solo nel rapporto con l'esterno, ma anche nella distribuzione interna, se si nota come costituisca il passaggio obbligato per spostarsi da uno dei quattro blocchi angolari all'altro. Qualsiasi movimento all'interno del pianoterra è obbligato a passare per questa sala.

La sala centrale riassume il rapporto visuale con l'introno, essa è la vera boffalora, lo spazio aperto attraverso cui i venti spiano e trasportano lo sguardo verso un orizzonte lontano. *“Torniamo all'incipit, alla soave boffalora con le sue molteplici luci aperte su un giardino, che nei momenti di maggior fasto dobbiamo immaginarci ricco di d'acque vive, imbrigliati in gorghi, zampilli e cascatelle, costellato di vasi dalle anse sinuose e dagli aulici festoni, serpeggiante di un verde labirinto di cespugli, alberi nani e spalliere disposte entro simmetrie assolute, secondo la migliore tradizione del giardino all'italiana.”*¹⁶⁸

Riamane sottinteso che il panorama che qui si può ammirare non è di certo quello gratificante della Rotonda. Forse sarà più vicino a quello di Fanzolo, con lo sguardo che si apre sui campi coltivati, seppur con un orizzonte più limitato, visto che la loggia è posta a livello del terreno e non al primo piano. L'assenza di un podio differenzia nettamente dalle ville palladiane e forse reca implicita in sé una minore

¹⁶⁸ Da: A. Mavilla 1995, p. 50.

3. Andrea Palladio

consapevolezza dell'interazione tra l'architettura e il suo ambiente. A Busseto, infatti, non si cerca un belvedere sopraelevato da cui osservare e non si cerca di fare della villa il punto focale ben visibile dall'intorno, posto in risalto con l'inserimento del podio.

Tra la villa e il paesaggio si apre comunque un giardino, con un elemento d'acqua che separa delicatamente ciò che sta dentro la villa da ciò che sta fuori. Si tratta della pescheria, il canale d'acqua scavato lungo il quadrato che delimita il giardino, costruita entro il 1561, come attesta un documento che registra la concessione da parte della comunità bussetana dell'acqua del canale locale "per poter dar l'acqua alle peschiere attorno il Palazzo di Boffalora". Nella citata esposizione di Cremona (cfr. cap. 2, par. 3) in cui si analizzano gli elementi di ascendenza militare nella villa padana cinquecentesca (dalla quale si trae la foto del modellino della villa), questo elemento d'acqua è assimilato ad un fossato. Personalmente si ritiene di poter contrastare questa affermazione, nella misura in cui il fossato rappresenta un elemento di separazione, mentre la pescheria della Boffalora sembra unire i due paesaggi verdi che si distendono sulle proprie sponde, protette da una balaustra a cui appoggiarsi per ammirare il riflesso dei campi e del cielo specchiato nell'acqua.

Il rapporto che gli assi stabiliscono con l'intorno si esplica in modo diverso nelle varie direzioni. Una di esse è scelta come principale ed è lungo questa che viene costruito sul finire del Seicento uno scenografico padiglione lungo la pescheria, con funzione di portineria e alloggio del custode, con due fronti entrambi tripartiti secondo la struttura architettonica tipica dell'arco trionfale. Esso è concluso da un fastigio curvilineo sotto il quale si staglia un finto sipario a stucco, che si apre in modo immaginario sull'edificio, sottolineatura della teatralità della vita in villa. Oltre questo è il ponte che supera la pescheria, si allunga un lungo e maestoso viale, dal tracciato ampio e regolare, perimetrato dai pioppi e dalla simmetrica sequenza di muretti in cotto, che conduce alla strada, sulla quale, poco più avanti, prospetta il convento francescano quattrocentesco.

Un altro asse, perpendicolare al principale, termina invece con il corpo della scuderia, che si rivolge ad esso inglobando la sua spinta in un corpo ad U, aperto verso la villa.

3. Andrea Palladio



Figura 213: Busseto. Villa Boffalora o Pallavicino. Veduta del loggiato centrale attraverso il quale lo sguardo sfonda l'edificio, attraversa la sala e il successivo loggiato, per giungere al panorama. La successione di spazi in diretto collegamento visivo sembra rendere l'edificio un diaframma inconsistente (da A. Mavilla 1995, p. 40).

3. Andrea Palladio

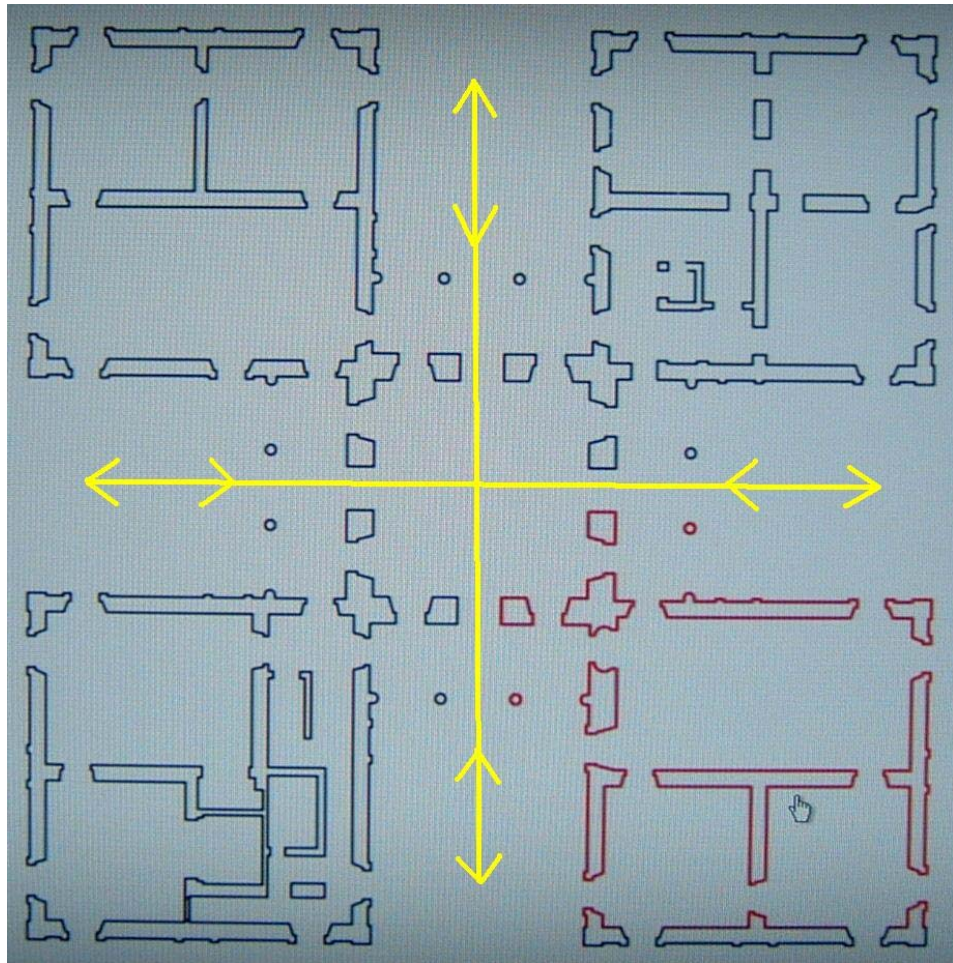


Figura 214: Pianta digitale della villa di Busseto, esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”. La villa ha una doppia assialità, con una doppia percorrenza: lo sguardo si apre verso l’esterno, ma filtra anche all’interno, grazie alle logge ariose.

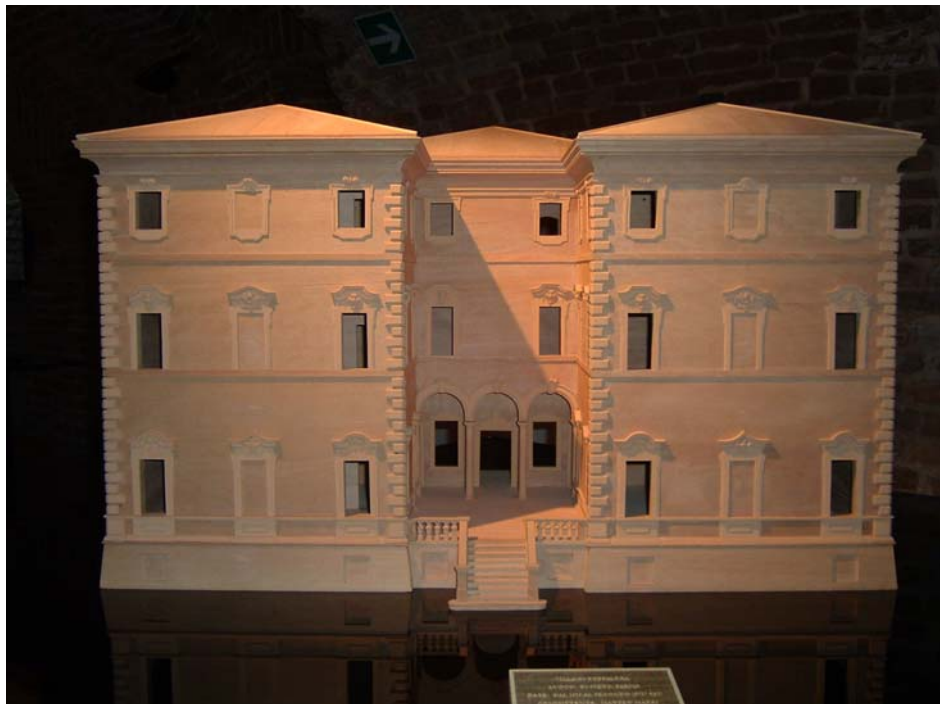


Figura 215: Modello ligneo della villa Pallavicino, esposto alla mostra “I bastioni, il portico e la fattoria”.

3. Andrea Palladio

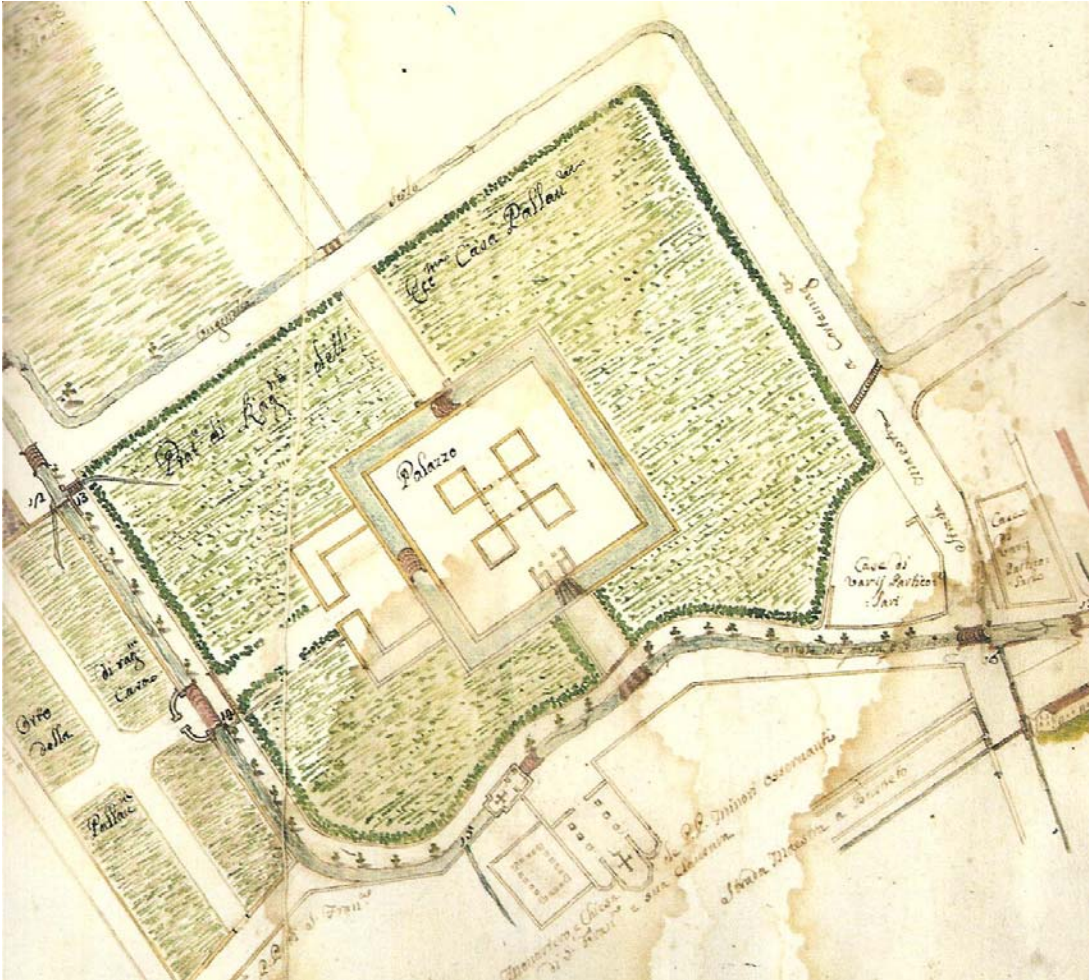


Figura 216: *Delineazione dei terreni, con indicazione dei proprietari confinanti con il canale di Busseto, 1764 (Biblioteca della Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza in Busseto, Archivio Pallavicino). Particolare con la villa della Boffalora e i suoi giardini.*



Figura 217: Busseto. Villa Boffalora o Pallavicino. Veduta generale del complesso (da A. Mavilla 1995, p. 37).

3. Andrea Palladio

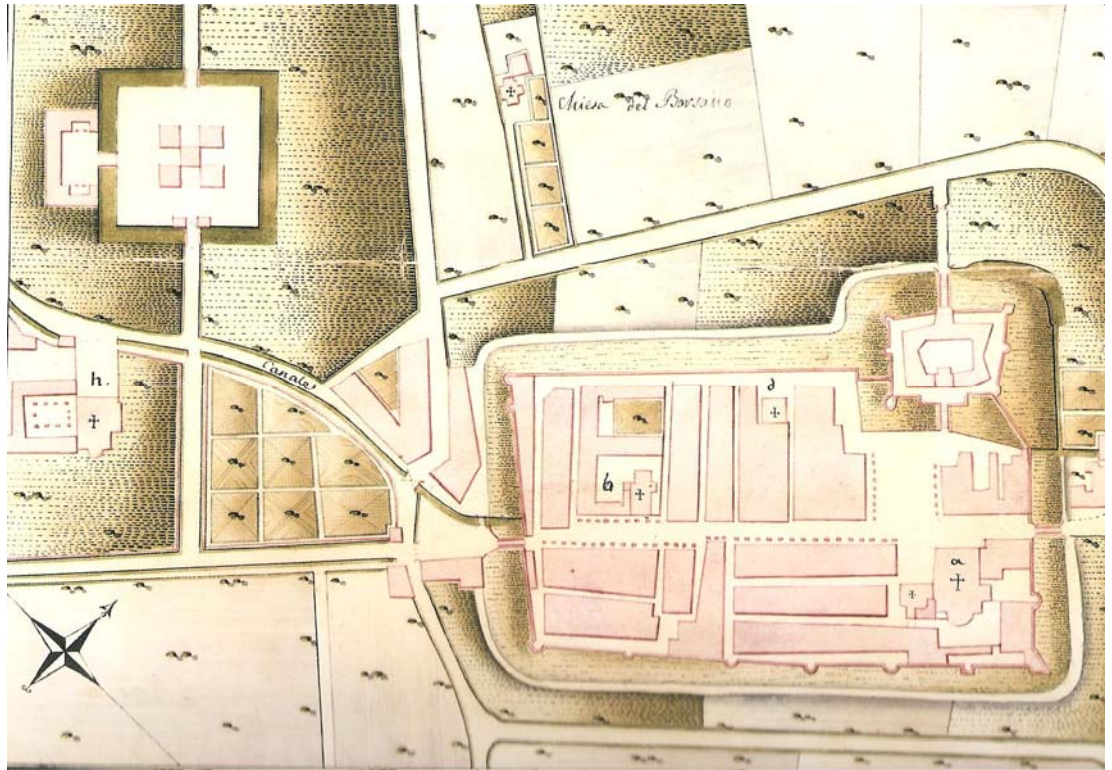


Figura 218: *Piano della città di Busseto, sec. XVIII.* (Archivio di Stato di Parma, Raccolta Mappe e disegni, vol. 20, mappa 48). La villa è visibile in alto a sinistra.



Figura 219: Busseto. Lo scenografico padiglione seicentesco che inquadra l'accesso alla villa lungo il suo asse principale che la collega alla strada (da A. Mavilla 1995, p. 36).

3. Andrea Palladio

4. Galeazzo Alessi

4.1 La vita

Galeazzo Alessi nasce a Perugia nel 1512, dove morirà nel 1572. Gli studiosi dibattono sul nome dei suoi primi maestri; secondi alcuni si tratterebbe di G.B. Caporali, pittore e architetto, ma anche commentatore di Vitruvio; altri avanzano il nome di Giulio Danti, architetto e orafo. Oltre alla formazione perugina, un momento essenziale nella sua crescita professionale è il soggiorno a Roma, negli anni fra il 1536 e il 1542. Alessi ha modo a Roma di conoscere l'opera di architetti che utilizzano linguaggi espressivi differenti tra loro, ovvero Bramante, Antonio da Sangallo da una parte e Michelangelo dall'altra. Sempre a Roma ha modo di apprezzare l'opera del Peruzzi e di Raffaello.

La sua prima attività si svolge a Perugia, dove tra il 1542 il 1548 subentra nei lavori alla Rocca Paolina, oltre ad alcune opere di architettura religiosa, quali il monastero di santa Caterina, la chiesa di Santa Maria del Popolo e l'oratorio di Sant'Angelo della Pace.

Dal 1548 Alessi esce dai confini della sua patria per trasferirsi a Genova, dove realizzerà importanti opere, probabilmente quelle che gli daranno maggior fama. È in questa città che dapprima lavorerà a servizio di Luca Giustiniani per la costruzione della sua villa suburbana (ora Villa Cambiaso). Dal 1549 e per molti anni, Alessi sarà impegnato in un grande cantiere di edilizia chiesastica, la basilica di Santa Maria Assunta in Carignano. Negli stessi anni presta inoltre la sua opera in molti altri interventi architettonici ed urbanistici, con i lavori per la Porta del molo, eseguita entro il 1553, per la villa Pallavicino delle Peschiere e forse per altri palazzi e ville, la cui attribuzione rimane controversa. Il riflesso delle sue concezioni compositive nell'architettura residenziale urbana e di villa sull'ambiente culturale del tempo e su quello successivo è indiscusso: *“A Genova L'Alessi esplicò la parte migliore della sua attività, fissandovi il tipo del palazzo gentilizio e della villa organicamente legata al giardino; fondò una vera e propria scuola che seppe suscitare l'ammirazione di Rubens e agì efficacemente su tutto il Seicento genovese.”*¹ Analizzare i modi in cui l'architetto perugino realizza queste architetture genovesi e come le lega al contesto è quindi sintomatico di un intero periodo, ben esemplificativo di una particolare realtà orografica e culturale.

Sulla scena milanese Alessi approda grazie ad una famiglia genovese, i Marino, che intendono realizzare una dimora nella città lombarda, dove tenevano i propri affari. A Milano Alessi soggiognerà più volte tra il 1560 e il 1568. La sua opera milanese non si limiterà a questa opera privata, ma spazierà anche nel campo dell'architettura sacra, con la progettazione delle chiese di San Barnaba e Santa Maria presso San Celso, oltre ad occuparsi del Duomo e della Certosa di Pavia. La qualità delle opere milanesi viene giudicata inferiore rispetto al periodo genovese, allorché ad un originario rigore si sovrappone, volendosi incanalare nella tradizione milanese prebarocca, una struttura decorativa esuberante, decisamente eccessiva, che carica le architetture con un contenuto plastico ridondante.

In età matura, soprattutto dopo il 1567, tornerà a rinforzare i legami con la sua patria, dove era apprezzato e dove peraltro era sempre periodicamente ritornato. Lavorerà

¹ Citato da A. Bovero 1994, p. 501.

4. Galeazzo Alessi

quindi ancora a Perugia, in particolare per i frati di San Pietro e nel palazzo Dei Priori, oltre a seguire le fabbriche ad Assisi di San Rufino e di Santa Maria degli Angeli.

Il nome dell'Alessi resta comunque strettamente legato dalla critica allo splendore architettonico di Genova; basti pensare al Milizia che attribuisce proprio all'architetto perugino il merito di avere realizzato grandi opere che concorrono a determinare l'appellativo della città quale "Superba".

La sua fortuna lo fa entrare a pieno titolo tra i grandi nomi dell'architettura italiana della metà del XVI secolo².

Di seguito si analizzeranno proprio le sue principali opere genovesi nel campo dell'architettura di villa e i suoi influssi sul progetto di Strada Nuova, sempre a Genova. Inoltre ci si soffermerà sull'opera che realizza a Milano con il Palazzo di Tomaso Marino.

² "...prevalse il lui [l'Alessi] quel sesto senso che lo rendeva un genio dell'architettura italiana e che lo ha ascritto al firmamento degli immortali." Da: G. Bologna 1999, p. 62

Pare importante sottolineare, inoltre, proprio quando si voglia indagare il rapporto con il sito, le soluzioni felicissime raggiunte dall'Alessi su terreni di difficile approccio. A Genova L'Alessi si trova ad operare in lotti stretti tra gli elementi naturali, il mare e i monti, che lasciano poco spazio ad un inserimento architettonico, imponendo quasi una sfida al costruttore. Nella capacità di adattarsi ad un sito problematico e di coglierne al tempo stesso le potenzialità di apertura al paesaggio possiamo riconoscere nell'Alessi l'abilità di un grande architetto.

4.2 Villa Giustiniani- Cambiaso e Villa Pallavicino delle Peschiere

La villa genovese e l'influenza alessiana

A differenza di altri Stati italiani, dal Ducato di Milano al Granducato di Toscana, dove le prime ville sorgono, nella seconda metà Quattrocento, da trasformazioni e da adattamenti di antichi castelli, a Genova la villa, già nei suoi primi esempi, sorge seguendo uno schema planimetrico non condizionato dall'architettura militare (se non attraverso la presenza di una torre), sempre ricca di aperture e passaggi, senza nessuna relazione con la villa munita. Liutpold Frommel riflette, però anche sui punti di tangenza e connette l'esperienza genovese a quelle precedenti, in particolare quelle toscane che per prime conoscono un'apertura all'intorno, sottolineando che la tipologia della villa alessiana non nasce esclusivamente dall'estro di un architetto, bensì essa è *“il risultato di una lunga tradizione che comincia con la Villa Medici a Fiesole del 1460 circa. L'articolazione più vicina a quella di Villa Giustiniani si trova in alcuni progetti di A. da Sangallo il Giovane”*³.

Al momento in cui Alessi inizia la sua attività come progettista di ville, il panorama genovese si presenta anonimo, privo di soluzioni di spicco che diano un carattere formale distintivo, peculiare della villa.

Al contrario Alessi propone uno schema che si imporrà con forza, monopolizzando di fatto tutta l'architettura di villa successiva; per cui altre esperienze sviluppatasi al di fuori della sua scuola rimarranno in ombra. La fortuna avuta dall'Alessi dipende anche dal favorevole momento storico, in cui le famiglie aristocratiche, alle quali era legata la ricchezza della Repubblica, volevano dare sfoggio al proprio status sociale. *“Il momento alessiano è senza dubbio il momento artisticamente più alto dell'architettura di villa genovese. Fu questo un momento di grande ricchezza del patriziato. Il carattere individualistico dello stato, basato sugli interessi privati, favoriva la manifestazione della ricchezza. L'Alessi ha saputo interpretare mirabilmente questo momento storico, dando un nuovo volto alla città.”*⁴

La necessità di rappresentanza per cui si sviluppa la villa genovese rende peculiare anche la sua collocazione. Si tratta spesso di ville suburbane, oggi inglobate nell'espansione edilizia della città. Esse infatti non erano legate ad un possedimento terriero, come il caso veneto, dunque potevano scegliere più liberamente un sito adatto e sorgere più vicino alla città. È fondamentale sottolineare questa concezione della villa genovese che si differenzia da molte altre realtà. Infatti una villa che nasce solo per lo svago e la rappresentanza pone alla base una diversa concezione del rapporto con il sito, il quale diventa un luogo scelto, non dettato da possedimenti della famiglia, e al quale ci si rivolge solo per il piacere di gustare un paesaggio, non come a un territorio da controllare sotto il profilo produttivo. Sempre la mancanza di un legame forte con un sistema produttivo agrario, consentiva alla villa di sviluppare solo la parte residenziale, senza tutto l'apparato rustico necessario alla conduzione del fondo⁵.

³ Da: C.L. Frommel 1975, p.167.

⁴ Da: E. De Negri 1967, p. 40.

⁵ “Lo sviluppo, in alzato di ville quali la Giustiniani o la Pallavicino delle Peschiere è, all'evidenza, il tentativo di raffigurare, in termini perentoriamente emblematici, la volontà della committenza genovese; di sottolineare precise funzioni assegnate alla villa, differenti, alla radice, in raffronto col Veneto e con Mantova. Laddove le ville [...] soprattutto del Palladio si svilupparono nel contesto di una contingenza storica [...] a vantaggio di investimenti di proprietà sulla terraferma [...]; laddove la villa gonzaghesca si qualificava come residenza temporanea nel contado, al centro di quell'organizzazione di vitale importanza, costituita dalla corte rurale; al contrario la villa genovese si identificava, nelle intenzioni della committenza, essenzialmente come sede di rappresentanza, emblema prestigioso della fortuna, della ricchezza, della potenza del casato, luogo destinato alla vita

Il modello seguito da Alessi si rifà alla monumentalità romana, non alla tradizione locale, ma sa integrarsi molto bene con il sito e la gradevolezza del paesaggio collinare affacciato sul mare. Una relazione tra il costruito e il suo intorno che diventa la forza vitale della villa stessa nelle parole della De Negri: *“fece rivivere sulle colline genovesi un’architettura nata in un altro ambiente, ma rendendola parte viva ed essenziale di questo diverso paesaggio.”*⁶

Il modello romano viene da Alessi reinterpretato quando *“attenua il senso di potenza delle masse per una più attenta sensibilità pittorica, per una spiritosità lineare anche di ascendenza raffaellesca, ma rivissuta con una sensibilità decisamente manieristica, complessa e raffinata”*⁷.

Lo schema tipologico nel quale si può racchiudere l’insegnamento alessiano per le costruzioni di villa prevede una pianta essenzialmente quadrata, con un volume compatto chiuso dal tetto a quattro spioventi fortemente inclinato e aperto al centro con loggia, che rimangono contenute nei limiti del volume stesso, senza espanderlo.

È opportuno ricordare un precedente che la villa ha conosciuto a Genova come punto di incontro tra la tradizione locale e il linguaggio romano; si tratta della villa del Principe Doria, alla quale lavorò Perin del Vaga, discepolo di Raffaello e di Michelangelo, dunque ben informato sulle novità culturali elaborate nelle Roma del tempo. La villa è il risultato di diversi interventi succedutisi nei primi decenni del Cinquecento, a partire dal 1521, quando Andrea Doria acquista un podere situato ai margini occidentali della città, nel borgo di Fassolo già fuori dalle mura ma già densamente urbanizzato, in una posizione strategica dalla quale si dominava sia il porto che la città antica. Un sito di grande valenza paesaggistica, prospiciente il mare, ma di natura impervia, poiché si trovava lungo un pendio scosceso, stretto tra la strada a monte e il mare in basso. La natura del sito è stata determinante per la definizione dello schema della villa, per la quale l’architetto è riuscito a sfruttare le potenzialità offerte da un sito che *“da apparente ostacolo è stato convertito in straordinario stimolo all’individuazione di soluzioni spaziali capaci di avvantaggiarsi al meglio delle impareggiabili peculiarità naturali”*⁸. La villa è il risultato di una progressiva aggregazione di fabbricati e spazi aperti. L’elemento unificante e di maggior interesse nel rapporto con il sito risulta però essere la lunga loggia che si snoda lungo tutto il fronte prospiciente il mare, con una conformazione ad U che intende idealmente abbracciare il paesaggio; a tal fine le braccia che si protendono verso l’esterno sono anche poste con un impianto asimmetrico, nell’intento di adattarsi meglio al terreno e al tempo stesso aprire il più possibile la visuale per godere del panorama. Panorama che trova il punto di massima esaltazione dalla terrazza che si svolge al primo piano lungo tutto il perimetro della loggia. Un’impostazione, dunque, di grande fascino e di straordinaria integrazione con l’intorno.

La struttura di Villa Giustiniani- Cambiaso

Nella produzione artistica alessiana, questa villa costituisce un’opera di primaria importanza⁹. La Villa Cambiaso rappresenta la prima opera genovese dell’Alessi, nonché l’unico esempio di architettura civile genovese di cui il materiale

privata della classe nobiliare, teatro dell’otium, inteso nella corretta accezione di momento alternativo al negotium, che trovava sede qualificata nella residenza urbana”. Da P. Carpeggiani 1975, p. 305.

⁶ Da: E. De Negri 1967, p. 41.

⁷ Da: E. De Negri 1967, p. 41.

⁸ Da: M. Azzi Visentini 1995, p. 145, al quale si rimanda per un approfondimento sulla villa.

⁹ “Illustrare la tipologia dei palazzi dell’Alessi vuol dire in primo luogo parlare di due edifici, cioè della Villa Giustiniani- Cambiaso e del Palazzo Marino.” Da: C.L. Frommel 1975, p.167.

documentario riconduca con certezza la paternità alla mano del maestro perugino¹⁰. Essa fu iniziata nel 1548, per volere di Luca Giustiniani.

Come abbiamo accennato, la maggior parte delle ville svolgeva solo funzioni di rappresentanza; è questo il caso anche di tale villa, posizionata pertanto nel suburbio genovese¹¹. Oltre a definirne la collocazione, la sua funzione di rappresentanza ne definisce anche alcuni elementi distributivi e architettonici. Innanzitutto, l'importanza svolta dalla facciata nel voler denunciare il prestigio sociale del committente ne impone la ricchezza decorativa. In essa si riconosce una forte influenza del linguaggio romano del primo Cinquecento¹²; le membrature sono molto evidenti e gli stucchi riprendono quelli delle terme e dei palazzi imperiali. Gli elementi architettonici in forte aggetto determinano un effetto chiaroscurale di forza plastica. È una facciata parlante, che vuole raccontare a tutti la ricchezza del suo proprietario. Le facciate laterali, benché la villa si presenti come un blocco isolato, rimangono al contrario disadorne.

In secondo luogo la funzione la avvicina molto al palazzo urbano, dunque si ritrovano in essa i suoi elementi tipici: l'atrio, lo scalone, il salone¹³. La rinuncia ad un altro elemento fondante del palazzo urbano, il cortile, dimostra invece come l'Alessi abbia modificato questo modello in funzione del sito di campagna. Avendo compreso l'importanza del paesaggio, non lo trascura con la creazione di spazi interni, chiusi in sé, come quelli di un cortile, che in campagna si rivelerebbe assurdo, bensì valorizza le visuali sull'intorno aprendo all'esterno tutte le stanze e dando maggior valore alle logge. Lo spazio libero viene più attivamente rivolto verso l'interno dell'edificio e la loggia, occupando tutta la parte centrale della costruzione, ne diventa il motivo dominante.

La facciata posteriore riprende il motivo tripartito del fronte, accentuandolo al primo piano con una loggia che si apre su un terrazzo scoperto. Alla divisione della facciata corrisponde una divisione interna in tre zone parallele, di cui quella intermedia racchiude gli ambienti principali, conferendo all'edificio un senso di profondità e di

¹⁰ “Un documento, datato 27 luglio 1548, attesta, in termini indiscutibili, l'intervento di Galeazzo Alessi nella vicenda dell'edificio [la villa Giustiniani Cambiaso in Albaro] [...]. La carta d'archivio non prova a rigor di logica che l'edificio sia il risultato, esclusivo ed integrale, di un progetto alessiano. È il caso di ricordare che la villa, con costante puntualità, è assegnata dagli storici all'architetto perugino. [...] D'altra parte, non si può trascurare che [...] il biografo aretino [Giorgio Vasari] attesta che «in Genova ha fatto messer Luca Giustiniano una fabrica con disegno del Palladio, che è tenuta bellissima». Da P. Carpeggiani 1975, p. 305-306.

“Tra tutte, la villa Giustiniani è l'unica costruzione civile della Liguria a cui un documento legghi il nome dell'Alessi. L'attribuzione a questo artista anche delle altre ville si basa, oltre e forse più che su antiche affermazioni, proprio sul confronto con quest'unica opera sicuramente datata e assegnata.” Da: E. De Negri 1957, p. 55.

¹¹ “La prima opera genovese è quindi certamente una villa: ed è una tipica villa suburbana, una costruzione elegante, con giardino, che deve servire soltanto al lusso e all'ospitalità, e non vuole, come la villa di campagna, essere attorniatata case coloniche con vaste tenute. [...] A poco a poco tutte le maggiori famiglie avranno le loro ville, Sampierdarena, Albaro, si trasformeranno in eleganti quartieri dove la vita mondana si svolge con la stessa sontuosità e gli stessi mezzi che in città, solo in una più varia cornice in un più arioso sfondo.” Da: E. De Negri 1957, p. 54.

¹² “L'insieme della fabbrica manifesta più il carattere di un palazzetto romano del primo Cinquecento, nel gusto appunto del Sangallo, che non quello di una villa” R.Pane 1975, p. 39.

¹³ “Cominciamo con la Villa Giustiniani, in corso di costruzione già nell'estate del 1548. Era una villa suburbana senza un podere agricolo annesso. Ma quali sono le caratteristiche tipologiche che corrispondono architettonicamente a questa funzione di villa suburbana? Vi è. Prima di tutto, il blocco chiuso, senza cortile interno, ma con due logge esterne, corrispondenti al cambio delle stagioni e aprendosi sul paesaggio. In secondo luogo [...] vi è ancora l'organizzazione, anche se in piccolo, di un palazzo signorile, con vestibolo, scala, sala, stanze. E vi è naturalmente l'aspetto di rappresentanza della facciata principale.” Da: C.L. Frommel 1975, p.167.

sviluppo lungo un asse centrale. È lo stesso asse che prosegue sul mezzo del giardino antistante, con un viale rettilineo perpendicolare alla facciata e diretto verso il mare. Tipologicamente la villa Giustiniani- Cambiaso è il prototipo di una serie di ville dalle stesse caratteristiche, come la Villa delle Peschiere. Ma essa istituisce non soltanto una nuova tipologia per le ville genovesi, bensì è importante anche per alcuni palazzi di Strada Nuova “*come i palazzi di Tobia Pallavicino, di Pantaleo Spinola o di Baldassarre Lomellino, dove ritroviamo lo stesso tipo sangallesco di villa suburbana con delle logge esteriori e senza cortile*”¹⁴.

La struttura di Villa Pallavicino delle Peschiere

I committenti dell’Alessi appartengono alle famiglie non solo più ricche, ma anche più colte della città. Tobia Pallavicino, committente della villa delle Peschiere, è ricordato come protettore delle arti e ne è indubbia l’ambizione culturale.

Per la villa delle Peschiere, non abbiamo una datazione precisa: forse anteriore al 1557, se i lavori per la crosa di San Bartolomeo sono legati alla costruzione della villa¹⁵. Altri studiosi propongono il 1560 come anno di inizio dei lavori.

Sicuramente è comunque successiva alla villa Giustiniani- Cambiaso, della quale riprende l’impostazione di base, ma presentando una più sciolta soluzione planimetrica, aprendosi sul giardino con due ingressi di uguale importanza sui due lati opposti. La pianta è sempre divisa in tre corpi paralleli di cui quello centrale ospita gli ambienti principali. Questo corpo, che segue l’asse centrale, è più corto dei due laterali, sia sul fronte, dove l’asse si insinua nel blocco edilizio provocando una poco profonda rientranza, sia sul retro. Qui, novità rispetto alla villa precedente, la forma chiusa del cubo viene rotta in modo pronunciato, e le ali laterali si allungano timidamente verso il giardino, andando a delimitare uno spazio che si configura come un piccolo lembo di giardino inglobato dall’edificio. Una maggiore volontà di compenetrazione tra interno ed esterno. O meglio, forse, tra natura e spazio architettonico. Integrazione ricercata da questa villa sia con elementi architettonici aperti verso l’esterno, sia con visuali sul paesaggio, benché “*natura e architettura non possono non essere, non soltanto distaccate ma persino antitetiche, dal momento che la prima è accidentalità e perpetua approssimazione, e la seconda è ordine e ritmo geometrico e, in quanto tale, sempre «innaturale», ma è proprio in questa antitesi che va riconosciuta la condizione di ogni significato e ragione circa il rapporto spaziale fra arte e natura.*”¹⁶

L’immagine proposta dalla facciata è più pacata rispetto alla villa Giustiniani, in quanto le lesene sono in lieve aggetto, determinando un effetto chiaroscurale più tenue che si esprime quale effetto pittorico su di un unico piano. Di grande scenografia è però la sistemazione antistante, dove la natura scoscesa del sito viene assecondata non con un giardino in pendenza, bensì con un imponente sistema di gradinate, che ingloba anche un ninfeo¹⁷. Sul retro si svolgeva un giardino formale, sviluppato su un appezzamento piano.

¹⁴ Da: C.L. Frommel 1975, p.168.

¹⁵ Si veda E. De Negri 1975, p. 293.

¹⁶ Da: R. Pane 1975, p. 49 .

¹⁷ “Particolarmente significativo è il ninfeo nel giardino, anch’esso uno dei pochissimi conservati. Preceduto da una loggia a serliana, si sviluppa a pianta ellittica secondo una schema compositivo che appare assai affine all’atrio di palazzo Lomellini di Strada Nuova”. Da: E. De Negri 1975, p. 294.

La facciata presentava altre due aperture, al primo piano dei corpi laterali¹⁸, poi chiuse. Esse costituivano due affacci sul panorama, essendo sprovvista la villa della terrazza sul retro. Da queste logge certamente si poteva ammirare l'esterno, ma il loro valore di vuoto all'interno del volume pieno è comunque molto ridotto e inferiore a quello della grande loggia centrale, in quanto presentavano solo un'apertura centrale ad arco e due laterale più piccole, corrispondenti all'ampiezza dei vani finestra.

Gli ambienti lungo l'asse centrale e l'uso delle logge

L'esame delle piante delle due ville mostra un'organizzazione spaziale comune, che organizza lungo un asse centrale quegli ambienti di maggiore rappresentanza, ovvero quelli lungo i quali si organizza il percorso di accesso e di distribuzione agli ambienti interni e ai quali è, dunque, affidata la mediazione tra interno ed esterno. "Dall'accostamento della Villa Cambiaso e della Villa delle Peschiere, risulta subito evidente la comune matrice progettuale, il medesimo impianto strutturale, lo stesso repertorio architettonico"¹⁹.

L'impianto delle ville presenta un deciso asse di simmetria centrale, al quale corrono paralleli i setti murari che, ortogonali alla facciata, definiscono la suddivisione spaziale di tutto l'organismo. La villa, sia in facciata che in pianta risulta in questo modo tripartita e ciascuna parte posta in ordine gerarchico. La parte centrale è la principale, in quanto, come si è detto, deputata ad accogliere gli spazi di rappresentanza. La preminenza della parte centrale è sottolineata, nella villa Cambiaso, anche dalla maggiore dimensione rispetto ai volumi laterali; in generale, inoltre, in entrambe le ville, la sottolineatura avviene mediante una lieve rientranza del corpo centrale e l'introduzione al pianterreno di una loggia, che, mediando la relazione tra esterno ed interno, rende ben visibile l'ingresso principale.

Alla loggia segue un vestibolo, sul quale si innesta il corpo scala che sbarca al piano superiore in una ulteriore loggia, che si apre sul retro e dalla quale si ha accesso al salone principale. Tale sala si pone, più che come fulcro della villa, come meta di un percorso²⁰ che la pone al termine di una serie di ambienti ad alto valore rappresentativo, quali appunto la loggia, il vestibolo, lo scalone e la loggia superiore. Tutto questo percorso, benché spezzato su due livelli, si snoda lungo l'asse centrale, portando dalla strada, al giardino antistante, fino al salone.

Lungo l'asse centrale si sviluppa, oltre ad un percorso su più piani, anche un semplice percorso rettilineo, che permette di attraversare tutta la villa al piano terra, connettendo il giardino antistante a quello sul retro. Ad esso si somma un analogo asse al piano superiore che porta ad affacci sull'esterno sempre lungo la sua direzione.

Si può quindi evidenziare uno schema comune nella sequenza degli ambienti del volume centrale delle due ville: "si snoda al piano terreno la successione degli ambienti loggia-vestibolo-loggia e al piano rialzato loggia-salone"²¹. Volendo definire nel dettaglio le due ville, si può specificare come in Villa Cambiaso lungo l'asse centrale si allineino loggia-atrio-salone al pianoterra e salone-loggia-terrazza

¹⁸ "I rilievi, sia della pianta, sia del prospetto, pubblicato dal Rubens, indicano come logge aperte le attuali sale angolari del piano nobile. Il trattamento a motivi architettonici di alcuni particolari, cosa sempre riservata solo agli ambienti aperti a loggia, sembra confermarne l'esattezza." Da: E. De Negri 1975, p. 293-294.

¹⁹ G. De Fiore 1975, p.35.

²⁰ "La loggia e la sala grande sono i momenti di maggior significato nella struttura del palazzo; [...] la seconda che riporta in facciata nel punto centrale dell'edificio e ne costituisce, più che il fulcro, la meta." Da: E. De Negri 1957, p. 59.

²¹ G. De Fiore 1975, p.35

al primo piano, mentre nella Villa delle Peschiere troviamo al pianoterra ulteriori spazi aperti oltre l'atrio, andando a costituire la sequenza loggia- vestibolo- loggia- spazio aperto racchiuso tra le due ali dei corpi minori e al primo piano salone- loggia, senza la terrazza.

Appare quindi evidente dalla distribuzione in pianta, come gli ambienti più significativi costituiscano un volume che si adagia lungo un asse centrale, che taglia la villa da sud a nord, stretto tra due corpi laterali simmetrici in cui si allineano gli ambienti minori. Inoltre gli spazi centrali di ingresso e rappresentanza, si relazionano fortemente con l'intorno attraverso logge e terrazze, che costituiscono un elemento architettonico che caratterizza fortemente le due facciate contrapposte.

Lungo questo asse centrale avviene poi l'apertura all'intorno: è su questo asse che vanno ad allinearsi i viali di ingresso e le scalinate, che portano le logge a diventare fulcro prospettico del percorso di avvicinamento alla villa. Elemento comune è la presenza di una scalinata in facciata per accedere alla loggia di ingresso.

Fondamentale è la presenza della loggia, che diventa elemento di distinzione della villa rispetto al palazzo urbano.

La loggia è anche l'elemento fondamentale da cui percepire il paesaggio circostante e giustifica la scelta di una collocazione geografica precisa, che consenta di relazionarsi con gli elementi naturali del territorio. Ciò è evidente in Villa Cambiaso, posta su un colle, che permette di godere dalla loggia sul fronte del giardino, del colle in pendenza e, in fondo, del mare; la loggia al primo piano sul retro affaccia, invece, sul paesaggio verso i monti.

L'importanza dell'asse centrale e della loggia riassumono il carattere basilare dell'architettura di villa alessiana, in quanto *“nelle ville dell'Alessi c'è sempre una unità di direzione; e questa assialità, avvalorata dal movimento della pianta, che trova i momenti culminanti nelle due logge contrapposte, costituisce il motivo più valido delle ville alessiane”*²².

*“Il volume cubico, la tripartizione della facciata di villa Cambiaso e di villa delle Peschiere rimarranno prototipi indiscutibili. Così lo sviluppo dell'organismo interno, l'entrare per spazi aperti attraverso la loggia terrena, il riaffacciarsi all'esterno sulla loggia superiore, in cui sempre sfocia la scala e da cui si accede al grande salone, diventeranno schema abituale. Non solo nel tardo Cinquecento, ma per tutto il Seicento una schiera di architetti, al servizio delle maggiori famiglie genovesi, continueranno a moltiplicare questi prototipi fondamentali con poche varianti.”*²³

La loggia tripartita e biabsidata

Si è visto come la loggia di ingresso svolga un ruolo chiave all'interno delle dinamiche della villa, sia quale elemento centrale dell'immagine della facciata, sia come elemento di mediazione tra interno ed esterno (elemento in cui confluisce un percorso esterno ed inizia uno interno)²⁴, sia come volontà di apertura verso il paesaggio. In entrambe le ville in esame, tale loggia presenta un impianto tripartito e absidato su entrambi i lati corti.

Lo schema planimetrico della loggia suggerisce a Paolo Carpeggiani alcuni raffronti con altre architetture precedenti e permette di avanzare l'ipotesi che ad una prima idea per la villa di Luca Giustiniani abbia contribuito anche il Palladio²⁵. Tale

²² Citato da: E. De Negri 1957, p. 55.

²³ Da: E De Negri 1967, p. 41.

²⁴ “L'ampia loggia di entrata media il rapporto tra spazio esterno e spazio interno, suggerendone una continuità ideale.” Da: E. de Negri 1957, p. 56.

²⁵ Si veda a tal proposito P. Carpeggiani 1975.

attribuzione nasce in realtà da un'affermazione del Vasari, il quale scrive che Andrea Palladio ha fornito alcuni disegni per la villa genovese; dichiarazione solitamente trascurata dagli studiosi, ma che può contenere un fondo di verità ed avvicinare di più l'attività dei due grandi architetti, proponendone la diretta influenza di uno sull'altro.

Sottolineando l'importanza che l'impianto stesso della loggia svolge nel ruolo di connessione con l'intorno, scrive Carpeggiani: *“il momento introduttivo della villa è caratterizzato da una loggia tripartita che schiude un atrio biabsidato: detto modulo testimonia una rinnovata concezione della villa, considerata non più organismo chiuso e bloccato, quanto piuttosto in un rapporto dialettico con il territorio circostante”*²⁶.

La loggia tripartita e biabsidata ci riconduce ai modelli romani, in particolare al ninfeo di Genazzano e a Villa Madama, edifici che l'Alessi ha potuto probabilmente vedere e apprezzare durante il suo soggiorno a Roma. Risalendo ancora nei secoli, tale modulo planimetrico lo si rintraccia nelle Terme di Traiano e in quelle di Costantino, edifici che Palladio ha rilevato; l'architetto veneto, più volte a Roma, rileva anche Villa Madama. Dunque Palladio conosce sicuramente bene questo tipo di loggia, avendolo studiato direttamente dagli esempi antichi e moderni; tanto che lo sperimenterà in alcune costruzioni urbane vicentine, quali palazzo Thiene e palazzo Chiericati. La genesi di quest'impianto potrebbe appartenere, dunque, ad entrambi gli architetti. Né si può escludere che Luca Giustiniani abbia effettivamente incontrato il Palladio, in quanto in qualità di oratore, funzione che esercitava in patria, può essere stato inviato presso la Serenissima.

Se *“resta indiscutibile il fatto che la pianta dell'edificio di Albaro richiama, con la presenza del loggiato ad absidi contrapposte al piano inferiore, certi schemi sicuramente palladiani”*²⁷, ciò può essere dovuto tanto ad un primitivo progetto palladiano, modificato poi dall'Alessi, quanto ad una ripresa comune e coeva di uno stesso modello antico. È comunque certo che questo tipo di loggia godrà di grande fortuna nelle ville liguri e verrà riproposto anche nella villa Pallavicino delle Peschiere.

Un blocco dominante e una quinta teatrale

Osservando l'opera alessiana nella Basilica di Carignano, Emmina De Negri²⁸ propone una lettura urbanistica da estendere poi, con analogo significato, anche alle ville. Tale basilica si configura quale un grande blocco edilizio che interagisce con il paesaggio: è una grande mole che domina l'intorno, polarizzando su di sé l'attenzione, ma è anche un belvedere da cui godere della visuale, grazie ai camminamenti e alle terrazze poste sulla sua sommità, funzione insolita per un edificio chiesastico.²⁹ Non solo, ma Alessi proponeva anche una strada che fosse tracciata in asse con la basilica e, grazie ad un ponte, andasse a saldarsi al tessuto urbano limitrofo, accentuando la valenza urbanistica che ogni operazione

²⁶ Citato da P. Carpeggiani 1975, p. 306.

²⁷ Citato da P. Carpeggiani 1975, p. 307.

²⁸ Si veda in proposito E. De Negri 1975.

²⁹ “Ma l'originalità maggiore dell'opera [la basilica di Carignano] mi pare consista nel suo porsi come blocco che domina un ambiente, ma che anche per godere di questo ambiente è pensato. Vedi la bellezza della soluzione del tamburo, così criticato dal Milizia, che diviene, come già notava il Ratti, una vera «loggia coperta che nel primo piano le gira all'interno con quattro uguali terrazze, che da quattro lati di essa partendosi vanno a terminare sulle quattro facciate della chiesa», con una sensibilità per il rapporto tra architettura e paesaggio che sembra una nota peculiare dell'Alessi.” Da: E. De Negri 1975, p. 292

architettonica assume per l'Alessi³⁰. Non si tratta solo di realizzare un oggetto, ma di legarlo a ciò che lo circonda, sia materialmente, con assi e aperture, sia visivamente. Dalla chiesa si passa alla villa, in particolare a *“quella di Luca Giustiniani, prima opera dell'Alessi a Genova, blocco accentratore e dominante sulla valletta di Albaro così come lo è la chiesa di Carignano sulla città”*³¹. Anche la villa è un grande blocco edilizio che si pone in mezzo ad uno spazio libero (un giardino), in una posizione elevata da cui cattura gli sguardi e da cui ammira il paesaggio, con il mare sullo sfondo. È una villa cubica, massiccia, che *“è diventata essa stessa un motivo dominante e accentratore non solo di un giardino, ma di una vasta zona. [...] Tutta la struttura della villa si rivela pensata in relazione alla sua posizione dominante sulla collina e alla preminenza della visuale sul mare”*³². Con la sua natura massiccia di un grande cubo in mezzo ad un giardino, la villa non vuole, tuttavia presentarsi come una realtà a se stante, distaccata dal resto del mondo; cosicché, oltre ad aprire le visuali, realizza in se una serie di vuoti e spazi di mediazione: logge, terrazze, affacci. Si realizza una sequenza di ambienti lungo l'asse centrale *“così attentamente studiati anche in rapporto alla posizione a al paesaggio. Ecco ancora l'Alessi urbanista”*³³.

Diversa la lettura proposta da Luciana Profumo Müller, per la quale il blocco della villa Giustiniani- Cambiaso si propone come una grande scena teatrale separata dal contesto reale in cui è inserita. Innanzitutto l'edificio è posto come su un palco, costituito dallo zoccolo a bugne, che *“con la sua enfasi stacca la costruzione dal terreno, interrompendo le verticali che vanno da terra al cornicione: come se la costruzione fosse altro dall'ambiente, struttura artificiale appoggiata a questo cuscino di pietra, diverso dallo spazio naturale”*³⁴. In effetti a quel tempo la città di Genova appariva con le sue facciate affrescate, come una sequenza di visuali illusorie, di finte profondità disegnate sui muri e popolate da figure storico-mitologiche; come una continua rappresentazione teatrale. In più la scalinata di accesso alla villa forma davanti alla loggia un piccolo proscenio, ad una quota, con lieve approssimazione, di cinque piedi, cioè l'altezza indicata da Vitruvio per il *pulpitum* della scena. A questo si aggiunga un altro particolare sorprendente: tale scalinata riprende la forma stabilita dal Serlio per gli accessi alla scena. In quest'ottica la loggia retrostante diventa simile ad un arco trionfale, un motivo centralizzatore, mentre la facciata tutta, che è stratificata su più piani grazie al forte oggetto della decorazione plastica, funziona come metafora prospettica. Così la visione della facciata della villa si trasforma in una spettacolare quinta teatrale che porta a trascendere la natura e la realtà. Di conseguenza la vita in villa diventa, forse, una farsa, un mondo lontano dalla vita della città e del popolo; una fantasia per chi la osserva da fuori, un'astrazione dalla realtà della vita per chi la abita. La villa acquisisce un nuovo significato, un mondo isolato e lontano dagli affanni, collegato alla città solo da una strada, ma non più connesso ad essa a livello concettuale, in cui

³⁰“[...] bisogna ricordare i progetti di Stefano Sauli, che predispose la costruzione del ponte che unisce Carignano al cuore della città vecchia [...]; sembra ovvio che sia stato l'artista stesso [l'Alessi] a proporre ai Sauli l'idea arditissima del ponte in asse alla facciata della basilica. Stessa idea, derivata da una stessa concezione urbanistica e da una stessa esigenza di esaltazione di un'opera di altissimo prestigio, troviamo espressa nel progetto della strada che aprendosi in asse alla facciata di palazzo Marino conduce in piazza del Duomo.” Da: E. De Negri 1975, p. 292.

³¹ Da: E. De Negri 1975, p. 293.

³² Da: E. De Negri 1957, p. 54-55.

³³ Da: E. De Negri 1975, p. 293.

³⁴ Da: L. Profumo Müller 1975, p. 349.

4. Galeazzo Alessi

il panorama che si schiude davanti agli occhi serve solo da fondale alla rappresentazione di vita che si svolge tra le mura domestiche. Un sogno e niente più. Diversa l'interpretazione che la Profumo Müller propone per la villa Pallavicino delle Peschiere, che tende a fondersi con la natura, dove non si rintraccia più la presenza di un palco, perché gli elementi verticali corrono fino a terra, mentre *“l'articolazione delle ali, il terrazzamento del terreno, tutto coopera a porre la struttura su un piano di identità con lo spazio naturale”*³⁵. La villa è sentita come una grande gabbia aperta, per cui lo spazio esterno può essere richiamato all'interno nelle prospettive aperte su illusori paesaggi.

³⁵ Da: L. Profumo Müller 1975, p. 353.

4. Galeazzo Alessi

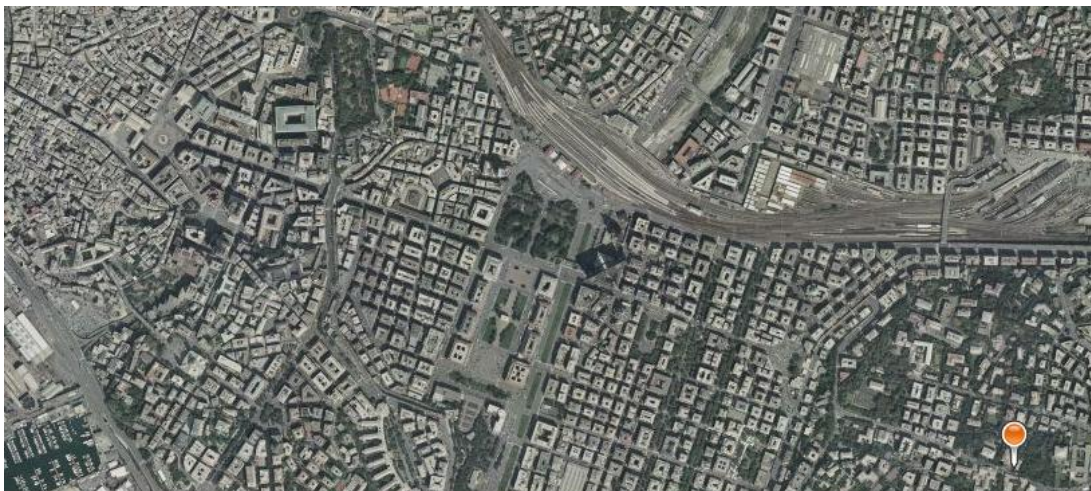


Figura 220: Genova. Veduta satellitare con la posizione di villa Giustiniani Cambiaso rispetto al centro storico (visibile in alto a sinistra).



Figura 221: Genova. Villa Giustiniani Cambiaso. Veduta satellitare del fronte nel contesto attuale.



Figura 222: Genova. Villa Giustiniani Cambiaso. Veduta satellitare del retro.

4. Galeazzo Alessi

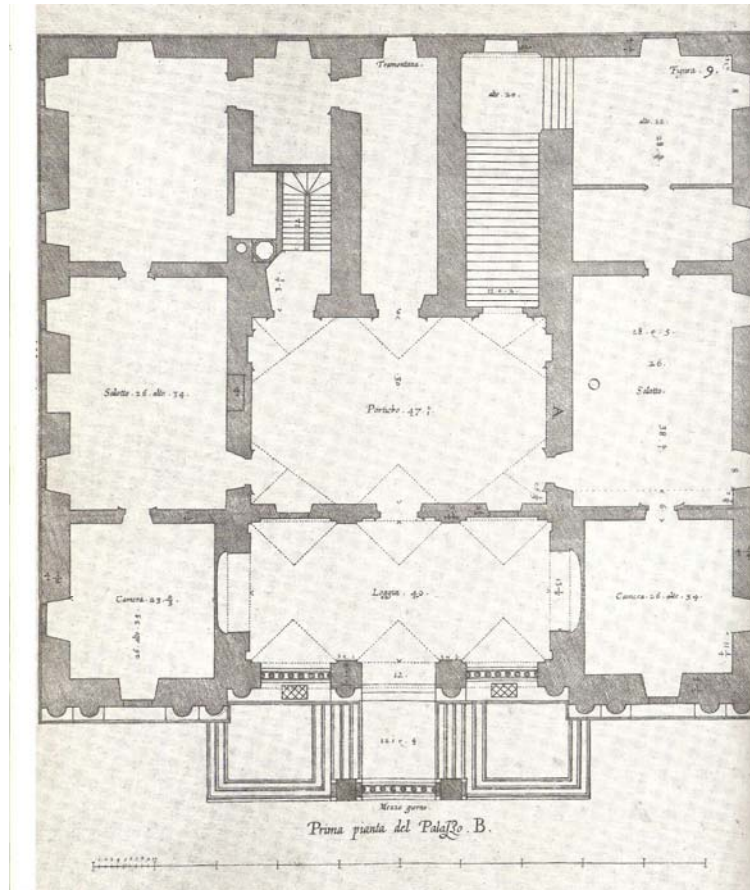


Figura 223: P.P. Rubens, Villa Cambiaso. Pianta del pianoterra (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.372).

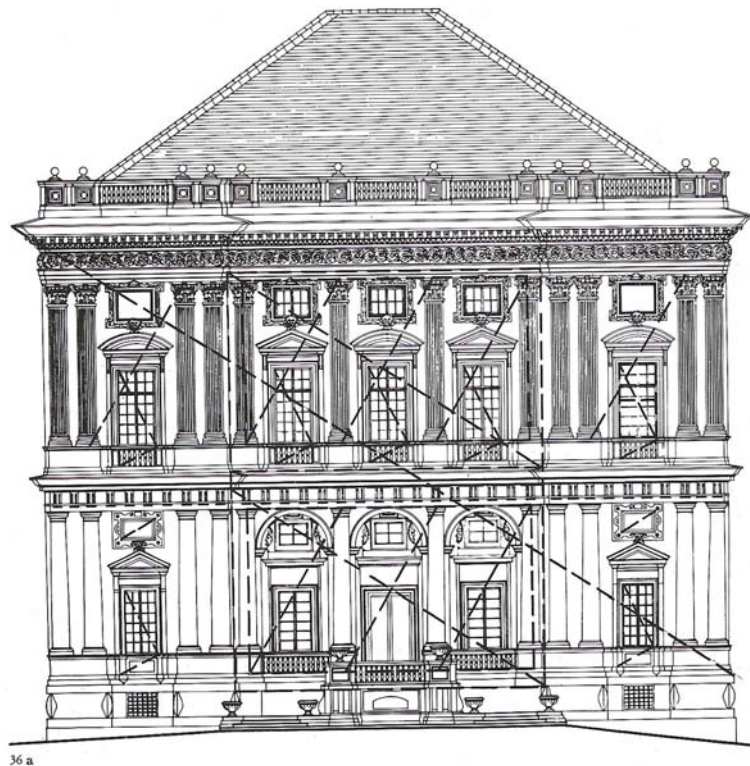


Figura 224: Genova. Villa Cambiaso. Prospetto con schema di proporzionamento (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.107).

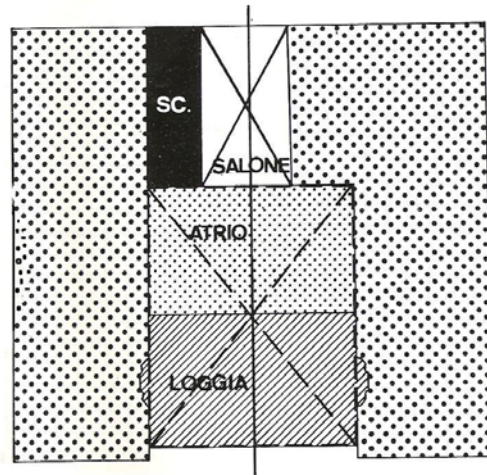


Figura 225: Genova. Villa Cambiaso. Schema distributivo del pianoterra (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.105).

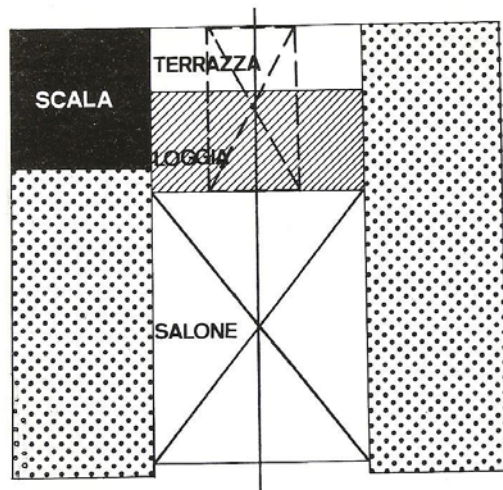


Figura 226: Genova. Villa Cambiaso. Schema distributivo del piano primo (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.105).

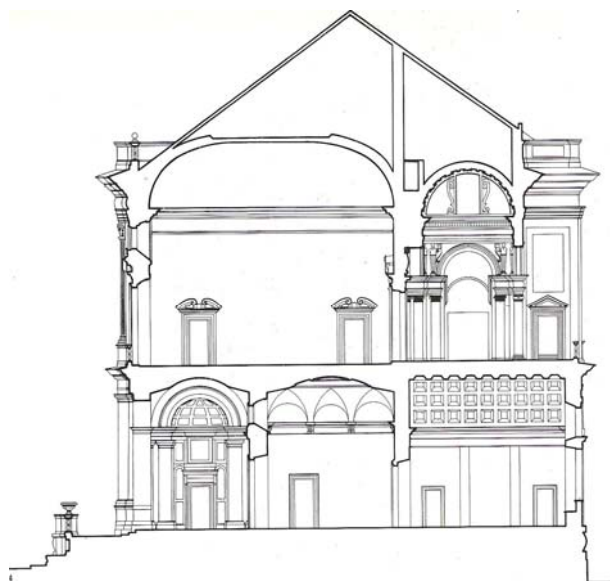


Figura 227: Genova. Villa Cambiaso. Sezione longitudinale (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.106). Si nota come gli spazi aperti siano allineati lungo questo asse di sezione centrale.

4. Galeazzo Alessi



Figura 228: Genova. Villa Cambiaso. Fronte principale.



Figura 229: Genova. Villa Cambiaso (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.373).

4. Galeazzo Alessi



Figura 230: Genova. Villa Cambiaso. Il fronte principale e il giardino dalla strada.



Figura 231: Genova. Villa Cambiaso. Loggia al pianterreno (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.374).

4. Galeazzo Alessi



Figura 232: Villa Cambiaso. Foto d'epoca di con la sistemazione del giardino con asse centrale che sale lungo il pendio fino alla loggia di accesso alla villa (da R. Reinhardt 1886, tav. 26).

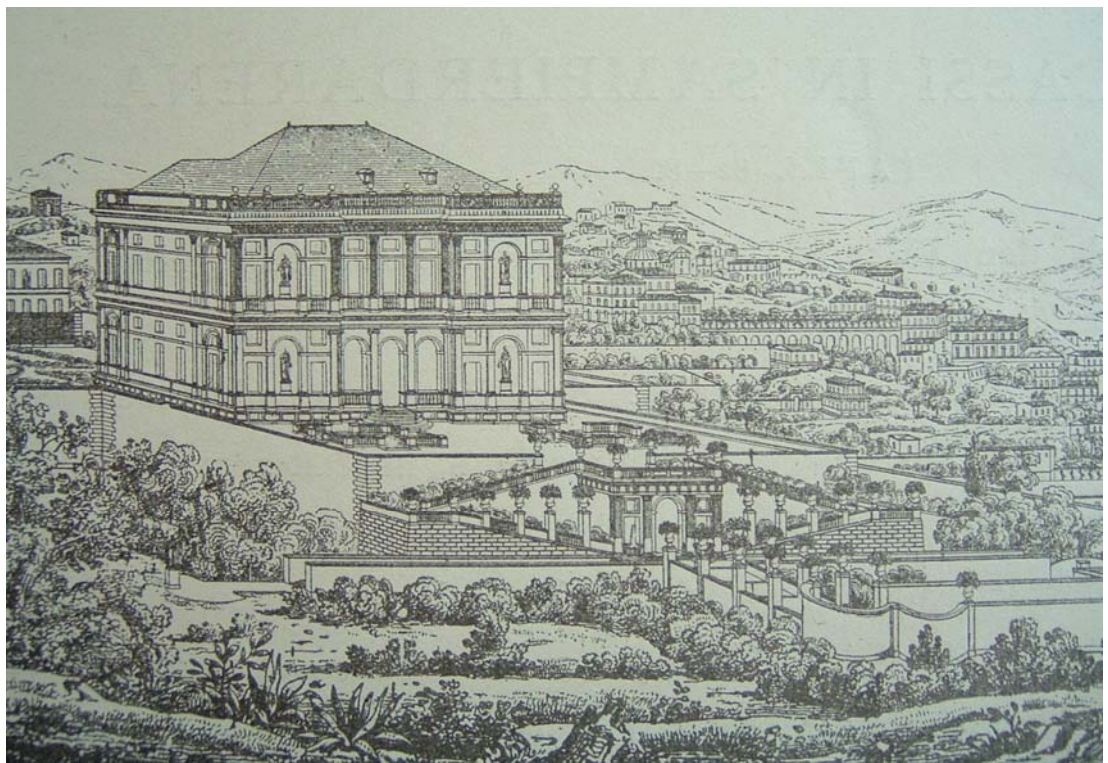


Figura 233: Veduta della Villa Pallavicino delle Peschiere inserita nel contesto, con il giardino formale sul retro e le terrazze antistanti (da R. Reinhardt 1886, pag. 17, ripreso dall'incisione di Gauthier).



Figura 234: Genova. Veduta satellitare. Posizione di villa Pallavicino delle Peschiere rispetto al centro storico e al mare.

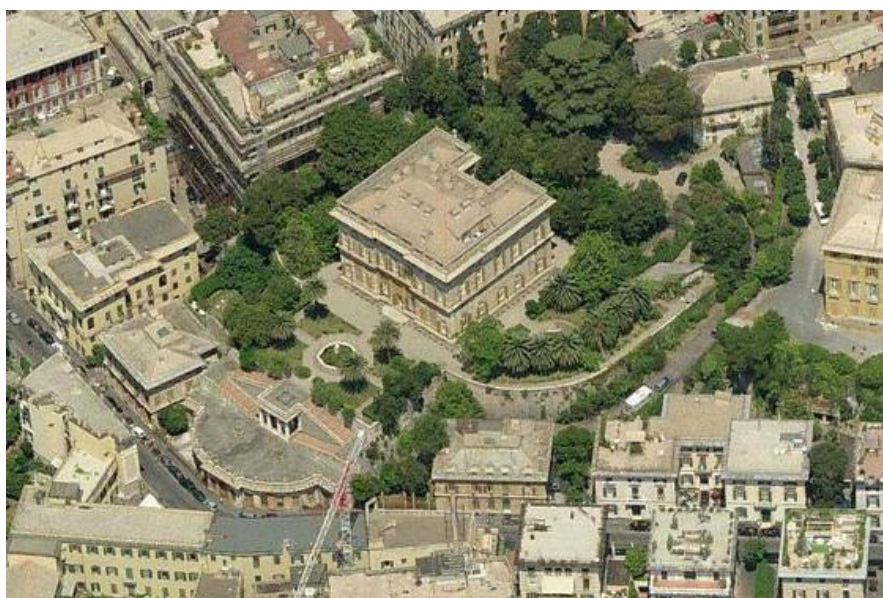


Figura 235: Genova. Veduta satellitare di villa Pallavicino delle Peschiere sul fronte.



Figura 236: Genova. Veduta satellitare di villa Pallavicino delle Peschiere sul retro.

4. Galeazzo Alessi

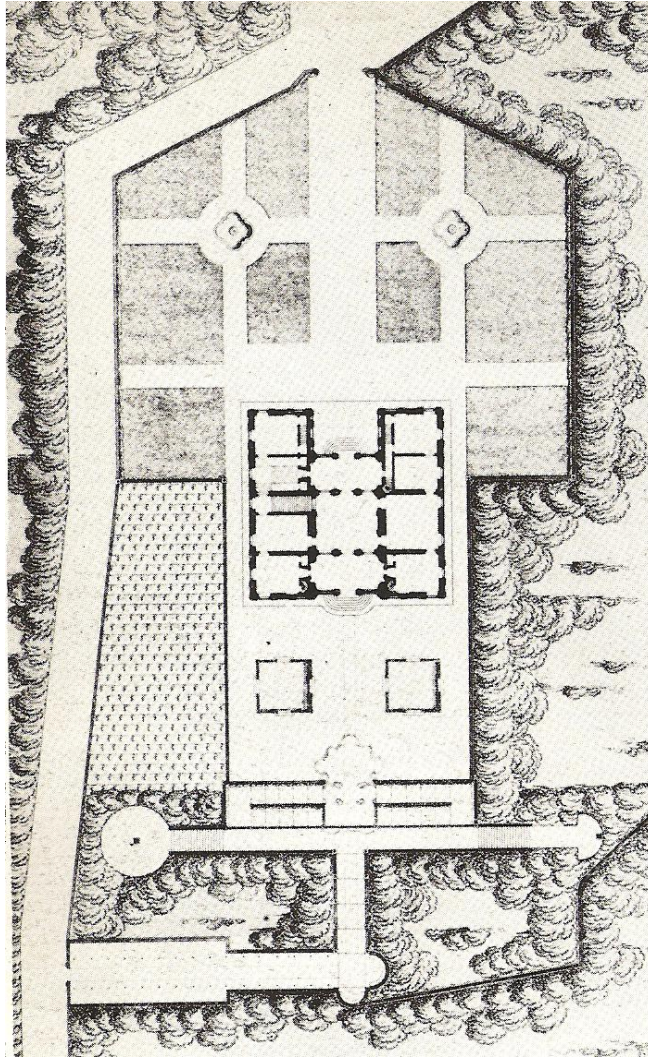


Figura 237: M.P. Gauthier, Genova, Villa delle Peschiere, pianta del giardino (da Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Sagep, Genova, 1975, p.378).

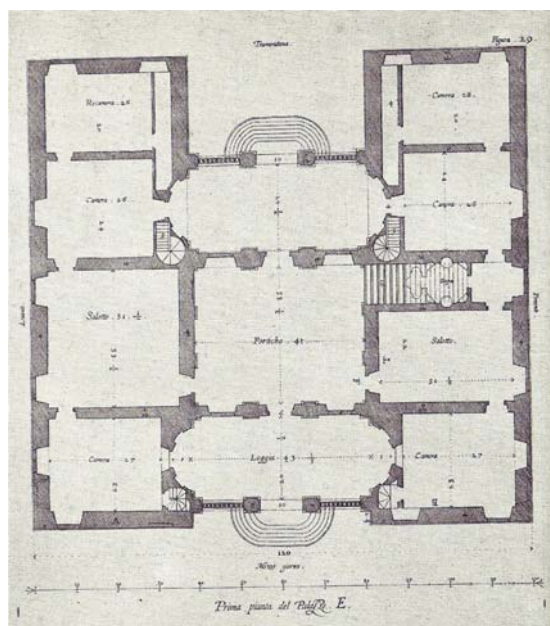


Figura 238: P.P. Rubens, Villa delle Peschiere. Pianta del pianoterra (da Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Sagep, Genova, 1975, p.378).

4. Galeazzo Alessi

Figura 239: P.P. Rubens, Villa delle Peschiere. Pianta del piano primo (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.378).

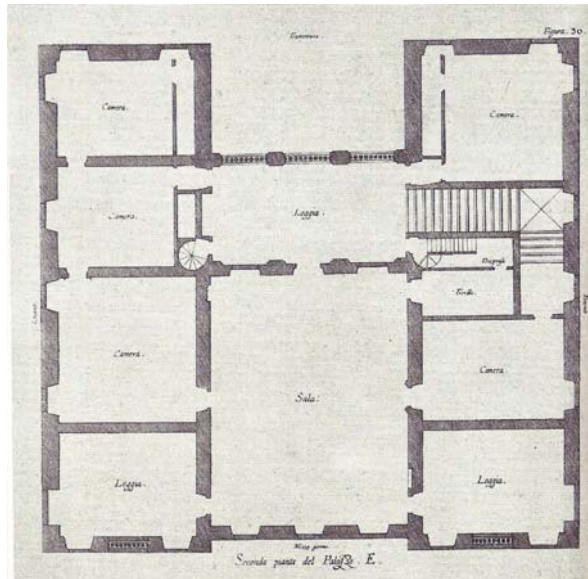


Figura 240: P.P. Rubens. Prospetto della villa Pallavicino delle Peschiere (da E. Poggi 2004, p. 160).

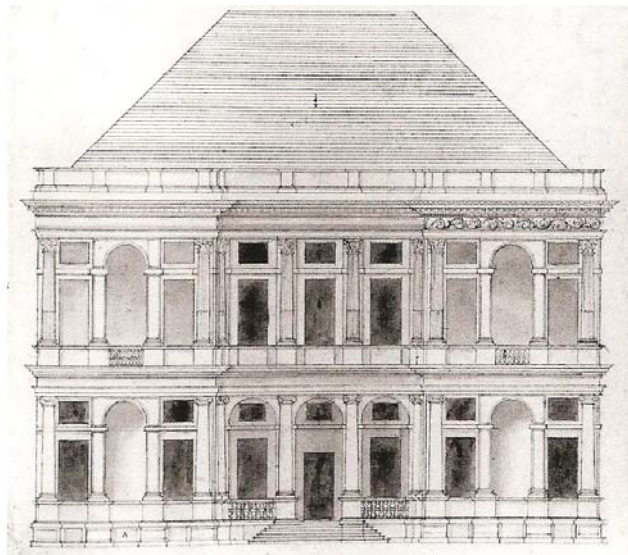
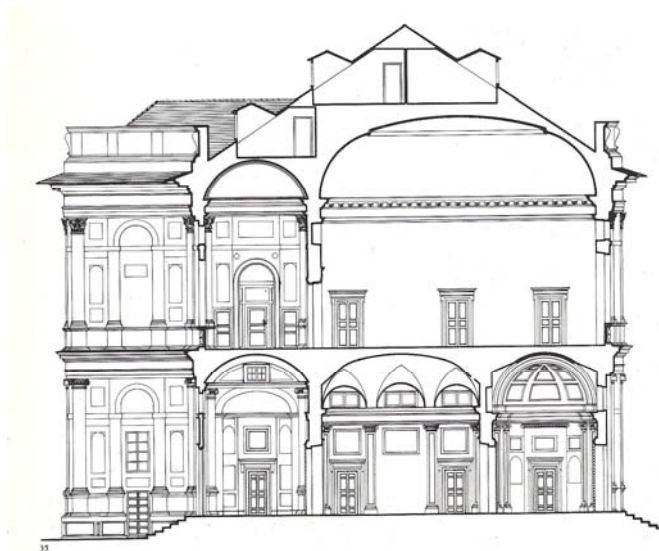


Figura 241: Genova. Villa delle Peschiere. Sezione longitudinale (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.106). Si noti la sequenza degli spazi aperti lungo l'asse centrale.



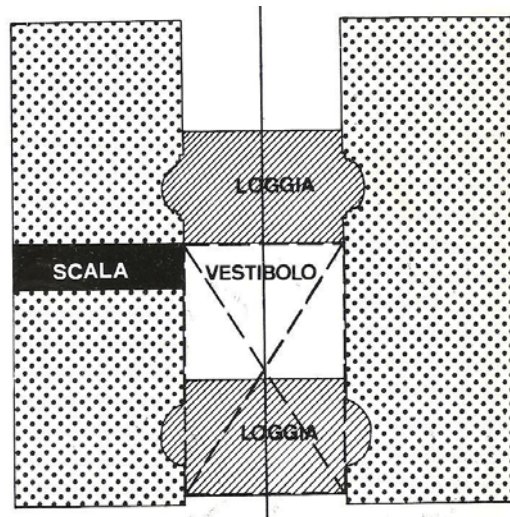


Figura 242: Genova. Villa delle Peschiere. Schema distributivo del piano terra (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.105).

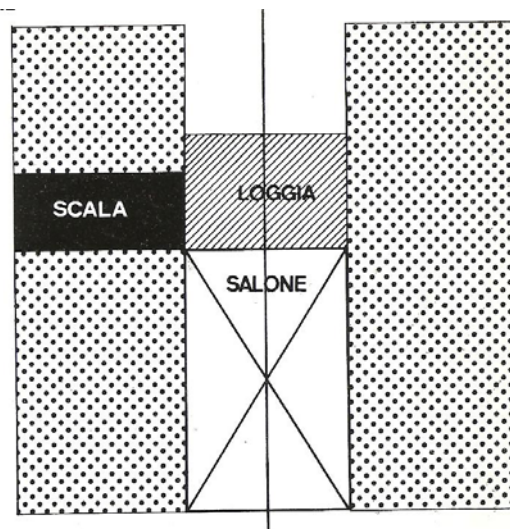


Figura 243: Genova. Villa delle Peschiere. Schema distributivo del piano primo (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.105).



Figura 244: Genova. Villa delle Peschiere. Facciata principale (da GDE, UTET, Torino, 1994, vol. I, tav. 41).



Figura 245: Genova. Villa delle Peschiere. Veduta delle scalinate d'accesso e del prospetto (da Galeazzo Alessi e *l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975).



Figura 246: Genova. Villa delle Peschiere. Loggia anteriore al piano terreno (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.380).

4.3 Il capolavoro perduto: Villa Sauli

La sua costruzione sembra collocabile tra il 1552 e il 1554 circa, quando si trasformò il tessuto viario circostante. A metà Ottocento la villa subì un radicale intervento che la trasformò in un palazzo per appartamenti; alcuni particolari architettonici rimasero inglobati nella muratura, ma l'organizzazione spaziale venne completamente stravolta.

Conosciamo il palazzo nella sua complessità solo grazie ai disegni del Rubens e a immagini ottocentesche, anteriori o contemporanee alla trasformazione in casa di appartamenti. In particolare Reinhardt pubblica a Berlino nel 1886, quando ormai la perdita dell'assetto originario è già avvenuta, un ricco apparato grafico, che tenta di ricostruirne la configurazione anteriore alla trasformazione, con piante, sezioni e una vista prospettica. Questo materiale, di cui si propone in questa sede la riproduzione fotografica, ci mostra con grande effetto la soluzione nuova e di estrema apertura verso l'esterno concepita dall'Alessi.

Efficace nella lettura dei rapporti tra spazio esterno ed interno ne è la descrizione di Roberto Pane: *“L'idea di uno spazio porticato, che costituisse insieme un atrio ed un cortile, aveva precedenti solo in fabbriche religiose [...] Gli ingressi al pianterreno, attraverso i portici e le corrispondenti uscite sulle terrazze al primo piano, esprimono un senso di osmosi tra spazi interni ed esterni che sembra non avere riscontro in nessun'altra realizzazione del genere; specie se si pensa al rigore tettonico con cui tutti i legami e le ricorrenze sono scanditi, al continuum della travata ritmica che percorre le pareti esterne e che richiama, sebbene con diversa e più semplice articolazione, la continuità dei portici e delle logge della basilica palladiana.”*³⁶

La villa si compone di un blocco rettangolare, preceduto, nello spazio che lo separa dalla strada, da tre lati porticati, chiusi verso l'esterno, che si affacciano sul cortile quadrato che viene a determinarsi al centro. L'ingresso avviene dal centro del muro che lo chiude verso la strada e il percorso di attraversamento del sito avviene lungo l'asse centrale, che divide simmetricamente il volume edificato. Dall'ingresso si può proseguire in linea retta attraverso il cortile, oppure percorrere i loggiati laterali, per poi riportarsi al centro della facciata, oppure entrare da un ingresso laterale. Al centro della facciata, senza la mediazione del portico, si apre direttamente l'accesso al vestibolo che conduce al grande salone rettangolare, che ha giacitura trasversale a questo asse. Proseguendo lungo l'asse centrale si attraversa il salone per uscire nel giardino, dovendo necessariamente deviare il percorso ai due lati per scendere lungo le due rampe opposte che coprono il breve dislivello. Il complesso si svolge dunque lungo un asse centrale, interamente percorribile ad eccezione dell'uscita sul giardino, nella quale le scale, appunto, sono poste trasversalmente. Lungo questa assialità, però, lo spazio che si allarga nel cortile crea in esso stesso la centralità del complesso, il punto chiave di tutto l'impianto.

La maggior apertura verso l'esterno avviene però al primo piano; non verso il giardino, dove la facciata segue l'andamento regolare della finestratura senza alcuna apertura ulteriore; bensì sul fronte, dove la parte centrale sopra all'ingresso si apre in una profonda loggia, dalla quale parte un percorso circolare che si chiude sugli altri lati con una successione di terrazze che, ricavate sopra la sottostante loggia, si aprono completamente al paesaggio circostante. Al primo piano si ricava dunque un percorso totalmente aperto, con un tre lati a terrazza che penetrano nel corpo edilizio scavando un vuoto, la loggia, in corrispondenza dell'asse centrale. Al percorso

³⁶ R. Pane 1975, p.40

4. Galeazzo Alessi

rettilineo del piano terra, che relaziona tra loro tutte le parti che compongono il sito (strada- cortile- palazzo- giardino), si sovrappone al piano superiore un percorso circolare che permette una completa integrazione visiva con la natura.

“Il volume era aperto nella grande loggia, concatenato col cortile- porticato, profondamente mosso in un gioco allusivo di rientranze e sporgenze.”³⁷

Il modello proposto non si esaurirà con questa villa; esso, infatti, pur non trovando grande continuità nell'architettura genovese, costituisce comunque un modello che Alessi riproporrà in ambito urbano con il Palazzo Marino a Milano³⁸. Anche il palazzo milanese infatti pone il suo nucleo principale, il grande salone, al centro del lotto, preceduto da un ampio quadriportico, necessariamente più chiuso verso l'esterno data la sua collocazione del tutto centrale nel tessuto urbano e privi di affacci a verde.

A Genova sarà invece negli anni immediatamente successivi l'architettura urbana di Palazzo Lercari a riprendere, unico esempio di rilievo nel capoluogo ligure, tale modello alessiano.

³⁷ Da: E. De Negri 1975, p. 293.

³⁸ “Nella villa Sauli il volume principale, profondamente scavato dalla grande loggia, è preceduto da un quadriportico che porge direttamente sulla strada. Una corte d'onore diventa pertanto il centro di questo organismo, mentre il giardino si estendeva dietro. Da questo schema compositivo l'Alessi svilupperà quello per palazzo Marino a Milano” Da: E. De Negri 1967, p. 41.

4. Galeazzo Alessi

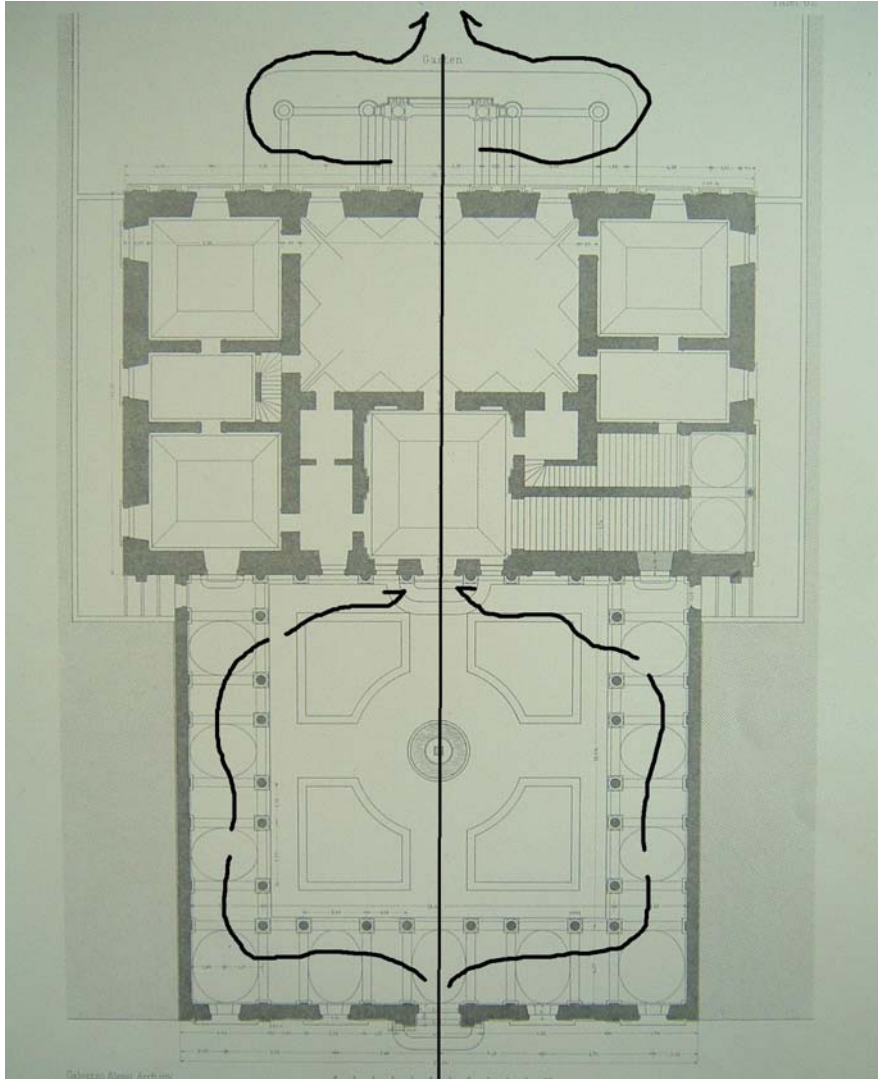


Figura 247: Ricostruzione della pianta del piano terra di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 62). Si rende evidente l'asse centrale che attraversa l'edificio e i possibili percorsi negli spazi aperti allineati lungo di esso.

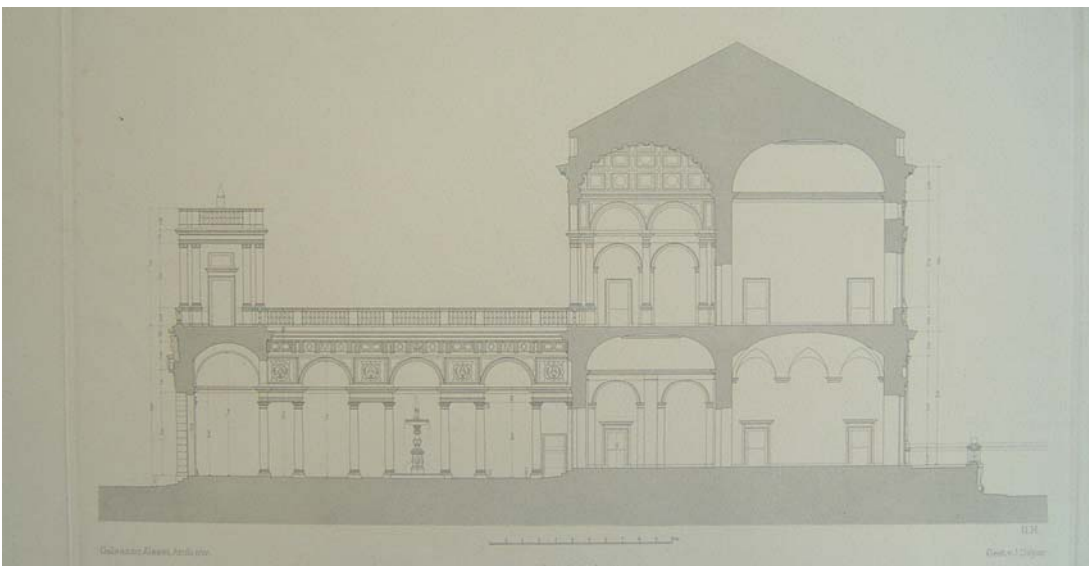


Figura 248: Ricostruzione della sezione longitudinale di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 67).

4. Galeazzo Alessi

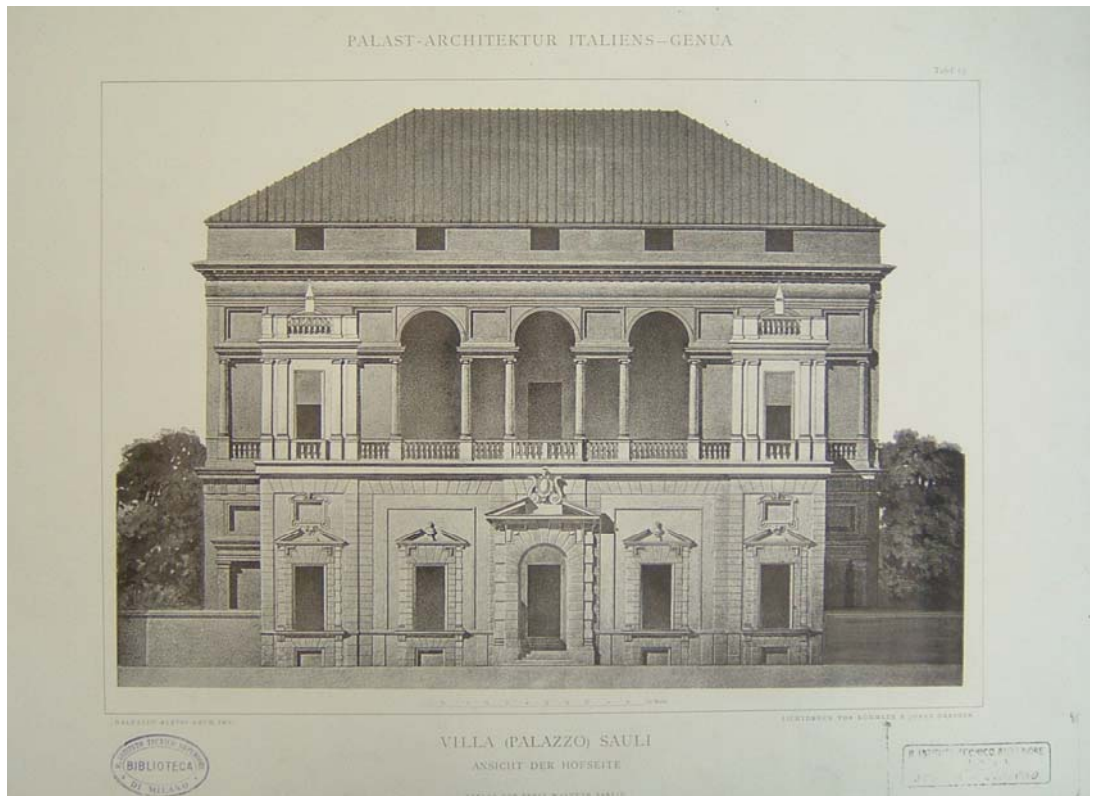


Figura 249: Ricostruzione del prospetto principale di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 65).

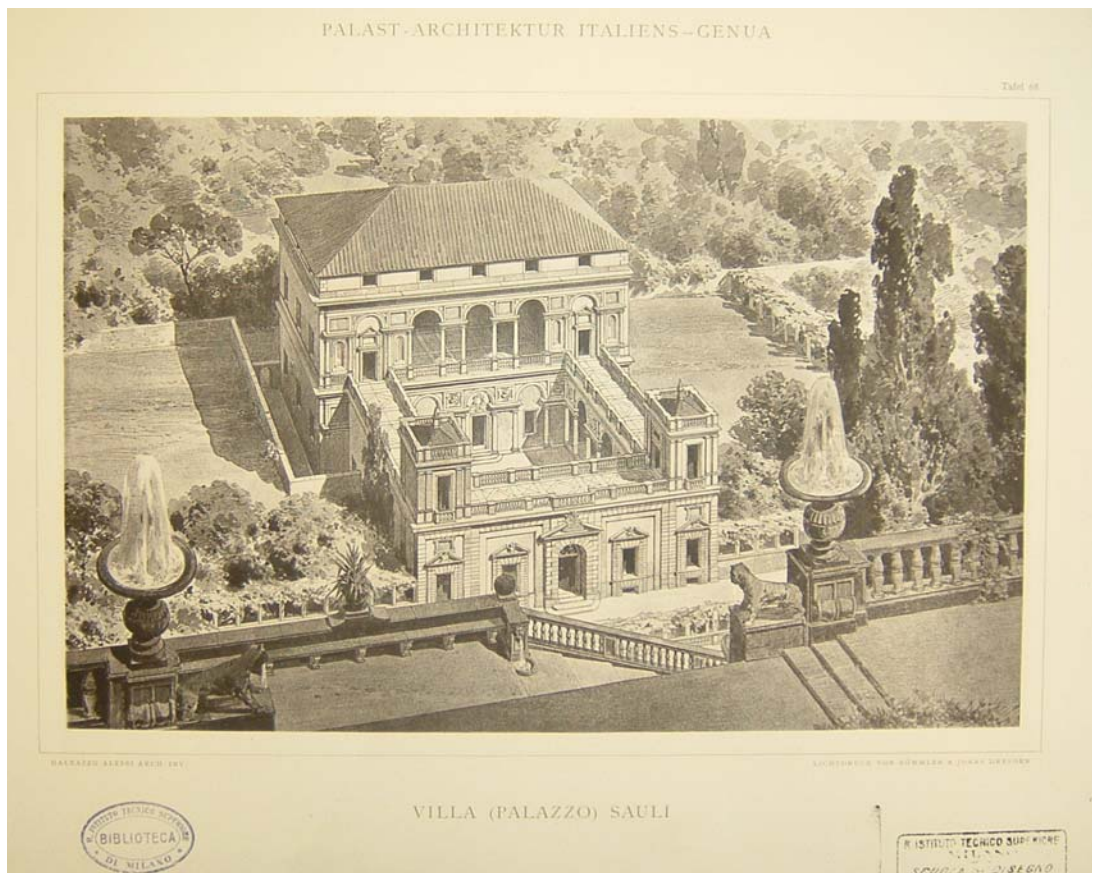


Figura 250: Ricostruzione sistemazione generale di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 68).

4. Galeazzo Alessi

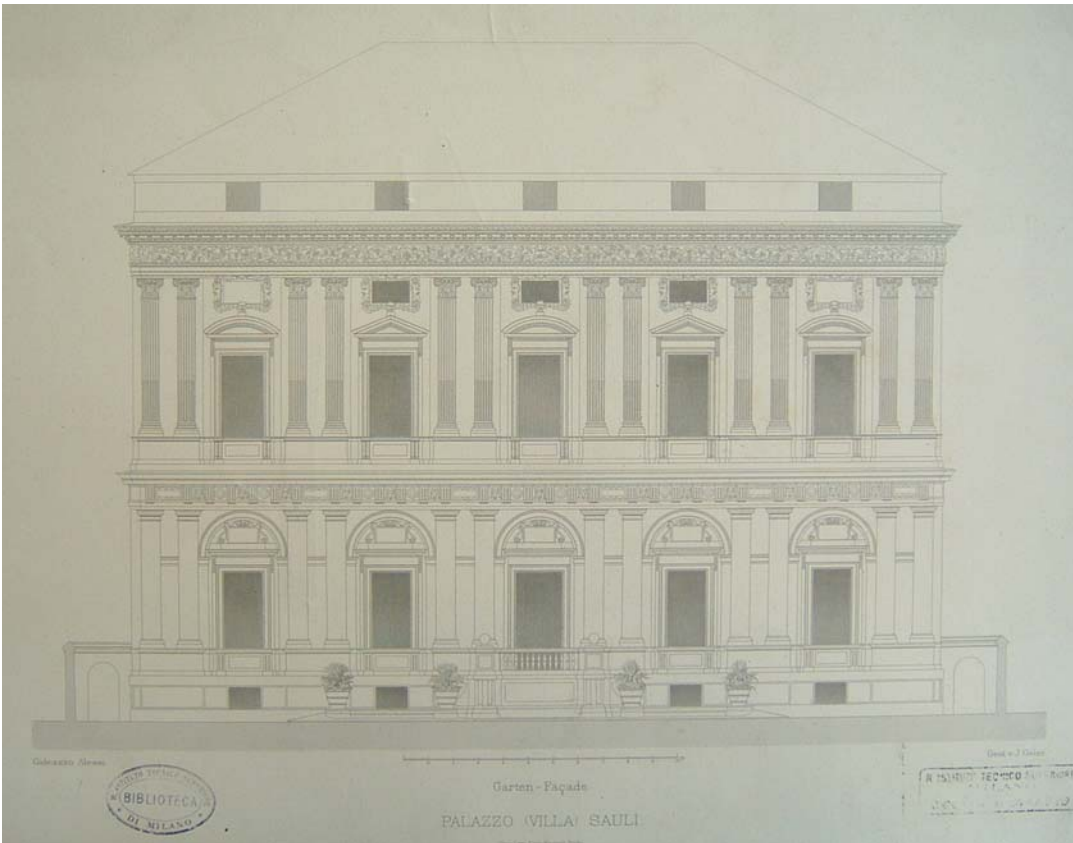


Figura 251: Ricostruzione della facciata verso il giardino di Villa Sauli (da R. Reinhardt 1886, tav. 63).



Figura 252: Genova, Palazzo Sauli. Ricostruzione prospettica del cortile (da Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Sagep, Genova, 1975, p.377).

4.4 La villa Imperiale Scassi a Sampierdarena

Sampierdarena è un sobborgo di Genova, un luogo di delizie in cui, soprattutto in pieno XVI secolo, si assiste alla costruzione di numerose ville lungo la strada parallela al litorale, una sequenza di edifici giustapposti e circondati da vaste aree verdi di vario impianto. Tra queste la Villa Imperiale, costruita per Vincenzo tra il 1560 e il 1563. La storiografia ottocentesca attribuiva il progetto all'Alessi, pur riservando l'esecuzione a Giovanni e Domenico Ponzello. Anche se è probabilmente da escludere un intervento diretto dell'Alessi, la villa è comunque strutturata seguendo il suo modello, da quegli architetti che il quegli stessi anni seguivano da vicino l'opera del maestro. La villa nasce quindi nello stesso ambiente culturale delle ville esaminate in precedenza, cosa che ci permette di raffrontarla a queste ultime. Significativo è l'inserimento di questo edificio all'interno di una breve rassegna, perché ci racconta di un modo un po' nuovo di relazionarsi al sito, pur conservando un marcato asse centrale e la connessione con l'intorno lungo di esso.

La villa è ancora un grande blocco, anche se rettangolare, dove l'asse centrale traccia sempre un percorso rettilineo al pianoterra connettendo il fronte e il retro, lungo la sequenza di atri e corridoio, e allungandosi nel giardino. Essa sorge lungo una strada e viene mantenuta in stretta connessione con essa, riservando al giardino che sale sul pendio la parte retrostante. Qui la villa costituisce il "*punto di partenza da cui, in salita, si snoda il giardino con un vario movimento di rampe*"³⁹, e non il punto di arrivo come il villa Giustiniani- Cambiaso.

L'affaccio sulla strada non è diretto, bensì mediato da un'area cortilizia chiusa da una cancellata, permeabile, quindi, allo sguardo. Mancano però elementi di mediazione che scavino il volume compatto dell'edificio.

La parte più interessante si rivela comunque il giardino, proprio per la sua nuova disposizione sul retro e non davanti, lasciando la villa ai piedi del pendio, in posizione meno dominante, ma in più stretta relazione con la strada. Esso è attraversato da un percorso rettilineo che lo taglia sul mezzo, creando delle interruzioni a livello delle scalinate, poste trasversalmente ad esso, e mantenendo due percorsi separati da un parterre centrale anche in alcuni tratti successivi. La visuale corre comunque libera al centro, lungo l'asse che risale il pendio, fino a confondersi con le colline all'orizzonte.

Il grandioso giardino di Villa Imperiale- Scassi è tuttora in buona parte conservato; una vista seicentesca dello stesso ci è offerta dallo sfondo un ritratto della famiglia proprietaria⁴⁰, datato 1642, in cui sono già presenti gli elementi che lo caratterizzano ancora oggi. Le terrazze, delimitate da balaustre marmoree decorate da grandi vasi, in marmo o in cotto, sono collegate attraverso scale e rampe di grande valore architettonico e dotate di grotte, ninfei e fontane.

Purtroppo si è invece perduta la continuità tra palazzo e giardino, spezzata dall'apertura di via Cantore.

³⁹ Da: E. De Negri 1957, p. 55.

⁴⁰ Si tratta di un dipinto conservato presso la Galleria di Palazzo Bianco, eseguito da Domenico Fiasella e bottega: *La famiglia Imperiale nella villa di San Pier d'Arena*.

4. Galeazzo Alessi

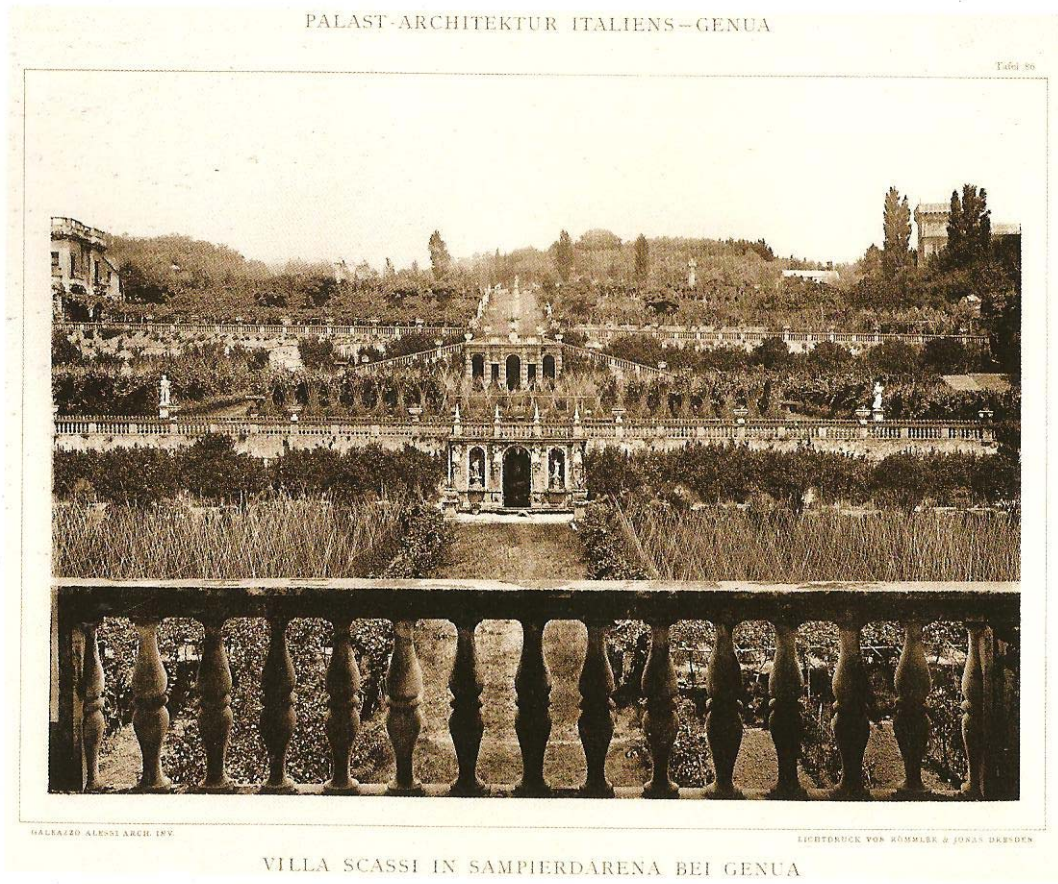


Figura 253: Villa Scassi in Sampierdarena. Veduta d'epoca dell'asse del giardino (da R. Reinhardt 1886, tav. 86).

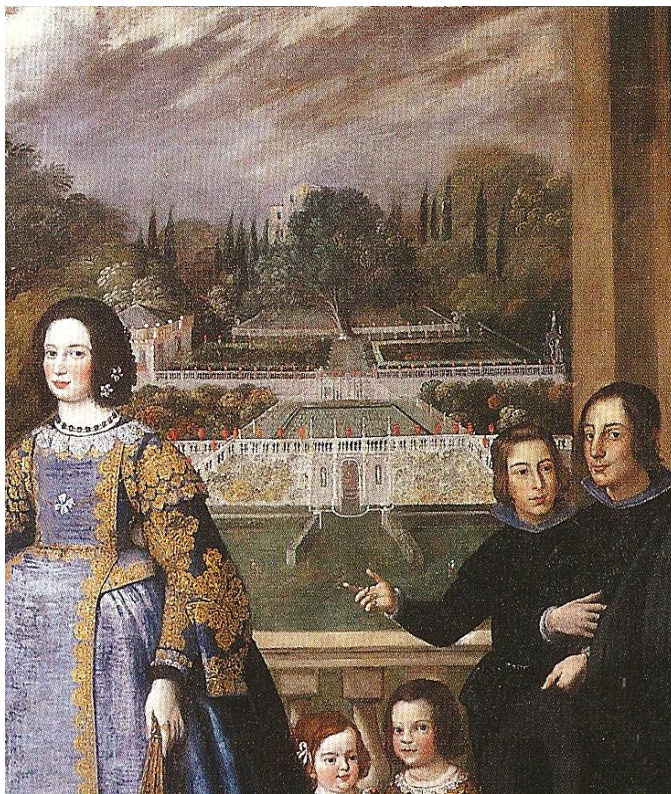


Figura 254: Domenico Fiasella, *La famiglia Imperiale nella Villa di San Pier d'Arena*, 1642. Particolare con la veduta dei giardini (da E. Poggi 2004, p. 140).

4. Galeazzo Alessi



Figura 255: Villa Imperiale Scassi. Foto d'epoca della facciata principale (da R. Reinhardt 1886, tav. 82).

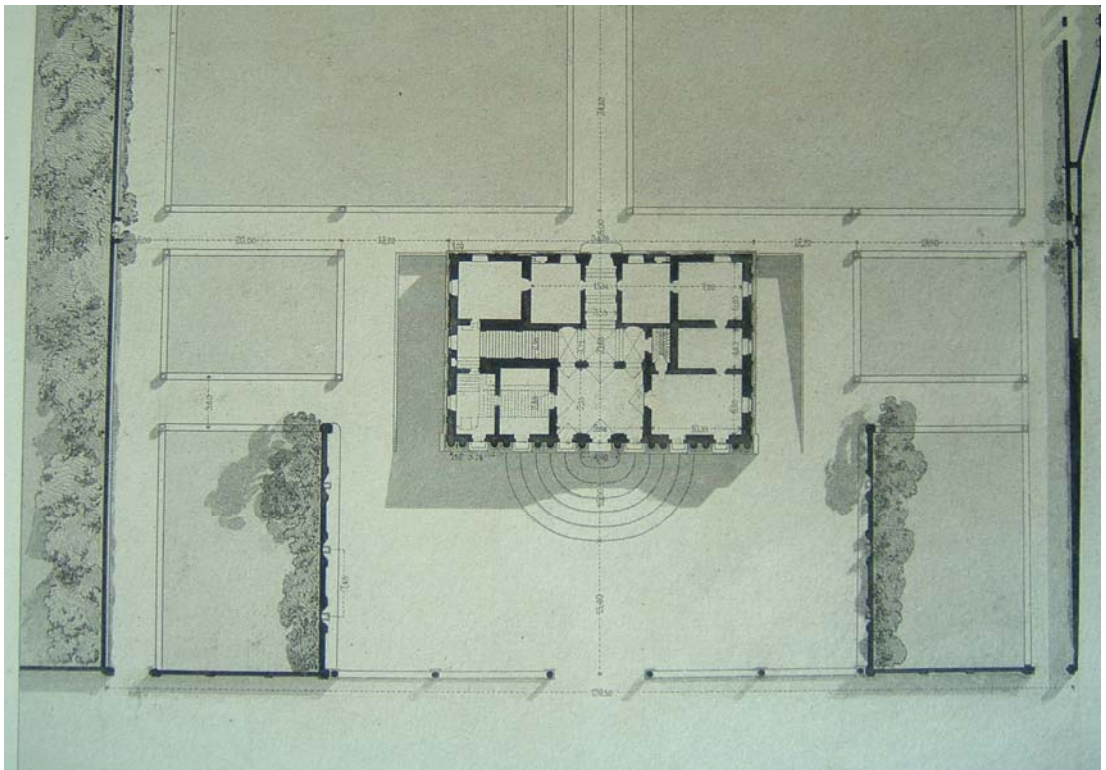


Figura 256: Pianta di Villa Imperiale Scassi con la sistemazione esterna (da R. Reinhardt 1886, tav. 83-84) Particolare con la pianta della villa in relazione al cortile che la separa dalla strada e all'asse centrale del giardino.

4. Galeazzo Alessi

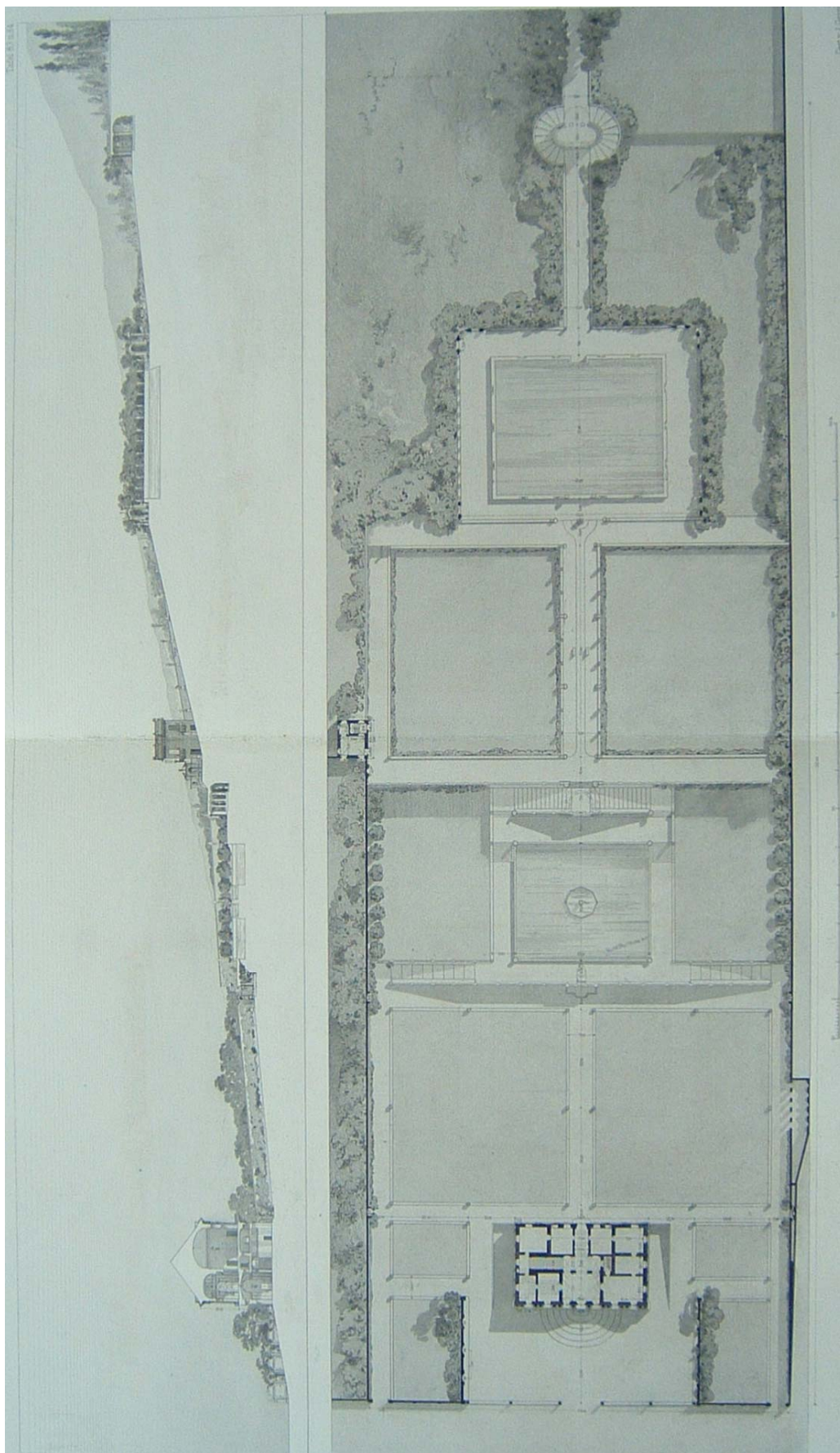


Figura 257: Pianta e sezione di Villa Imperiale Scassi con la sistemazione esterna (da R. Reinhardt 1886, tav. 83-84).

4.5 Strada Nuova

Il ruolo dell'Alessi nell'invenzione di Strada Nuova

La storiografia non riesce fin ora a determinare in modo certo quale fu il ruolo di Galeazzo Alessi nella vicenda del tracciamento della Strada Nuova e della progettazione dei palazzi lungo di essa costruiti. Un coinvolgimento diretto del perugino in tale operazione viene però celebrato dal Vasari, secondo cui “*ha fatto strada nuova di Genova con tanti palazzi fatti con suo disegno alla moderna, che molti affermano in niun'altra città d'Italia una strada più di questa magnifica e grande, né più ripiena di ricchissimi palazzi stati fatti da que' Signori a persuasione e con ordine di Galeazzo...*”⁴¹. Alcuni studiosi sono concordi nel relegare l'azione dell'Alessi alla sola ideazione dell'impianto urbanistico, di cui fu poi Bernardino Cantone a sviluppare il progetto. I diversi palazzi sono riferibili ad una pluralità di progettisti, decoratori e costruttori, tutti comunque formati secondo gli stilemi alessiani. Secondo altri autorevoli studi⁴², invece, l'intervento dell'Alessi nella Strada Nuova è da escludere totalmente⁴³, in quanto le più complesse tematiche spaziali elaborate altrove dal grande maestro non sono qui rintracciabili; tutto il progetto di Strada Nuova, sarebbe da ricondurre al solo Cantone, che avrebbe realizzato, secondo il Poleggi, “*un quartiere residenziale dal frontespizio incerto, quasi angusto, senza un progetto planivolumetrico, senza un futuro urbanistico*”⁴⁴. L'esiguità del sito, stretto contro il pendio della collina, e la necessità di non rendere troppo onerosi i lavori sarebbero state invece, secondo altri studiosi, le ragioni che portarono alla realizzazione di una strada piuttosto stretta; dunque, i motivi contingenti sarebbero prevalsi sulle scelte formali, che, non per questo, siano da considerarsi estranee all'Alessi⁴⁵.

L'Alessi non era poi estraneo alle principali vicende architettoniche ed urbanistiche che interessarono la città in quegli anni, alcune delle quali strettamente legate alla Strada Nuova. La realizzazione della strada comportò infatti l'identificazione di una serie di lotti edificabili venduti ad alto prezzo alle famiglie aristocratiche, operazione che comportò l'incasso da parte della municipalità di una certa somma di denaro che venne destinata all'esecuzione di opere pubbliche, ovvero del rifacimento del presbiterio della Cattedrale e del molo, interventi in cui è probabile che l'Alessi stesso abbia lavorato.

Certo è che la realizzazione di Strada Nuova ebbe una notevole fortuna critica, i grandi palazzi che lungo di essa sorgono furono già pochi decenni dopo la loro

⁴¹ Da G. Vasari, *Vita di Leone Lioni aretino e d'altri scultori ed architetti*, Ed. Milanese, VII, p. 553

⁴² Si rimanda in particolare alle tesi di Ennio Poleggi, pubblicate nel volume *Strada Nuova, una lottizzazione del Cinquecento a Genova* (1968, 1972)

⁴³ L'estraneità dell'Alessi alla vicenda costruttiva di Strada Nuova è sostenuta da Ennio Poleggi, ma criticata da Emmina De Negri, la quale, evidenziando la rilevanza che l'architetto perugino aveva acquistato nel panorama architettonico genovese (si pensi ai lavori che conduce sul Duomo ampiamente documentati perlomeno dal 1550 al 1557) sostiene che ben difficilmente non sia stato consultato per un lavoro di tale rilevanza. “Non si può pensare che l'Alessi, reduce dalle esperienze romane (dove via Giulia era stata indirizzata dal Bramante) a anche perugine, subito consultato per i lavori del Duomo, e per la fortificazione del Molo, opere che si svolgono per iniziativa di quegli stessi Padri del Comune che promuovono l'impresa di Strada Nuova, e finanziate con i proventi di questa, sia tenuto estraneo alle discussioni in merito ad essa, non la orienti, seppur senza intervenire direttamente” Da: E. De Negri 1975, p. 294

⁴⁴ Le parole di Ennio Poleggi sono riportate in N. Carboneri 1975, p. 17

⁴⁵ “Si dice: questa Siedlung di nobili sembra stretta, quasi angusta. Non può essere questa la conseguenza di un calcolo di costi, data la forte pendenza del terreno, che se non preoccupava l'architetto, poteva preoccupare i Padri del Comune?” Da: E. De Negri 1975, p. 294

edificazione celebrati dalle incisioni di Peter Paul Rubens⁴⁶ e ancora oggi l'unità spaziale dell'insieme e il pregio architettonico dei singoli palazzi hanno portato la strada, odierna Via Garibaldi, ad essere dichiarata dall'Unesco Patrimonio dell'Umanità.

Gli esempi di palazzi considerati per l'opera del Vignola e di altri palazzi romani, possono essere paragonabili a quelli genovesi, solo se si fissano opportuni contesti di riferimento. E' lo stesso Rubens, nella premessa al suo libro, ad avvertirci dell'opportunità di distinguere la committenza delle diverse opere e anche il diverso sito a disposizione, i mezzi a disposizione delle grandi casate quali i Farnese, rispetto ai mezzi, seppur ingenti, delle famiglie genovesi⁴⁷.

Gli architetti di Strada Nuova

Benché il progetto e l'esecuzione dei palazzi che sorsero lungo la via non sia opera alessiana, è interessante esaminare comunque la loro configurazione, in quanto l'Alessi, se non direttamente, ha sicuramente influito in modo indiretto nella loro definizione. E' inoltre da considerare che l'ambiente culturale in cui si muovono gli attori di questi primi decenni del secondo Cinquecento genovese è il medesimo e ciò che più emerge non è tanto la personalità di un singolo, quanto una cultura comune, come ricordano le parole del Poleggi, quando definisce Strada Nuova “[...] *una celeberrima collana di dimore eccezionali che, salvo i caratteri di ogni autore, è l'opera corale di una singolare civiltà urbana.*”⁴⁸.

L'Alessi era in quegli anni l'elemento di spicco della cultura architettonica genovese, dunque la sua lezione traspare certamente attraverso l'opera di architetti a lui minori, attraverso i quali possiamo cogliere quale è stato il suo insegnamento e la sua eredità nell'architettura genovese. Specie se consideriamo che alcuni di essi erano suoi diretti collaboratori. I principali artefici di Strada Nuova, infatti, si erano formati alla cosiddetta “scuola di Carignano”, ovvero avevano collaborato nel grande cantiere della basilica genovese in cui l'Alessi, sovente impegnato altrove, aveva riunito gli operatori più noti. Di questa “scuola” erano sicuramente allievi Bernardo Cantone, Domenico Ponzello e Gian Battista Castello.

Bernardino Cantone, che, definito “caput operis stratarum”, era il capo cantiere di Strada Nuova, ma aveva anche la stessa carica presso la Basilica di Carignano. Cantone, spesso ignorato in quanto non sempre architetto titolato in contratti e capitolati, fu maestro di Camera della Signoria dal 1531 al 1576, nonché impresario-direttore dei lavori in quattro palazzi della strada (ci si riferisce alle dimore di Agostino Pallavicino, Angelo Giovanni Spinola, Nicola Spinola e Giovanni Battista Doria, alle quali si può aggiungere forse una quinta, quella di Nicolosio Lomellino). Anche al Castello, “*inventore dei palazzi più geniali*”⁴⁹, sono riconducibili lavori condotti sugli stessi palazzi di Giovan Battista Doria e Nicolosio Lomellino, oltre che il palazzo di Tobia Pallavicino.

Queste personalità, cresciute all'ombra dell'Alessi, pur presentando ciascuno accenti peculiari, collaborano e concorrono insieme, dunque, a creare, nell'ambito di un comune ambiente culturale, la straordinaria successione di architetture che costituisce Strada Nuova.

⁴⁶ P.P. Rubens, *Palazzi moderni di Genova*, 1622

⁴⁷ Scrive Oechslin, riportando alcuni passi di Rubens: “Infatti il Rubens sottolinea la netta differenza che esiste tra i più famosi palazzi italiani come Palazzo Pitti, Farnese, la Cancelleria, Caprarola, «*li quali tutti eccedono di grandezza, di sito e di spesa le facoltà di Gentilhuomini privati*» ed i palazzi genovesi che gli sembrano idonei a servire da modelli ed essere imitabili, per la loro indipendenza dalla potenza e dall'ispirazione «*di una Corte d'un Principe assoluto*». Da W. Oechslin 1975, p. 22

⁴⁸ Da: E. Poleggi 2004, p. 50.

⁴⁹ Da: E. Poleggi 2004, p. 76.

La formazione di un quartiere chiuso

La strada nasce con un decreto del marzo 1550, che dà avvio ad un episodio innovativo nella storia urbanistica di Genova⁵⁰. Si legge nel testo di tale decreto: *“L’illustrissimo signor doge ed i magnifici signori governatori e procuratori dell’eccelsa Repubblica genovese, avuta relazione di magnifici signori Padri del Comune per il fatto che la città sembri un poco costretta per la costruzione delle nuove mura, al fine di ampliarla e procurare luoghi ove possano costruirsi edifici e pubbliche vie risulta a decoro della città servirsi del luogo e del terreno che era solito assegnarsi al postribolo, dove potranno erigersi molti edifici bellissimi, il che recherà non solo utilità, ma anche bellezza alla città”*⁵¹.

L’operazione urbanistica romana di palazzo Farnese, come si è visto, era stata presentata come un’operazione di decoro urbano che giovasse all’intera città. Similmente, anche in Strada Nuova viene sottolineato già nel suo decreto fondativo come si tratti di una realizzazione che dia lustro all’immagine urbana. In realtà la strada andrà configurandosi come un quartiere chiuso, a servizio delle sole famiglie aristocratiche che qui impianteranno le loro dimore, a simbolo del loro potere⁵².

Da subito lo scopo di utilità pubblica viene messo in discussione⁵³, soprattutto dai proprietari dei beni espropriati, i quali lamentano che *“anchor che molti habbiano detto che essa strada si fa per la bellezza della città assai dubitiamo che cossì non sia, anzi sia per compiacer a cinque o sei cittadini quali per loro comodo e con frivole ragioni cerchano di acomodarsi”*⁵⁴.

Elemento fondamentale che caratterizza lo spazio della via è la sua funzione: il suo tracciato non risponde ad esigenze di transito, non intende essere, fin dalla sua concezione, un tracciato di collegamento tra parti della città, bensì un quartiere di abitazione, uno spazio intorno a cui si raccolgono delle civili dimore patrizie. Più quartiere che strada, era la definizione usata da Mario Labò e ripresa dagli studiosi successivi⁵⁵.

Che la strada non potesse servire alla città come ammodernamento viabilistico è evidente dalla sua conformazione. La strada era chiusa a ponente dal portale con telamoni del giardino di Palazzo Brignole, chiusura che sparì solo a seguito della formazione di Strada Nuovissima e Piazza della Meridiana nel 1778-1786. Tale scenografia sottolineava questo uso “privato” dello spazio, un tracciato rettilineo, ma chiuso in sé, quasi un grande cortile, che partecipa come un corpo intero e a sé stante

⁵⁰ “E’ un caso esemplare che prova qui come la qualità urbanistica sia tutt’ uno con l’autenticità dell’architettura, fra le prime in Europa, a incrociare i due grandi strumenti della strada urbana rettilinea e del palazzo cittadini costruito in costa.” Da: E. Poleggi 2004, p. 45.

⁵¹ Tratto da E. Valeriani 1986, p. 237.

⁵² “ Emma De Negri (1957) individuava alla base dell’operazione urbanistica una iniziativa collettiva degli aristocratici genovesi, tendente a definire uno spazio di cerimonia e di celebrazione, al di là di ogni necessità funzionale.” Da E. Valeriani 1986, p. 237.

⁵³ “La natura di quartiere particolare è già definita dalle dichiarazioni ufficiali che [...] appoggiano la malcelata pretesa di un’immagine che concorra più all’interesse comunicativo dei singoli che alla città.” Da: E. Poleggi 2004, p. 45.

⁵⁴ E. Valeriani 1986, p. 237.

⁵⁵ “Il suo carattere di recinto, di quartiere racchiuso è evidente, è rimarcato da ogni elemento che entra in gioco”. Da: E. Valeriani 1986, p. 245.

“Mi par che resti corretto l’approfondimento effettuato dal Poleggi dell’intuizione felicissima del Labò, trattarsi di inserto chiuso, di quartiere e, sostanzialmente, di una «Siedlung di patrizi e possidenti [con] l’area stradale [disposta] lungo il passeggio comune», per rivendicarne il carattere[...] di «maturazione delle tradizioni residenziali della società nobiliare e della esperienza amministrativa genovese». Da: L.Puppi 1975, p. 68.

nelle dinamiche di sviluppo urbano⁵⁶. Uno spazio definito ed elitario, che pur pubblico nella sua fruizione, lascia una percezione di spazio privato, quasi “condominiale”, in un’accezione più attuale⁵⁷. Una chiusura, dunque, spaziale, con un solo ingresso privilegiato da levante e una serie di piccoli violettini che la intersecavano⁵⁸, la quale fa eco ad una chiusura di tipo sociale: uno spazio esclusivo riservato alle famiglie più ricche della città. Uno spazio, infine, che si configura come un’isola distinta dal tessuto urbano medioevale e chiusa in sé per l’estrazione sociale, che si pone perciò nel suo dialogo con la città su un piano di superiorità. Una sorta di grande cortile, ma anche grande teatro, sulla scena del quale mostrarsi per poter affermare il prestigio della propria famiglia. Celarsi per farsi vedere, far intuire da fuori ciò che all’interno si può ammirare; magnifici spazi interni, chiusi da severi prospetti pieni che garantiscano la privacy della vita domestica: è questo l’intento che guida l’ideazione dei singoli palazzi che affacciano sulla strada.

Una nuova concezione spaziale: un rettilineo senza fuga prospettica

La De Negri definisce questa strada “una pura espressione del concetto di rettilineo”.⁵⁹ L’elemento del rettilineo è di per se stesso un elemento nuovo per la città medievale, specie per una città come Genova, stretta tra il mare e le colline, addensata intorno a stretti vicoli dai percorsi sinuosi che arrancano sui pendii.⁶⁰ Con Strada Nuova si tratta di tracciare un percorso rettilineo, parallelo all’andamento del pendio.

Un’operazione urbanistica di questo genere non era di certo nuova nello scenario italiano: a Roma erano già stati aperti diversi rettilinei già nei decenni precedenti. Ciò che, però, viene sottolineato come elemento peculiare di questa esperienza genovese, che conferisce ad essa un sapore manierista, è il superamento della concezione prospettica che aveva invece guidato le operazioni analoghe condotte in altre città, ispirate dalla nuova cultura rinascimentale. Le strade in linea retta erano pensate come un susseguirsi di quinte che dovevano allineare uno dopo l’altro i preziosi prospetti dei palazzi, in una corsa verso l’infinito dettata da una precisa fuga prospettica geometricamente definita. La città costruita doveva riecheggiare i pensieri teorici sulla prospettiva elaborati nei dipinti come la celebre città ideale urbinata o i disegni per le quinte teatrali.

Questo modo di pensare e di strutturare lo spazio viene negato da Strada Nuova⁶¹. In essa viene proposto un forzato rapporto dimensionale, caratterizzato da una sede stradale ristretta, di appena 7,5 metri, con un’altezza media dei palazzi di 21 metri, il tutto sviluppato su una lunghezza di circa 250 metri. Uno spazio troppo ristretto per poter leggere singolarmente ciascun prospetto e per coglierne da un singolo punto di

⁵⁶ “Il panorama si snoda lungo un’ondulante rassegna di terrazze- belvedere e di eleganti volumi che evocano la pace di un quartiere elitario. Specie quando si ricordi che sino al 1787 la strada era chiusa a ponente da due bei giardini.” Da: E. Poleggi 2004, p. 54.

⁵⁷ “La via perde il suo originario assetto di asse nell’occlusione terminale dei giardini privati per assumere piuttosto il più intimistico ed al tempo stesso superbo carattere di corte interna, di spazio privato a dimensione collettiva” Da: E. Valeriani 1986, p. 244.

⁵⁸ “Strada Nuova è infatti chiusa [...] soprattutto al resto del tessuto urbano, giacché i vicoli che dovrebbero costituirne i collegamenti minuti appaiono piuttosto come crepe in un muro, come imboccature di grotte di indefinibile tracciato.” Tratto da E. Valeriani 1986, p. 245.

⁵⁹ Tratto da E. Valeriani 1986, p. 244.

⁶⁰ “La stessa forma del nuovo impianto, rigidamente rettilineo e regolarmente scandito dai volumi dei nuovi palazzi, è inedito per una città da sempre abituata alla ristrettezza delle strade e dei vicoli che precipitano al mare.” Da E. Valeriani 1986, p. 237.

⁶¹ “L’interpretazione del suo valore spaziale e funzionale sembra contraddire una tradizione di disegno urbano e di costruzione prospettica che il Rinascimento aveva già proposto e sperimentato in altre città italiane” Da E. Valeriani 1986, p. 237.

vista centrale, posto all'inizio della via, la fuga prospettica. Scrive Valeriani: *“In questo novo rapporto l'istanza prospettica perde di significato, per il rallentamento della progressione spaziale, attardata dal confrontarsi dei volumi degli edifici contrapposti”*.⁶² In questa condizione, dove l'occhio deve penetrare in un sottile vuoto che si prolunga tra le facciate senza permettere di coglierne appieno lo sviluppo e la profondità spaziale, è determinante per appropriarsi di questo spazio il percorrerlo lungo il suo tracciato. Occorre camminare, compiere una promenade architeturale: il tempo diventa un elemento essenziale nella percezione dello spazio. *“Si presenta l'ambiguità di uno spazio che, mentre si propone come lineare e continuo, in realtà si organizza per parti giustapposte, una sorta di sequenza che deve essere percorsa.”*⁶³

In questa mancanza di prospettiva si traccia una differenza dai modelli precedentemente analizzati. La dimensione di un'architettura che si svela solo man mano che si procede, mentre ci si muove, ci racconta qualcosa del suo rapporto con il sito, di come quest'architettura rende leggibile se stessa dallo spazio circostante. Anche il palazzo caprolatto o il palazzo farnesiano romano si aprono sempre più alla vista avvicinandosi progressivamente lungo il rettilineo ad hoc creato, ma la loro immagine è comunque già ben visibile dal fondo, è un punto focale che si pone quale traguardo visivo di una struttura spaziale disegnata appositamente per inquadrare il palazzo al termine di un cannocchiale visivo. Una concezione dunque ben diversa dai palazzi di Strada Nuova, dove il rettilineo non serve ad esaltare la dimora ponendola come punto di arrivo di un percorso, che può già essere tutto visivo, escludendo la dimensione del tempo. La strada è un ristretto spazio che dà significato al palazzo, il quale proprio perché sorto in questo luogo, stabilito e voluto come sede di rappresentanza, acquisisce un valore particolare. La strada è quello spazio da cui essere visti (salvo poi chiudersi dietro facciate che ci celano la varietà degli spazi interni) e svelati all'occhio, o meglio intravisti di scorcio dal basso, come conquista di un percorso architettonico.

I “risucchi laterali”: gli assi dei palazzi

Se la ristrettezza della sede stradale diminuisce la percezione di un asse rettilineo continuo, questa sensazione viene confermata e amplificata dall'intersezione che in questo spazio è continuamente prodotta da vuoti che lo tagliano trasversalmente. Essi corrispondono sia ai vicoli laterali, i quali presentano però imbocchi molto stretti, che non disturbano tanto la dimensione assiale, sia alle viste che si aprono oltre i portoni⁶⁴. Sono quest'ultime a dare un'idea di maggiore apertura, sono quei “risucchi”, nell'espressione di Enrico Valeriani, da cui entra la luce e verso cui viene

⁶² Citato da E. Valeriani 1986, p. 244.

⁶³ Citato da E. Valeriani 1986, p. 244. Nella stessa pagina si legge una descrizione efficace di Mario Labò, il quale scriveva: “Questa strada è un ritmo spaziale di grandi piani compatti e di sottili vuoti, senza mutazione. È una strada senza prospettive[...] un susseguirsi continuo di pieni e vuoti, che si alternano. Per goderlo tutto non c'è altro mezzo che percorrere, passo dopo passo, tutta la strada; la dimensione tempo qui è indefettibile; l'esperienza non si raggiunge che con la promenade architeturale. Siamo lontani dagli spazi rinascimentali costruiti su complessi ragionamenti logici, su meccanismi di precisione regolati dalla aurea regola dell'ordine classico. Siamo ora piuttosto al momento dell'infrazione alla regola, della variazione, di quella dimensione sperimentale che costituisce la faccia progressiva del Manierismo. Negare ad un rettilineo la sua natura prospettica [...] è forse un atto non del tutto programmato, ma comunque sicuramente sintomo di grande acutezza progettuale.”

⁶⁴ “L'assialità della strada trova una serie di negazioni nelle espansioni trasversali degli allineamenti portoni-atri-giardini o dei vicoli che dividono i volumi edificati.” Da: E. Valeriani 1986, p. 245.

attratto l'occhio dell'osservatore⁶⁵. Percorrendo l'asse rettilineo, i continui squarci di luce e le infilate prospettiche atrio- cortile- giardino che si distendono lungo l'asse di simmetria dei palazzi, tendono a rompere l'unità lineare della strada, richiamando l'occhio verso spazi ad essa perpendicolari, che si snodano, seminascosti, al di là delle facciate.

Il possibile modello spaziale che riassume il rapporto dei singoli palazzi con lo spazio urbano è quello tracciato da una linea che viene regolarmente intersecata da altre linee ideali, che corrispondono agli assi di simmetria; questi ultimi tagliano la facciata e l'organizzazione planimetrica di ciascuna dimora, nonché costituiscono assi prospettici che tagliano il palazzo e lo relazionano con lo spazio privato interno. Lo spazio si articola secondo *“una nuova dinamica spaziale, nella quale i volumi dei vuoti interni si fondono con il vuoto del prisma stradale, in un unico mobile fluire in continuità [...]”; è uno scambio biunivoco esterno- esterno che funge da elemento di coesione dell'intera strada*”⁶⁶. Se l'elemento centrale, ovvero il vuoto della strada, ha tralasciato un'impostazione prospettica, essa viene recuperata in queste visuali che si innestano sul percorso principale⁶⁷, determinate da più elementi che si susseguono alla ricerca di una profondità che la difficile conformazione del sito tende a negare.

Se lungo tali assi dei palazzi non vi sono aperture del volume lungo la strada (se non nel caso del palazzo Lercari) quest'asse rimane comunque quello che “scava” il volume costruito, soprattutto al pianoterra, dove dietro alle facciate si aprono ampi atri dai quali si passa in continuità ai cortili e ai giardini. Se non fosse che quest'asse visivo continuo deve interrompersi in taluni casi, quando il giardino è organizzato lungo un pendio; e, benché idealmente continui, l'accesso alle terrazze poste ad un livello superiore avviene solo dai lati, consentendo un accesso diretto dai piani alti.

Il confronto con il sito collinare: la compenetrazione architettura- giardino

Strada Nuova è un segmento rettilineo che taglia il pendio della collina, adagiandosi su di essa alla stessa quota. Una differenza si coglie, dunque, immediatamente tra i siti che rimangono a monte e quelli a valle⁶⁸. Comune a tutti i siti è invece la difficoltà di combinare la pendenza del terreno e la volontà dei committenti di aprire ampi giardini in un sito così ristretto⁶⁹.

Il plastico realizzato da Isabella Croce e Guido Zibordi, in scala 1:100, raffigura Strada Nuova e i suoi palazzi ricostruendo quella che le indagini sui documenti finora svolte ci propongono come la configurazione dei primi decenni del Seicento, ovvero quella molto simile alla originaria. Il plastico si mostra di grande efficacia, soprattutto per riuscire a cogliere con immediatezza la natura del terreno e le soluzioni ardimentose messe in campo dagli architetti per strappare alla collina spazi

⁶⁵ “Si rafforza così il senso di estraneità dell'insieme: l'inversione dei ruoli è completa. Alle aperture più forti, più luminose, più dinamiche, corrispondono cortili e giardini che hanno come unico sbocco il cielo; le aperture più vere, i vicoli che precipitano verso la città reale hanno come possibile conclusione un imprecisato pieno di cui non si distingue l'ordine” Da: E. Valeriani 1986, p. 245.

⁶⁶ Citato da E. Valeriani 1986, p. 245.

⁶⁷ “Lo sfondamento prospettico, che come abbiamo visto è negato in lunghezza, avviene ed è esaltato nella profondità traversa, superando l'usato limite dei piani di facciata per penetrare all'interno dei palazzi, filtrare attraverso le cortine diaframmate degli atri e degli scaloni per esplodere nella luce dei cortili e dei giardini sospesi.” Da: E. Valeriani 1986, p. 245.

⁶⁸ “[...] emergono molte componenti concrete che incidono sull'architettura, dalle differenze di sito tra quelli a monte e quelli a valle [...]”. Da: E. Poleggi 2004, p. 46.

⁶⁹ “Una società decisa a conquistare l'Europa fondando la propria cultura abitativa su un linguaggio autentico, mediato fra la moda, il sito difficile, i desideri del committente e il potere della famiglia.” Da: I. Croce, G. Zibordi 2004, p. 152.

piani da destinare a cortile o giardino⁷⁰. Innanzitutto si nota che gli spazi aperti sono realizzati sempre in piano, mai come giardini che salgono lungo un pendio, come invece si può trovare nelle ville suburbane. Per realizzare questi piani, si fa ricorso a terrazzamenti. Differente è la posizione nella quale essi sono posti.

I lotti a valle della strada presentano giardini più ristretti, sostenuti da imponenti sostruzioni, su di un unico livello e ai quali si accede dal pianterreno. In definitiva, non vi sono mai spazi costruiti ad un livello inferiore rispetto alla strada.

Le dimore a monte presentano invece soluzioni più grandiose, con sbancamenti nella collina per realizzare giardini a terrazze su più livelli. In questo caso, per dover penetrare nella collina con minor profondità, i giardini sono posti ad un livello superiore rispetto al cortile e si ha accesso ad essi direttamente dai piani alti del palazzo, rendendo tali aree verdi più appartate, un luogo riservato al padrone di casa, che appare solo come una scenografia distaccata e lontana a chi entra nel cortile. Questo dispiegarsi delle ali laterali del palazzo intorno al cortile per infilarsi sotto alle terrazze del giardino ed accogliere su di sé questi spazi come in un abbraccio, dà origine ad una compenetrazione unica tra architettura e spazio verde, come è evidente nella veduta paesaggistica di Palazzo Spinola realizzata da A. Semino.

Il tema del giardino e della vita in villa erano infatti evocati anche negli interni delle dimore, grazie ad affreschi; un altro esempio ne è il vestibolo di palazzo Lercari, dove una prospettiva architettonica dipinta finge un corridoio, separato da alcuni gradini, proteso verso l'esterno come un cannocchiale ottico, puntato su una piccola valle popolata da alberi e casette, con uno sfondo collinare, in cui si aggirano alcuni cavalieri.

I giardini dei palazzi erano più spesso trattati in modo classico all'italiana, con un disegno formale, mentre in altri casi il disegno delle aiuole era più specificatamente definito come spazio dedicato agli alberi da frutto.

La scelta di un sito aggrappato alle pendici della collina consentiva inoltre ai palazzi di godere di un ottimo panorama sulla città e sul mare⁷¹. Questa integrazione paesaggistica era ricercata da alcuni palazzi anche con l'apertura di loggiati verso il lato che consentiva questa visuale.

L'organizzazione degli spazi aperti nei singoli palazzi

I grandi signori di Genova affiancano le loro dimore allineandole lungo un unico asse, poiché si conveniva agli uomini nobili di abitare lungo una strada degna del loro rango⁷², chiudendosi in isolamento rispetto alla città del popolo.

Isolamento che non significava, però, chiusura all'interno delle mura del palazzo. Nonostante la difficile conformazione del terreno, ogni palazzo cerca un'apertura verso lo spazio aperto ed un giardino che faccia da degno fondale alla sua architettura. Ogni palazzo, però, fa storia a sé, è un oggetto in sé definito che non ammette di essere accostato a quello confinante. Tra ogni palazzo e quello successivo c'è sempre un vicioletto divisorio e, sebbene molto vicini uno all'altro, i rigidi volumi dei palazzi non sono mai attaccati gli uni agli altri; ognuno trova il suo spazio

⁷⁰ “Stupisce vedere la grandiosità del progetto di Strada Nuova, che doveva fare i conti con la città, le sue mura, la collina che rapida si inerpitava.” Da: I. Croce, G. Zibordi 2004, p. 182.

⁷¹ Scrive Ennio Poleggi che il quartiere è “collocato in un sito di grande panoramicità”; e ancora: “ampiamente valorizzato dal sito panoramico”. Da: E. Poleggi 2004, p. 45.

⁷² “La via Nuova di Genova recepiva il concetto di separazione delle classi per gerarchica differenziazione economica e topografico isolamento, ch'era nella coeva trattatistica [...]» «La casa del gentiluomo et di buon grado deve essere sopra una piazza se gli è possibile, o, almeno su una strada nobile et sopra il tutto isolata », dice anche il Serlio.” Da: A. Cavallari Murat 1975, p. 62.

indipendente⁷³. E ognuno vuole ritagliarsi il suo “pezzo di città” in cui rimanere isolato da tutto il resto, anche dagli sguardi indiscreti dei vicini⁷⁴. Significativa a tal proposito è la vicenda che porta all’erezione di un alto muro sul confine tra palazzo Grimani e palazzo Lomellino, per impedire ogni scambio visuale tra le due proprietà; il muro è ben visibile nella veduta della città di Genova dipinta da Gerolamo Bordoni.

Il decreto iniziale prevedeva che la strada ospitasse solo otto lotti, quattro su ciascun lato. Il progetto rispecchia bene la struttura dell’operazione in un modello che tuttora si conserva: otto lotti rettangolari e giustapposti si allineano dalle Fontane Marose alle terre dei Francescani, sbarrati sopra dalle mura e sotto dai vicoli. Poco più tardi il programma verrà ampliato e si inserirà a ponente la grande operazione dei Grimaldi, fuori progetto, che prolunga e completa l’intero rettilineo forse allargandone un vecchio percorso sterrato. Nel 1558, dopo quasi sessanta espropri, le demolizioni e il tracciato definitivo (a quota 17 e 19 metri), iniziava così un faticoso confronto con gli spazi disponibili che sui retri apparvero sin troppo allungati, mentre la sezione della strada divenne eccessivamente stretta (7 metri) dopo l’imponenza raggiunta dai più differenti e interessanti prospetti.

Si descrivono qui di seguito le soluzioni di impianto adottate da alcuni palazzi, che appaiono più significative del modo di relazionare con lo spazio aperto e con il panorama. Tenendo conto dello scopo del palazzo, così come le parole di Poleggi lo tratteggiano: *“Il palazzo che qui interessa è quello che a Strada Nuova riunisce i tentativi più riusciti di mediare fra solennità di un totem urbano e il piacere di una dimora che si affacci all’aperto, su terrazze decorate di statue e giochi d’acqua, giardini e alberi di agrumi”*⁷⁵.

Se si parte, come è corretto, dall’unico imbocco originario, il gioco è impostato dal palazzo di Agostino Pallavicino. La sua realizzazione (1558-1560) spetta a Bernardo Cantone, anche se i motivi decorativi hanno fatto propendere la critica, nel passato, per una diretta attribuzione alessiana⁷⁶. Il lotto sul quale sorse era molto esiguo non permise sul retro di avere altro che un piccolo fazzoletto di terra. La pianta del palazzo si sviluppa ad U attorno ad una cortile al quale si accede con un ampio atrio, che media il passaggio dall’esterno allo spazio aperto interno. La presenza di un grande atrio è elemento comune di molti di questi palazzi; la facciata è sempre molto chiusa, ma dietro la regolarità della finestratura si celano vestiboli ariosi, larghi quanto il portone e le finestre laterali, che, sebbene siano stanze chiuse, creano un

⁷³ “L’aggregazione dei monumenti di tipo alessiano [...] isolava i volumi dei contenitori ed isolava anche i gruppi familiari [...]. Nella conformazione di base edilizia le dimore genovesi dell’album rubensiano [...] non ammettono il reciproco accostamento: frammezzo occorrono spazi stradali oppure spazi verdi. I loggiati, le scalinate ed i cortili aperti e chiusi sarebbero solamente aggregabili alla strada quali visioni furtivamente fruite dall’utente della strada [...]. Quello genovese fu purtroppo un metodo che si basava solo sulla collocazione su *tabulae rasae* (frutto di sventramenti e di espansioni extramurarie) di volumi prismatici preconcepiti inaccostabili. [...] le cellule edilizie si ignorano reciprocamente” Da: A. Cavallari Murat 1975, pp. 62-63.

⁷⁴ “E’ un mutamento incisivo nonostante la costipazione dei suoli intramurali che consente di realizzare ai possibili acquirenti una residenza chiusa ed autonoma senz’altra presenza invasiva.” Da: E. Poleggi 2004, p. 45

⁷⁵ Da: E. Poleggi 2002, p. 58.

⁷⁶ “Così per Palazzo Pallavicino. Il palazzo, ci rivela lo studio di Poleggi, fu realizzato rapidamente, tra il 1558 e il 1580. in quegli anni Alessi, sia pur impegnato a Milano per Palazzo Marino e forse per San Barnaba, è anche spessissimo a Genova. Nello steso 1558 in cui si inizia il Palazzo Pallavicino l’Alessi fa delle varianti nel progetto di Palazzo Marino [...] motivi che sono realizzati nel palazzo genovese. E le analogie tra i due palazzi continuano. Anche se l’opera è realizzata da Bernardino Cantone, [...] si può escludere totalmente l’Alessi?” Da: E. De Negri 1975, p. 295.

4. Galeazzo Alessi

filtro sufficientemente permeabile tra i due spazi aperti, senza passare per le stanze di abitazione.

I mutamenti urbanistici degli ultimi secoli, con l'apertura della via retrostante⁷⁷ e del tunnel automobilistico che passa sotto ad alcuni giardini, ha provocato alcune perdite. Nel caso del palazzo in questione si è addirittura modificata la forma del lotto, rendendolo trapezoidale, tramite la demolizione di una porzione sul retro a nord- ovest e l'edificazione di una nuova parte a nord- est, che segue l'andamento della nuova strada, obliquo rispetto all'asse del palazzo.

Per la stessa famiglia, in particolare per Tobia Pallavicino, si realizzò un altro palazzo, sul lato a valle opposto; esso è *“forse il documento dove più si legge la fresca novità dell'architettura suscitata dall'apertura della strada”*⁷⁸. Il palazzo viene costruito nel 1558-1560 da Giovan Battista Castello, su classica pianta a tre settori e giardino. Dopo la sopraelevazione di un piano, seguita al bombardamento francese (1684), si sostituirà al giardino il corpo che contiene la galleria dorata di Lorenzo de Ferrari (1730-40). Tobia Pallavicino si poteva permettere una terrazza-giardino pensile a mare: essa è l'elemento che più movimentata il sito, molto ristretto, occupato dal palazzo che riassume la forma cubica diffusa dall'Alessi, senza cortile interno. La terrazza sul retro si collega al tessuto urbano tramite una doppia rampa di scale che scende al vicolo sottostante.

Il palazzo attiguo, voluto da Giovanni Battista Spinola, rileva nitidamente un'idea tipica del Castello, con sipari trasparenti, oggi scomparsi, che intervengono tra vestibolo ed atrio fra questo e il giardino, con un portico di cinque archi che si trasforma in loggia nel piano nobile. La pianta presenta infatti un piccolo cortile, in cui il quarto lato, quello sul retro, affacciato sul giardino e sul panorama, presentava un leggero doppio loggiato⁷⁹. Così si costituisce un asse centrale che attraverso il cortile, la loggia e il giardino, si apre verso il paesaggio. Anche in questo caso l'area verde a causa del declivio deve essere sostenuta da una robusta sostruzione.

Sull'altro lato della strada troviamo il palazzo di Angelo Giovanni Spinola (iniziato nel 1558), con un grande blocco ad U aperto verso la terrazza del giardino, ben visibile nel già ricordato dipinto che ritrae la sua condizione originaria, ma oggi scomparso in seguito all'apertura del tunnel veicolare (1927) e all'innalzamento di un nuovo corpo edilizio che chiude il cortile. La grande terrazza a giardino si restringeva in due terrazze più piccole che costeggiavano il tratto terminale del cortile e approdavano al primo piano dei bracci laterali del palazzo, in un mirabile innesto tra corpi edilizi e sistemazioni del terreno.

Stesso tipo di sistemazione presenta ancora oggi il confinante palazzo di Nicolosio Lomellino, acquistato da questa famiglia nel 1563 e completato nei due anni successivi. L'impianto delle terrazze viene qui diviso su due livelli, presentando una grandiosità scenografica, pur nella *“coerente semplicità di un impianto generale che si adegua al declivio, quasi fosse una scala gigante”*⁸⁰. Il primo gradino di questa scala è costituito da un ninfeo che chiude il cortile, mentre anche qui l'accesso diretto

⁷⁷ L'apertura della via sul retro si inquadra in un'ampia operazione urbanistica volta a creare un collegamento carrabile fra i nuovi rettifili fuori mura e la città (1833-1864).

⁷⁸ Da: E. Poleggi 2002, p. 58.

⁷⁹ “Frequentemente abbiamo riscontrato una differenza di linguaggio tra le parti più chiaramente pubbliche e quelle di ambito più strettamente privato. Un caso è il palazzo di Nicolò Spinola in cui, a una facciata probabilmente affrescata, si contrapponeva un retro molto forato, con due ordini di loggiato e cortile interno.”. Da: I. Croce, G. Zibordi 2004, p. 182.

“ Il palazzo di Giovanni Battista Spinola, pur avendo cortile, sfodera i segni di una percepibilità spaziale che deve alle trasparenze compositive un'estrema finezza tra corte, giardino e logge a pian terreno e piano nobile”. Da: E. Poleggi 2002, p. 58.

⁸⁰ Da: E. Poleggi 2002, p. 74.

ai giardini avviene al primo piano, quale chiusura di una enfilade di salotti. Il forte dislivello esistente, però, tra il cortile e il secondo livello dei giardini, che è posto alla quota del cornicione sottotetto, limita la visuale e non permette di cogliere appieno la sequenza dei giardini. Nel percorso che si crea visivamente lungo l'asse centrale, si viene inoltre spinti dall'atrio ovale che, posto all'ingresso, rende più fluido il passaggio, invitando il visitatore ad attraversare il corpo di fabbrica per uscire verso l'esterno nel cortile⁸¹. Si ricordi ancora, in questo palazzo, la mirabile decorazione a stucco della facciata, del Castello.

Se in tutti questi casi le parti a loggia o terrazza, ove esistenti, erano aperte solo sull'area retrostante, quella privata, mantenendo una facciata continua e piena su strada, in due casi si rilevano soluzioni diverse.

La prima è quella originale di palazzo Lercari, in cui la pianta ad U, riscontrabile in diverse realizzazioni, viene ribaltata rispetto all'uso consueto, lasciando il lato aperto verso strada; su questo lato un doppio loggiato chiudeva il cortile, di cui l'ordine inferiore era chiuso verso la strada, mentre quello superiore era aperto su entrambi i lati sormontato da una terrazza che andava a saldarsi alle parti terminali dei bracci laterali, aprendovi due ulteriori logge. Un prospetto, insomma, che mostrava un'insolita apertura su strada, ancora più inusuale in un contesto urbano, con qualche riferimento solo al cortile porticato che precede il corpo principale da pochi anni realizzato in villa Sauli. Si trattava dell' *“unica dimora in città a sorprendere il passante con una corte reale quando in tutte le altre della strada si riparano dagli sguardi non solo i giardini, ma anche i cortili”*⁸². Oggi tali logge, si presentano murate, pur denunciando chiaramente la loro origine. I disegni ottocenteschi del Reinhardt inoltre ci danno un'immagine eloquente della situazione originaria del palazzo.

La seconda realizzazione che presenta logge su strada è la grande fabbrica di Nicolò Grimaldi. Essa merita in realtà una trattazione specifica, in quanto, sia per la sua grandiosità, sia per le soluzioni adottate, si distacca dalle linee generali degli altri palazzi⁸³. L'esecuzione, iniziata nel 1565 e terminata solo nel 1576, fu affidata ai fratelli Ponzello⁸⁴. Domenico Ponzello aveva collaborato intorno al 1562 con Francesco Paciotto nel Castello di Rivoli; questa esperienza di ingegneria militare dovette contribuire a sviluppare l'abilità nel confrontarsi con forti dislivelli, *“senza rinunciare ad un dialogo formale più autentico con il paesaggio”*⁸⁵.

Un primo progetto prevedeva un blocco quadrato, ma da subito si optò per una forma rettangolare affondata nella collina, una impresa temeraria che, agendo lungo un dislivello di 12 metri, comportò profondi scavi. Un atteggiamento quasi sprezzante delle condizioni imposte dal sito, come si evince dalle parole di Poleggi: *“ un progetto rettangolare, ribaltato di 90° verso il forte dislivello della collina, ignora la*

⁸¹ “Molto interessante è il fronte posteriore [di Palazzo Lomellino], dove l'esiguità dello spazio e la ricerca di luce, uniti ad una buona articolazione degli spazi distributivi, sono risolti con un linguaggio architettonico fortemente espressivo e plastico, in cui non è più la pelle della facciata a parlare, ma l'articolazione di pieni e vuoti, che si sovrappongono e si innalzano con forza scenica” Da: I. Croce, G. Zibordi 2004, p. 182.

⁸² Da: E. Poleggi 2002, p. 84.

⁸³ “La dimora del monarca (così era chiamato il Grimaldi in città) è il vertice monumentale dell'architettura rinascimentale a Genova.[...], un'architettura spericolata capace di aggredire senza errori un sito composto da dislivelli, terrazze e terrapieni, ricavandone un'insolita creatività abitativa.” Da: E. Poleggi 2002, p. 59.

⁸⁴ “L'interessantissima, documentata attribuzione che Poleggi fa del Palazzo Doria Tursi a Domenico e Giovanni Ponzello, indubbi collaboratori dell'Alessi, anziché a Rocco Lurago, finisce col confermare una maggiore influenza dell'Alessi per la realizzazione di uno dei principali palazzi, e quindi, di ritorno, per la fisionomia della strada stessa” Da: E. De Negri 1975, p. 295.

⁸⁵ Da: E. Poleggi 2004, p. 70.

*natura dei suoli per affidarsi ad una terrazzatura di giardini su cui affacciano appartamenti in sequenza*⁸⁶. L'intento del committente era quello di ottenere un lotto edificabile di dimensioni sproporzionate; con questo scopo egli aveva con insistenza accresciuto sino all'ultimo gli appezzamenti circostanti, in grandissima parte già del convento francescano, il quale costituiva a monte un limite invalicabile offerto dal sito. Arrivando con la sua costruzione fino a ridosso dello stesso, occupando cioè in profondità tutto lo spazio disponibile, aveva dovuto obbligarsi a non fare aperture nella propria parete a monte, verso il cimitero, la chiesa e il cenobio, perché non doveva essere possibile vedere l'interno dell'area conventuale.

L'ingresso avviene attraverso un ampio atrio, dal quale una scalinata permette di superare il dislivello e conduce direttamente al loggiato del cortile, senza chiusure. L'area cortilizia sviluppa lungo tutto il suo perimetro un doppio loggiato e termina sul lato opposto con uno salone a doppia rampa. Tutta la distribuzione verticale si affida in questo modo ad un sistema arioso e trasparente. La sequenza di atrio-cortile- scalone, domina i percorsi interni e sottolinea un carattere pubblico, rispondendo a una doppia funzione di questi spazi, usati sia per la residenza, sia per gli affari. È una sequenza di spazi totalmente aperta, che non arriva, però, ad avere la forza di bucare la facciata, rimanendo ancora una volta mascherata dietro alla regolare successione delle finestre.

La forma rettangolare del cortile sembra suggerire l'accentuazione di un percorso di attraversamento, che si instaura in effetti tra atrio di ingresso e scalone posto sul lato opposto, ma che viene però bloccato in questo punto, senza la possibilità di continuare nella prospettiva dei giardini⁸⁷.

Ai giardini, per i quali mancava uno spazio sul retro, vennero riservati gli spazi a lato del blocco edilizio; un'operazione certo sintomo di grande ricchezza, in quanto andava ad occupare a verde due porzioni di terreno che si affacciano direttamente sulla strada e, dunque, di elevato prestigio. Al contempo questa scelta testimonia il grande valore attribuito ai giardini⁸⁸.

L'idea del Grimaldi, intenzionato a far risaltare al massimo l'imponenza della sua dimora, era di realizzare uno spazio di pertinenza anche all'esterno del palazzo. A tal fine aveva programmato l'acquisto di sette case nei vicoli sottostanti, per assemblare lo slargo dinanzi all'ingresso del suo immenso palazzo e integrarlo con il lungo asse prospettico che scendeva dal fondale dello scalone più interno. In questo modo l'operazione architettonica avrebbe raggiunto un più ampio valore urbanistico, in analogia alle sistemazioni farnesiane o al progetto alessiano per palazzo Marino.

Nel 1593 il palazzo venne acquistato da Giovanni Andrea Doria, il quale portò a compimento il programma originario⁸⁹ con la realizzazione di due logge su strada, affiancate al palazzo e affacciate sui giardini. Il prospetto su strada si presenta così

⁸⁶ Da: E. Poleggi 2002, p. 80.

⁸⁷ "L'assenza di analogia con altre dimore di Strada Nuova si deve certamente all'asse principale, diretto in profondità verso la parete di fondo priva di aperture sino al 1820; assieme ai grandi sbancamenti affrontati e alle misure del volume che, con la ripetizione delle paraste e delle bugne su tre facciate, s'innalza come un recinto fortificato." Da: E. Poleggi 2004, p. 68.

⁸⁸ "La scelta di Nicolò Grimaldi, di destinare a giardino due porzioni dei lotti di terreno acquistati in Strada Nuova per edificarvi la propria residenza, dimostra l'importanza riconosciuta ai giardini nella qualificazione delle dimore e nell'idea stessa di magnificenza abitativa. [...] L'orografia del territorio cittadino consentì nel tempo di sperimentare soluzioni sempre diverse, adatte alle singole soluzioni specifiche." Da: P. Boccardo, C. Di Fabio 2004, p. 139.

⁸⁹ "L'acquisto Doria [di palazzo Grimaldi] riprese o sviluppò a caro prezzo il programma precedente, con logge laterali, giardini panoramici..." Da: E. Poleggi 2004, p. 58.

4. Galeazzo Alessi

molto diverso dalle soluzioni di chiusura adottate dagli altri palazzi⁹⁰; il blocco edilizio rimane compatto, ma si prolunga in due aperture loggiate che si espandono nel vuoto dei giardini laterali, il tutto legato da un comune robusto zoccolo, che corre per tutta la lunghezza del vasto lotto quale motivo unificante.

Per concludere la dissertazione su Strada Nuova, si ricorda l'opera svolta nel decennio appena trascorso per la sua valorizzazione culturale, con il restauro dei suoi prospetti e il riconoscimento di patrimonio culturale dell'umanità attribuito dall'Unesco. L'antica Strada Nuova, attuale via Garibaldi, si è trasformata nella via dei musei, aprendo al pubblico gli spazi di Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Doria Tursi (già Grimaldi). *“Oggi, liberata dai gas delle automobili e restaurata da una variopinta rassegna di quadrature, ci aiuta a immaginare più da presso il tempo di una tale invenzione, fra portali e giardini, davvero degna di rappresentare la società di rango che animava i mercati europei del Rinascimento”*⁹¹.

⁹⁰ “L'imponente grandiosità di Palazzo Grimaldi suggerisce una riflessione critica: nonostante l'esaltazione secolare, la dimora si stacca dalla prospettiva severa ma domestica di Strada Nuova con un'inquietante differenza di immagine.” Da: E. Poleggi 2004, p. 57.

⁹¹ Da: E. Poleggi 2004, p. 55.

4. Galeazzo Alessi

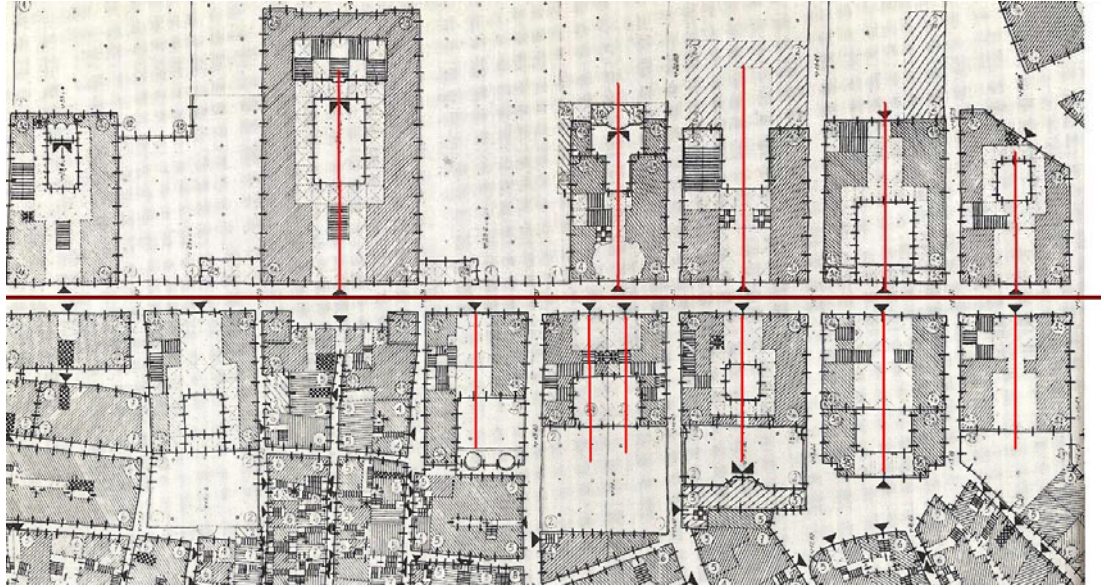


Figura 258: Rilievo di Strada Nuova a Genova, secondo le norme UNI (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.120). Vengono evidenziati in rosso l'asse della strada e gli assi dei palazzi cinquecenteschi che si saldano ad esso.

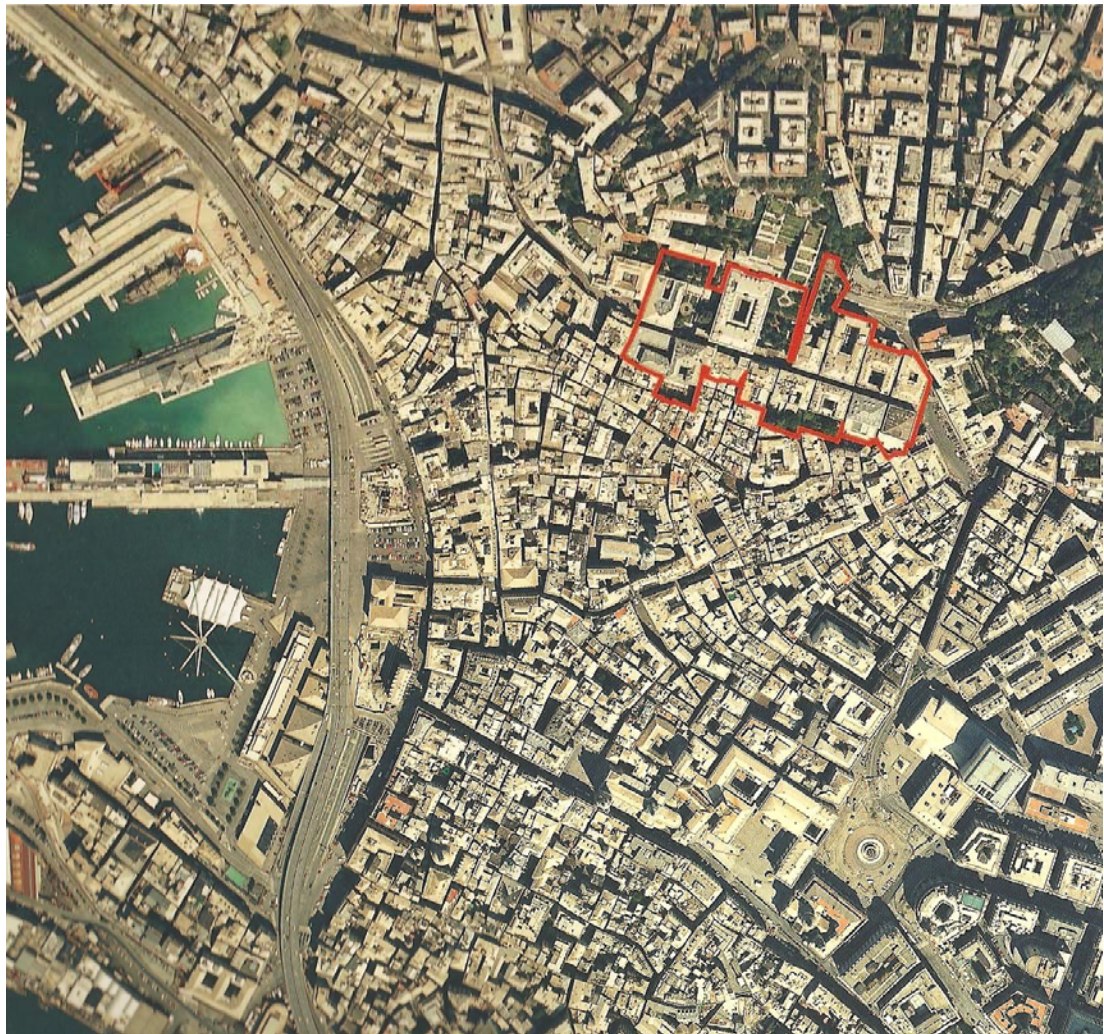


Figura 259: Genova. Veduta aerea con evidenziata l'area occupata da Strada Nuova e dai palazzi che vi si affacciano (da P.Migliorisi, G. Carrozzini, P. Boccardo 2005, p. 114).

4. Galeazzo Alessi

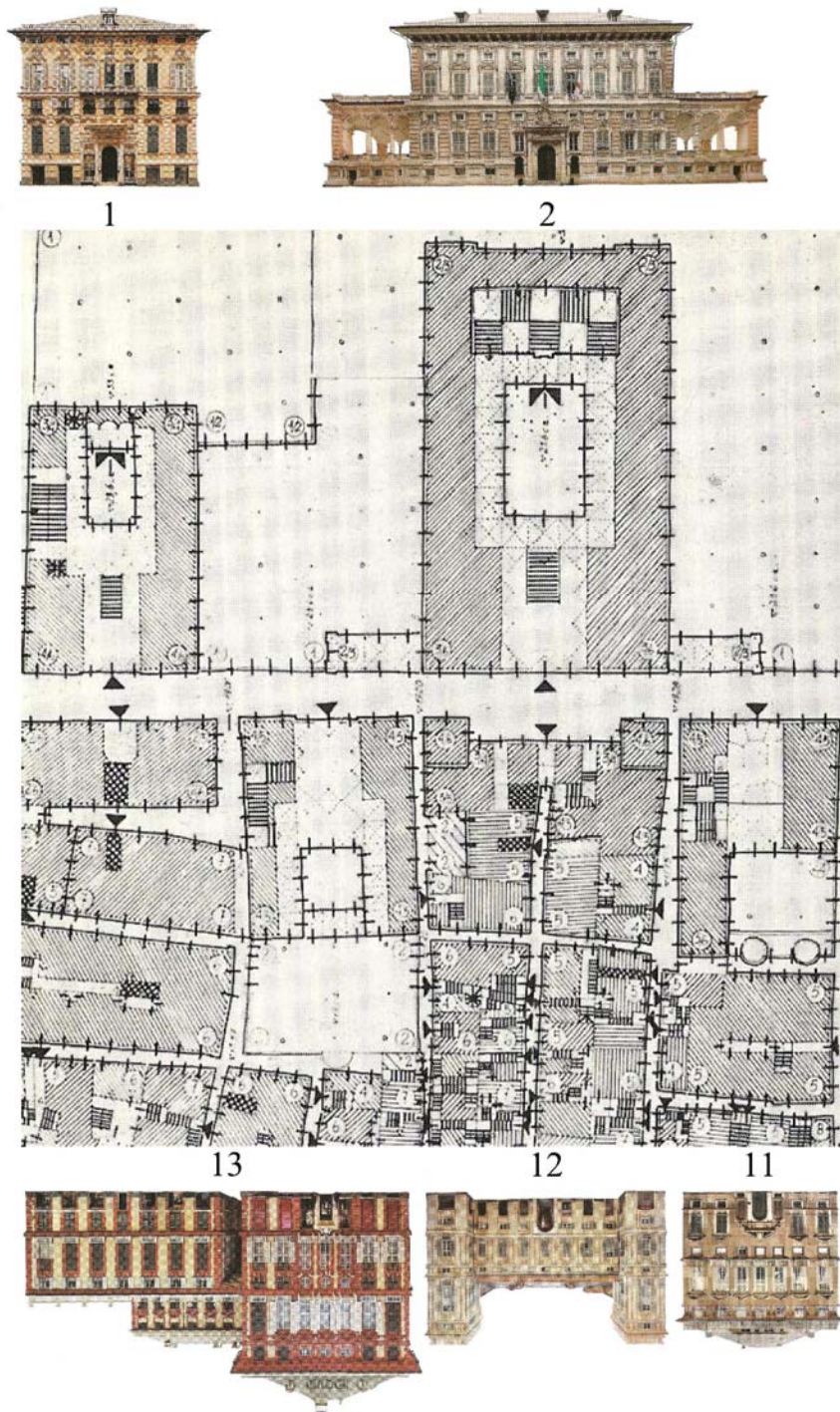
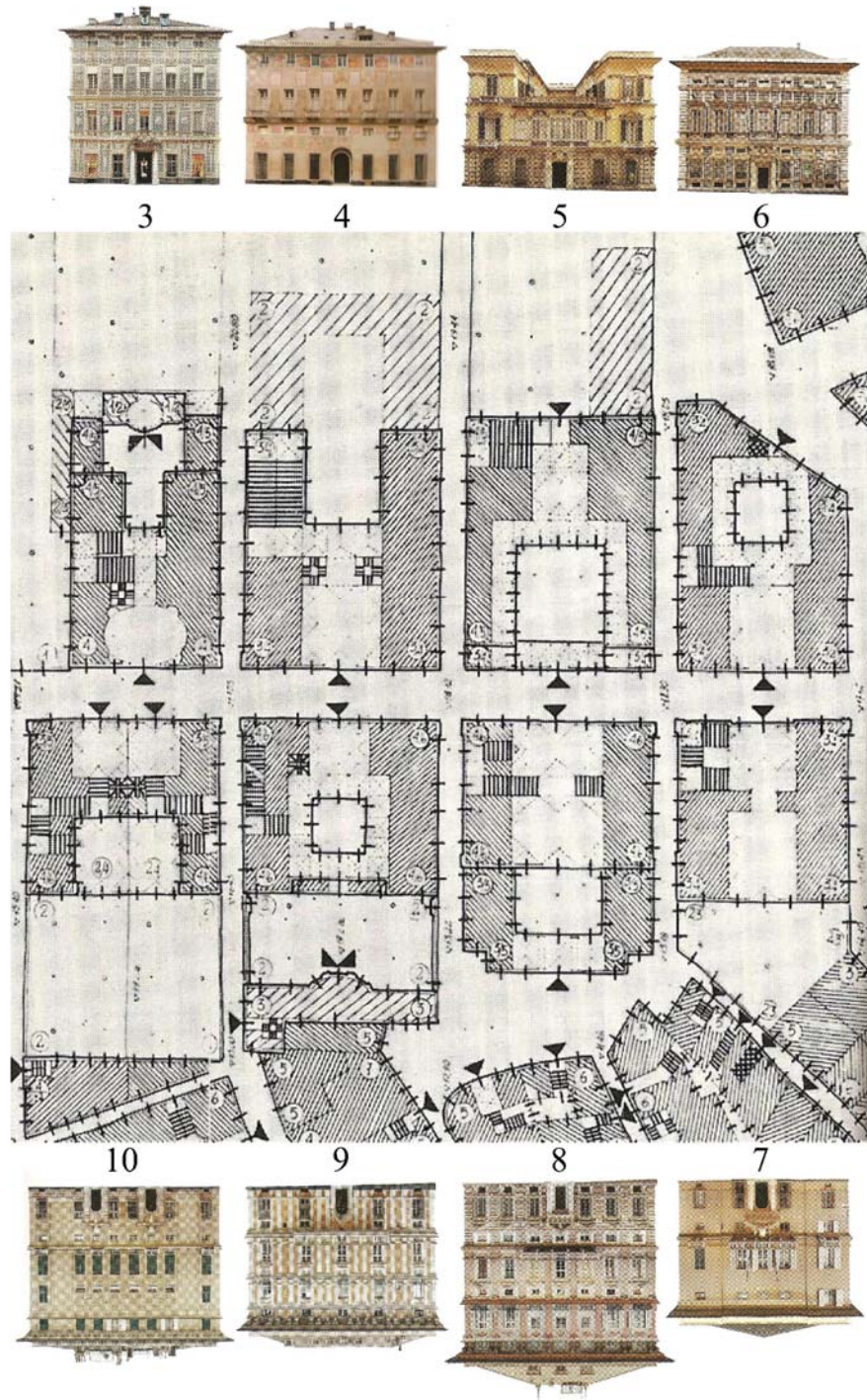


Figura 260: Genova. Strada Nuova. Montaggio sul rilievo in pianta dei prospetti dei palazzi. Rilievo secondo le norme UNI (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.120) e fotografie dei prospetti (da P.Migliorisi, G. Carrozzini, P. Boccardo 2005, pp. 116-119).

4. Galeazzo Alessi



I palazzi di Strada Nuova (ora Via Garibaldi) a Genova

(Le fotografie dei prospetti sono tratte da P. Migliorisi, G. Carrozzini, P. Boccardo 2005, pp. 116-119)



1

Palazzo di Gio. Giacomo Brignole, detto Palazzo Bianco, via Garibaldi 11

Data di costruzione: 1530-1540 con affaccio sulla via laterale (Strada Nuova non era ancora tracciata); 1712-1719: ampliamento e radicale trasformazione con un nuovo accesso su Strada Nuova

Architetto: Giacomo Viano (intervento settecentesco)

Committente: Luca Grimaldi (edificio originario);

Maria Durazzo Brignole-Sale (intervento settecent.)

Proprietà attuale: Comune di Genova (museo)



2

Palazzo di Niccolò Grimaldi, poi dei Doria Tursi, via Garibaldi 9

Data di costruzione: dal 1564 (loggiati laterali realizzati dai Doria nel 1596)

Architetti: Domenico e Giovanni Ponzello

Committente: Niccolò Grimaldi

Proprietà attuale: Comune di Genova



3

Palazzo di Nicolosio Lomellini, poi Centurione, Pallavicino, Raggio, Podestà, ora Bruzzo, via Garibaldi 7

Data di costruzione: 1563- 1565 (decorazione della facciata del 1606)

Architetti: progetto di Giovanni Battista Castello, direzione di Bernardino Cantone

Committente: Nicolosio Lomellini

Proprietà attuale: famiglia Bruzzo



4

Palazzo di Angelo Giovanni Spinola, via Garibaldi 5

Data di costruzione: 1558-1564

Architetto: Giovanni Ponzello

Committente: Angelo Giovanni Spinola

Proprietà attuale: Deutsche Bank



5

Palazzo di Franco Lercari, poi Imperiale, ora Parodi, via Garibaldi 3

Data di costruzione: 1572-1576

Architetto: ignoto

Committente: Franco Lercari

Proprietà attuale: famiglia Parodi



6

Palazzo di Agostino Pallavicino, poi Cambiaso, via Garibaldi 1

Data di costruzione: 1558-1560 (nel 1864 l'apertura di via Interiano causa modifiche, solo sul retro: taglio dello spigolo nord-ovest e l'ampliamento a nord-est)

Architetto: Bernardino Cantone

Committente: Agostino Pallavicino

Proprietà attuale: Banca Bipop

4. Galeazzo Alessi



7

Palazzo di Pantaleo Spinola, poi Cambiaso, Gambero, via Garibaldi 2

Data di costruzione: 1558-1564 (a metà '600 risale l'ampliamento con il cortile ottagonale e il ninfeo)

Architetto: Bernardino Spazio

Committente: Pantaleo Spinola

Proprietà attuale: Banco di Chiavari e della Riviera Ligure



8

Palazzo di Tobia Pallavicino, poi Carrega- Cataldi, via Garibaldi 4

Data di costruzione: 1558-1561 (tra il 1709 e il 1746 dai Carrega fu sopraelevato ed fu edificato un nuovo corpo di fabbrica, creando un cortile interno)

Architetto: Giovanni Battista Castello

Committente: Tobia Pallavicino

Proprietà attuale: Camera di Commercio



9

Palazzo di Gio. Battista Spinola, poi Doria, via Garibaldi 6

Data di costruzione: 1564-1567 (decorazione a stucco della facciata eseguita nel 1758)

Architetti: progetto di Giovanni Battista Castello, direzione di Bernardino Cantone

Committente: Gio. Battista Spinola

Proprietà attuale: famiglia Doria



10

Palazzo di Lazzaro e Giacomo Spinola, poi Adorno Cattaneo Scassi, via Garibaldi 8-10

Data di costruzione: acquisto lotto nel 1583

Committenti: Lazzaro e Giacomo Spinola

Proprietà attuale: famiglia Cattaneo Adorno e Scassi



11

Palazzo di Baldassarre Lomellini, poi Salvago, Spinola, Serra e Campanella, via Garibaldi 12

Data di costruzione: 1562-1567

Architetto: Giovanni Ponzello

Committente: Baldassarre Lomellini

Proprietà attuale: famiglia Campanella



12

Palazzo delle Torrette, già Gio. Andrea Doria Tursi, poi Savoia, via Garibaldi 14-16

Data di costruzione: dal 1716

Architetto: Giacomo Viano

Committente: Gio. Andrea III Doria Tursi

Proprietà attuale: Comune di Genova



13

Palazzo di Ridolfo e Gio. Francesco Brignole-Sale, o Palazzo Rosso, Via Garibaldi 18-20

Data di costruzione: 1672-1677

Architetti: Pietro A. Corradi, Matteo Lagomaggiore

Committente: Ridolfo e Gio. Francesco Brignole-Sale

Proprietà attuale: Comune di Genova

4. Galeazzo Alessi

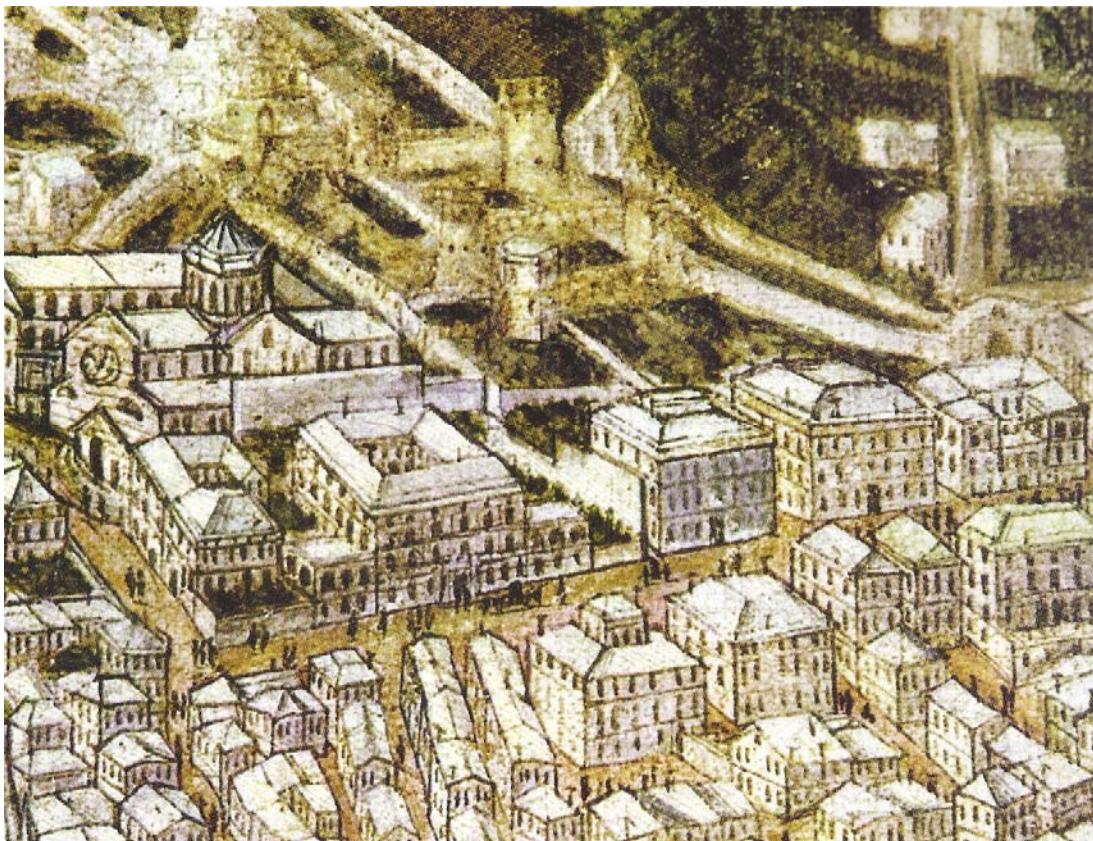


Figura 261: Gerolamo Bordononi (attr.), *Civitas Janue 1616*, Genova, collezione Pallavicino, particolare dell'area di Strada Nuova (da E.Poleggi 2002, p.57).

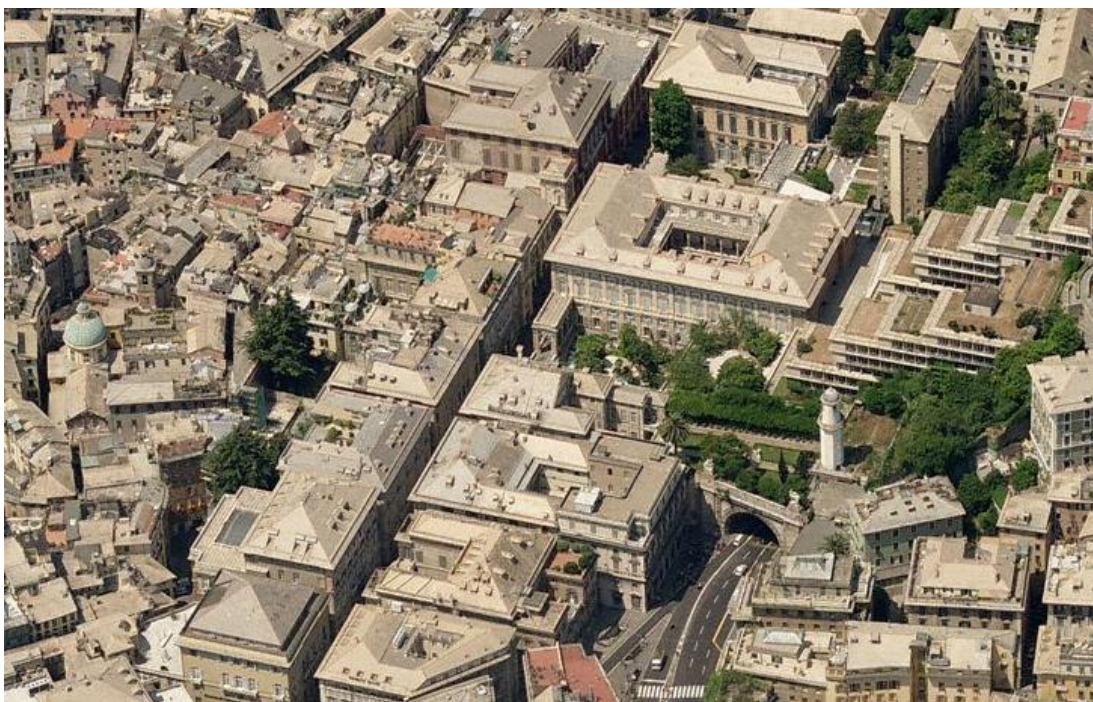


Figura 262: Genova. Veduta satellitare di Strada Nuova.

4. Galeazzo Alessi

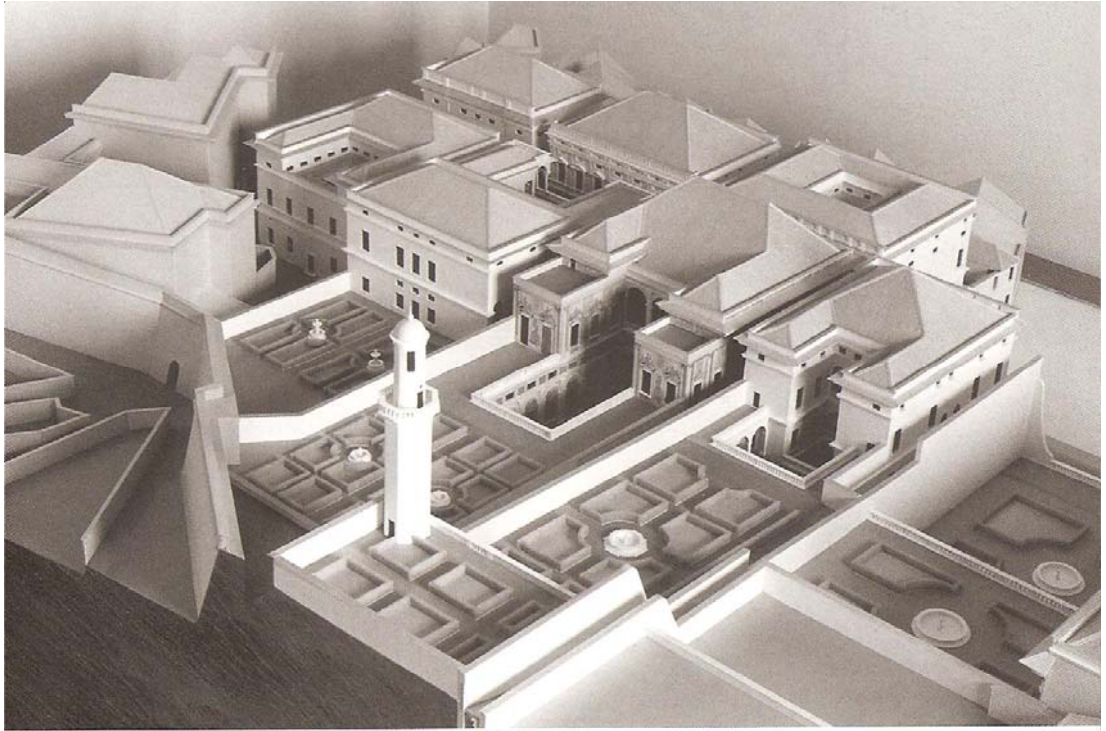


Figura 263: Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Vista da monte (da E. Poleggi 2004, p. 47).

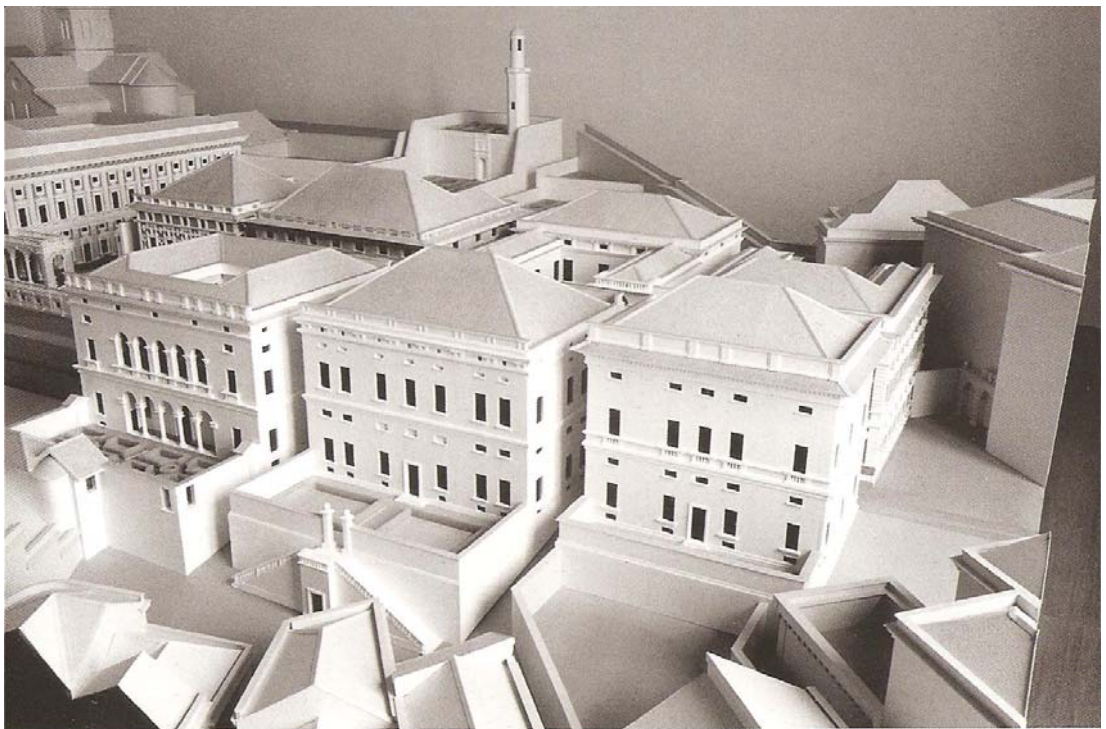


Figura 264: Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Vista da valle (da E. Poleggi 2004, p. 47).

4. Galeazzo Alessi



Figura 265: Genova. Veduta di Strada Nuova (da E.Poleggi 2002, p.69).



Figura 266: Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Particolare con le facciate su strada dei primi palazzi a est del lato nord (da E. Poleggi 2004, p. 48).

4. Galeazzo Alessi

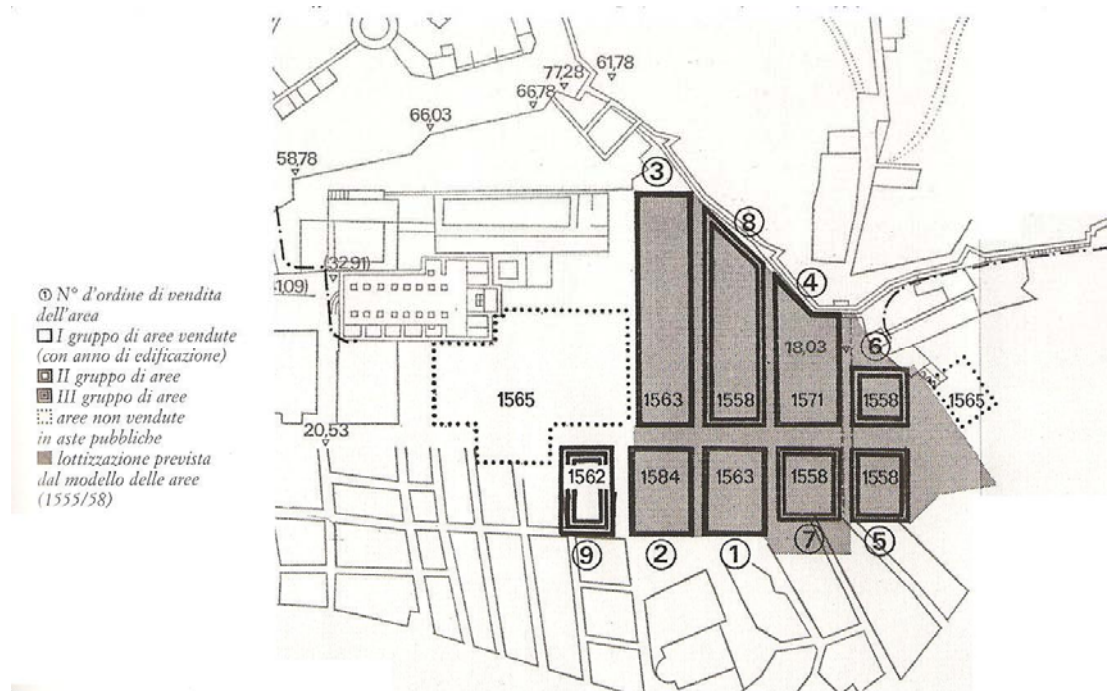


Figura 267: Tempi di vendita e di edificazione in Strada Nuova, vi sono indicate le aree lottizzate, con il loro numero d'ordine di vendita e l'anno di edificazione di ogni palazzo (da E. Poleggi 2004, p. 43).

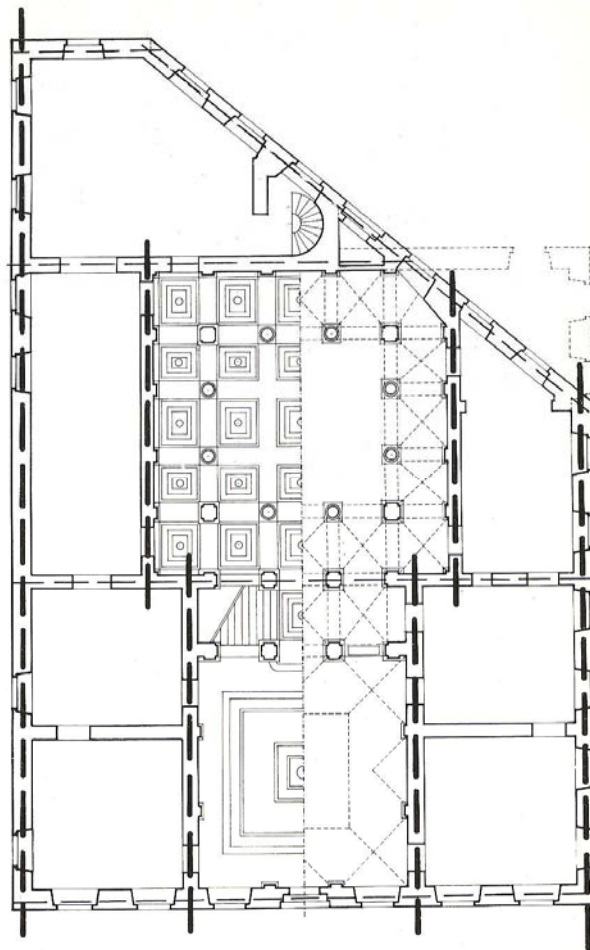


Figura 268: Genova. Palazzo Cambiaso. Pianta del pianoterra con evidenziazione dello schema compositivo (da Galeazzo Alessi e *l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.108).



Figura 269: Genova. Strada Nuova. Palazzo di Agostino Pallavicino (da E.Poleggi 2002, p.63).

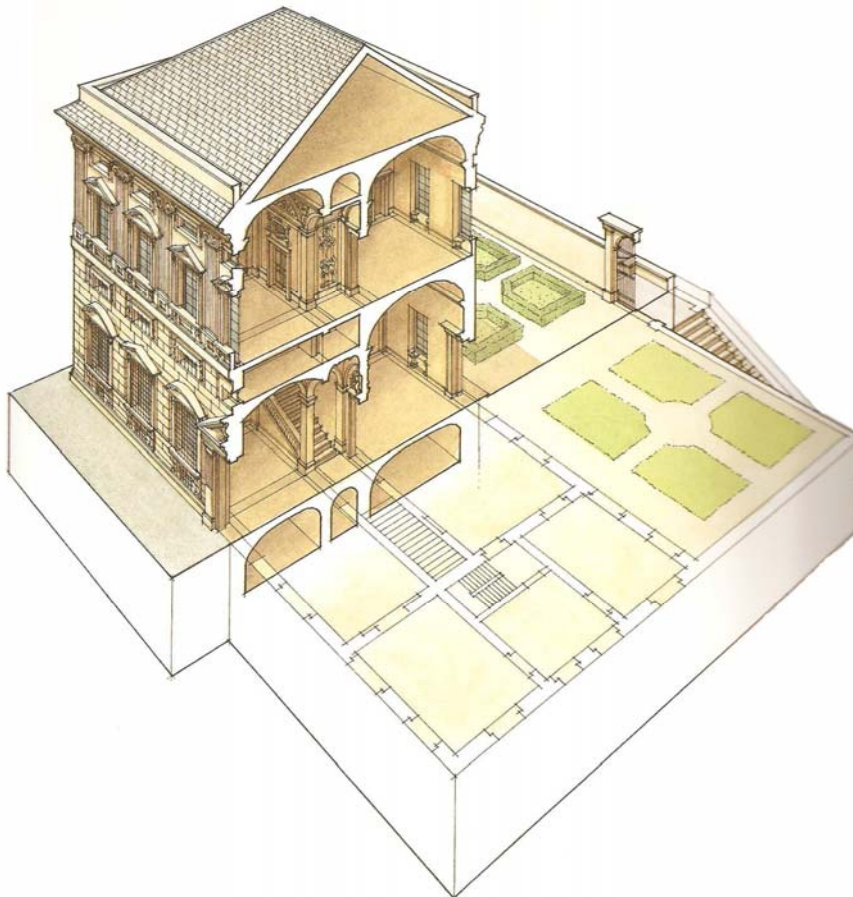


Figura 270: Genova. Strada Nuova. Palazzo di Tobia Pallavicino Sezione prospettica dell'assetto originario da ovest (da E.Poleggi 2002, p.65).

4. Galeazzo Alessi

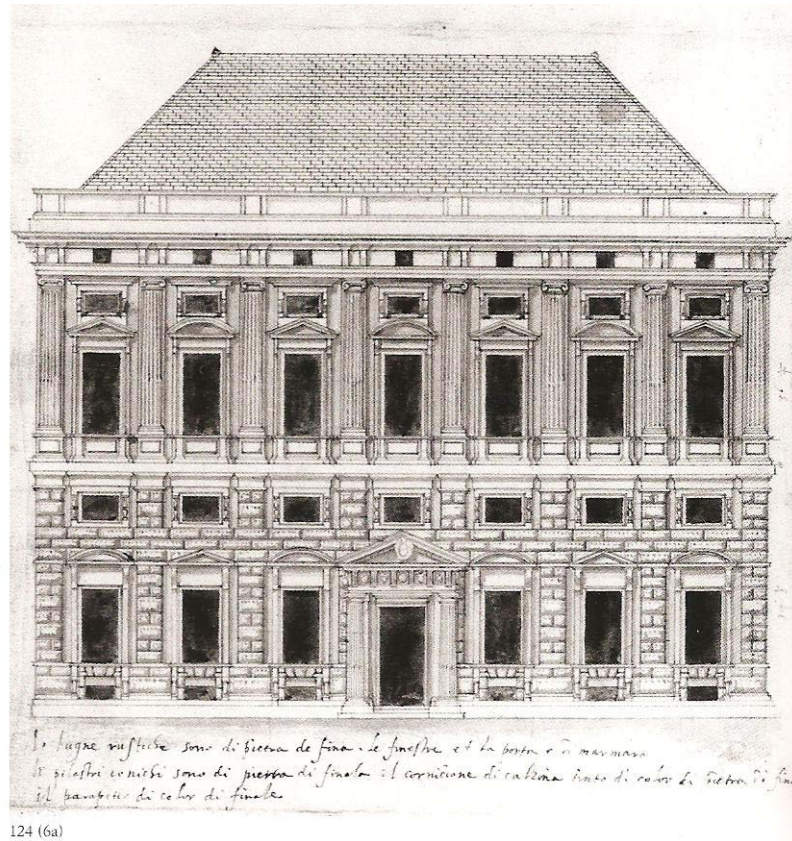


Figura 271: P.P. Rubens. Prospetto del palazzo di Tobia Pallavicino (da E. Poleggi 2004, p. 156).

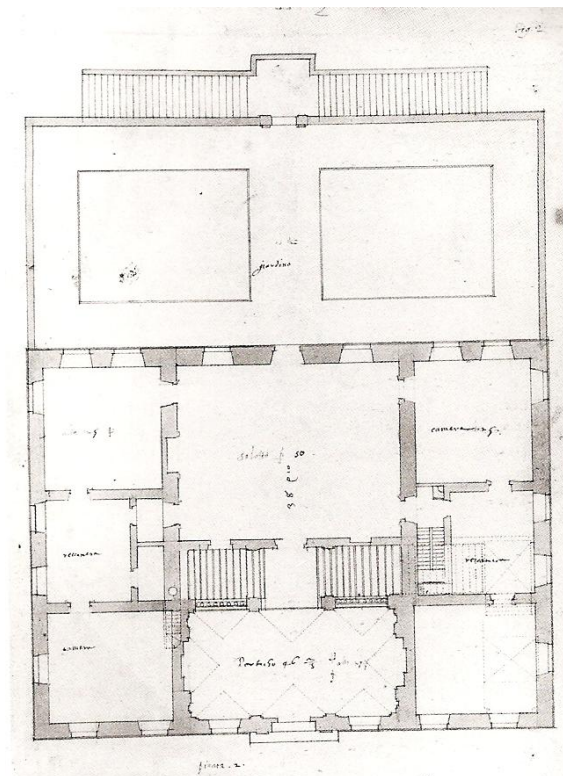


Figura 272: P.P. Rubens. Pianta del piano terra del palazzo di Tobia Pallavicino (da E. Poleggi 2004, p. 157).

4. Galeazzo Alessi

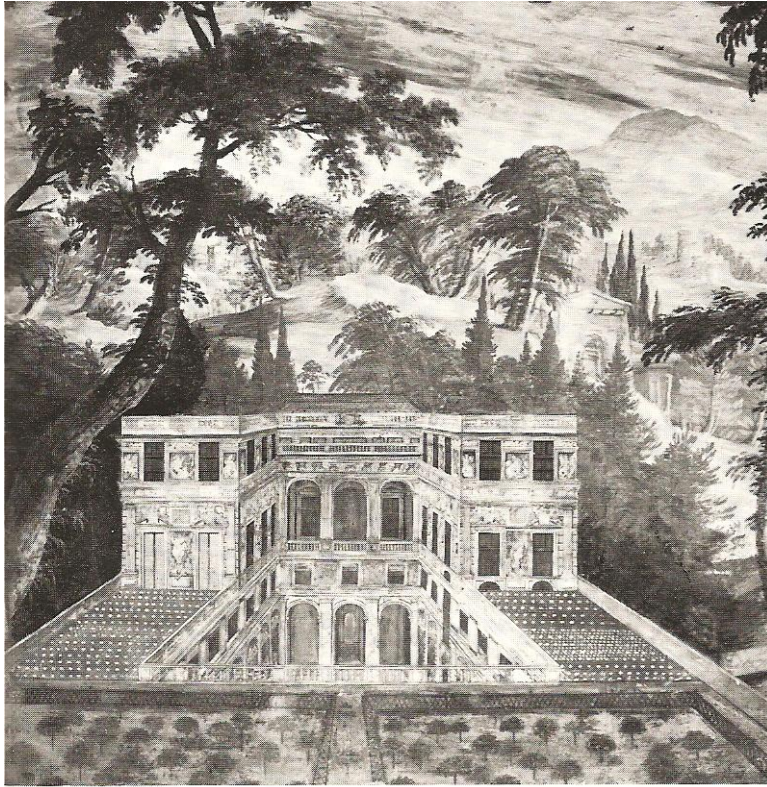


Figura 273: A. Semino, veduta paesaggistica con il cortile di Palazzo Spinola (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.127).

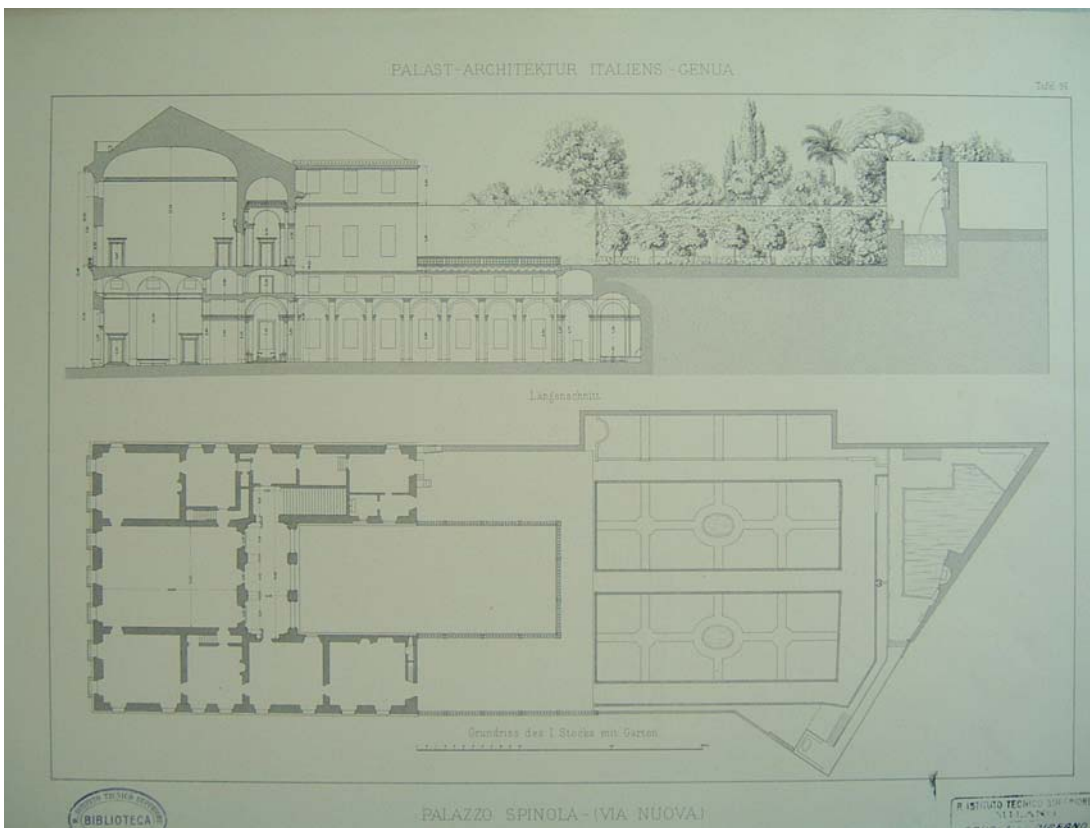


Figura 274: Pianta e sezione dell'assetto originario di Palazzo Spinola con il giardino disposto su un terrazzamento lungo il pendio (da R. Reinhardt 1886, tav. 96).

4. Galeazzo Alessi



Figura 275: Genova. Palazzo Spinola di Luccoli. Atrio di ingresso (da E.Poleggi 2002, p.70). si noti come costituisca un grande vuoto, che la facciata blocca, impedendogli di sbocciare in facciata.



Figura 276: Genova. Strada Nuova. Palazzo Lomellino visto da monte (da E. Poleggi 2004, p. 113).

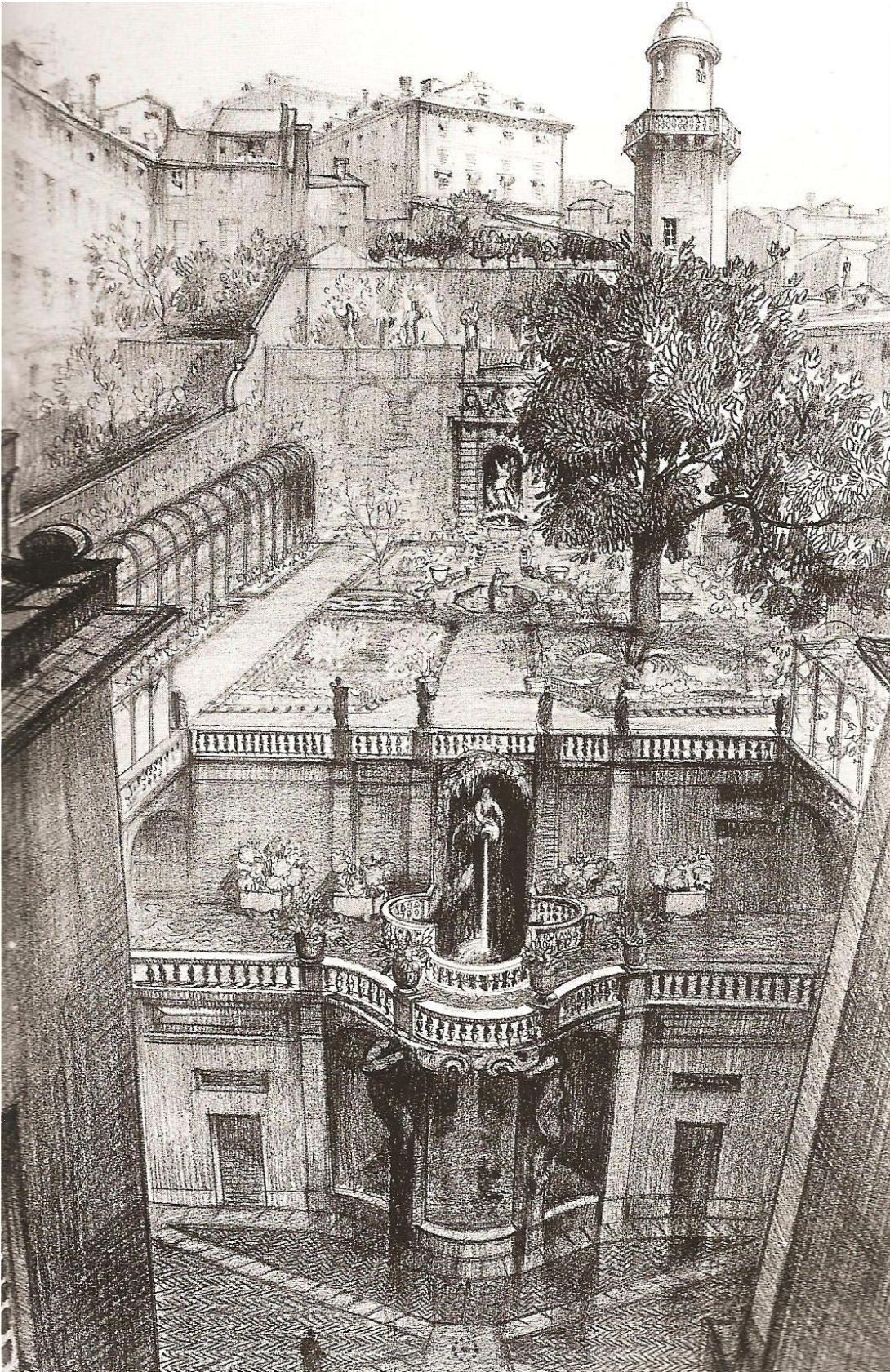


Figura 277: Riccardo Lombardo, veduta dei giardini di palazzo Lomellino negli anni Trenta del Novecento (da E.Poleggi 2002, p.75).

4. Galeazzo Alessi

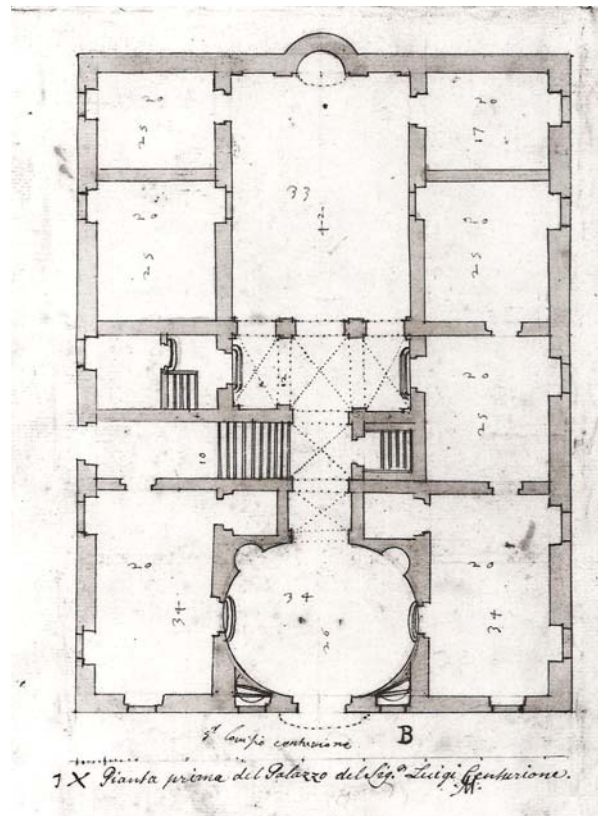


Figura 278: P.P. Rubens. Pianta di palazzo Lomellino (o di Luigi Centurione) (da E. Poleggi 2004, p. 171).

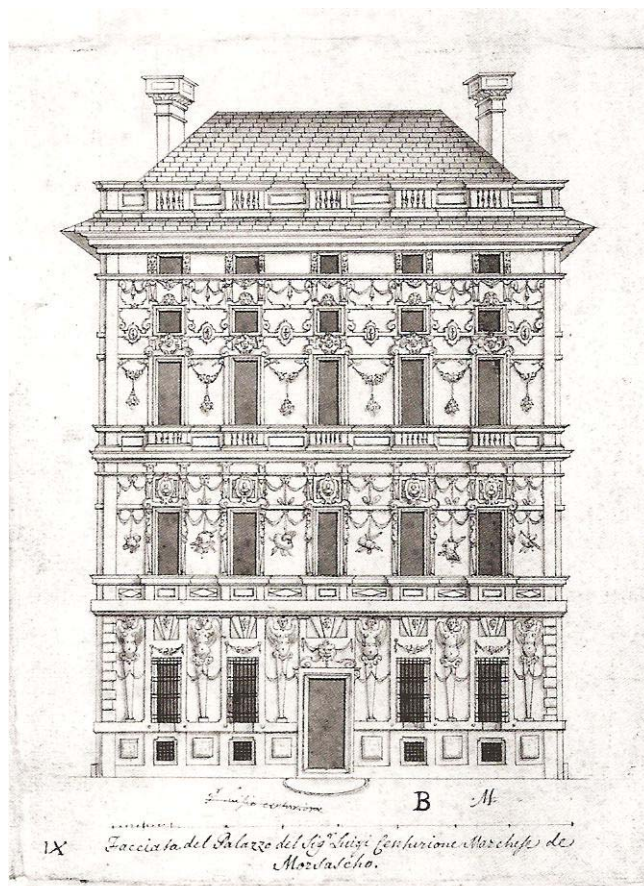


Figura 279: P.P. Rubens. Prospetto di palazzo Lomellino (o di Luigi Centurione) (da E. Poleggi 2004, p. 170).

4. Galeazzo Alessi



Figura 280: Prospetto di Palazzo Doria Tursi (o di Niccolò Grimaldi) (da R. Reinhardt 1886, tav. 9).

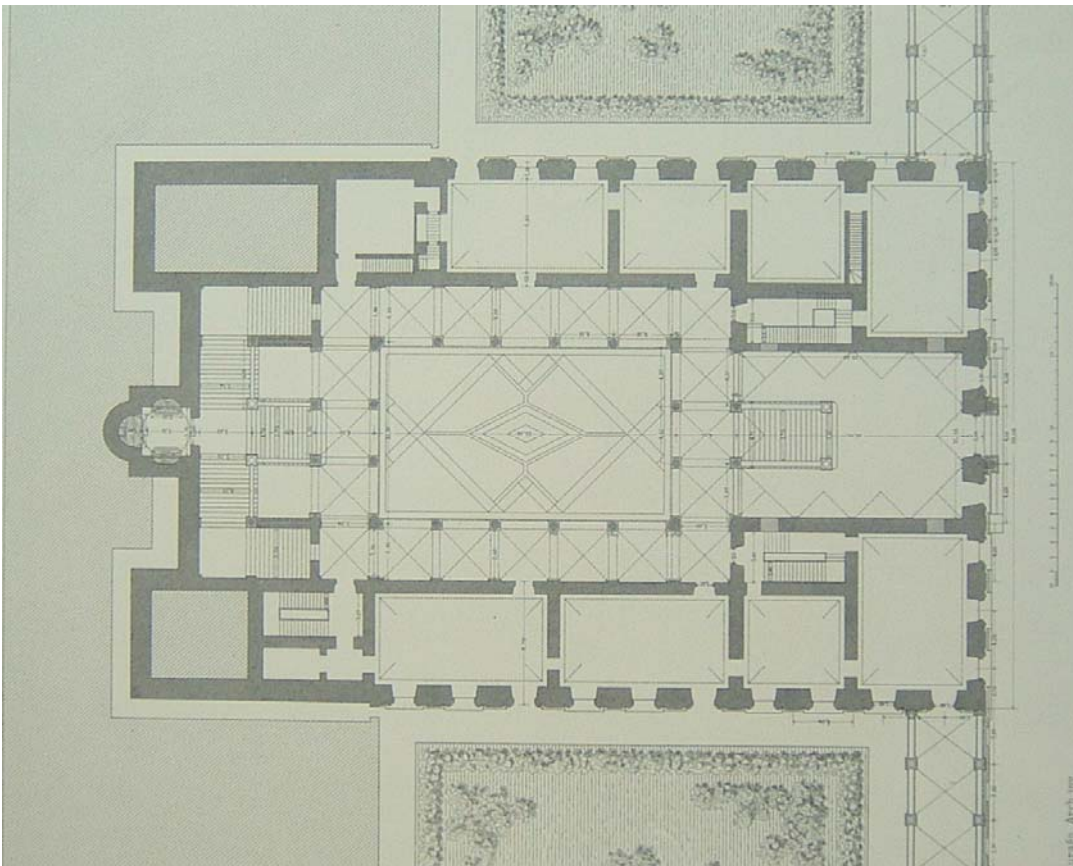


Figura 281: Pianta del Palazzo Doria Tursi (o di Niccolò Grimaldi) (da R. Reinhardt 1886, tav. 3).

4. Galeazzo Alessi

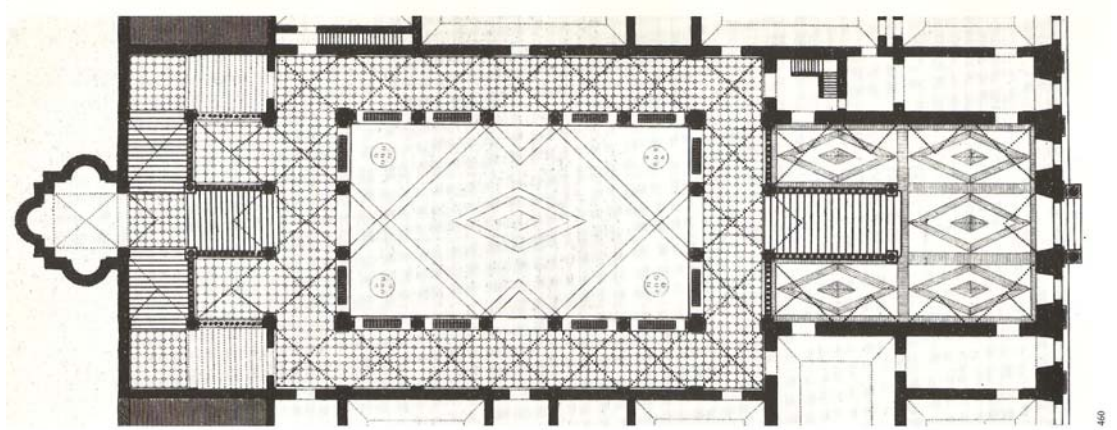


Figura 282: Genova. Strada Nuova. Palazzo Doria-Tursi. Veduta in pianta degli spazi aperti centrali con la sequenza atrio- cortile-scalone (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.671).

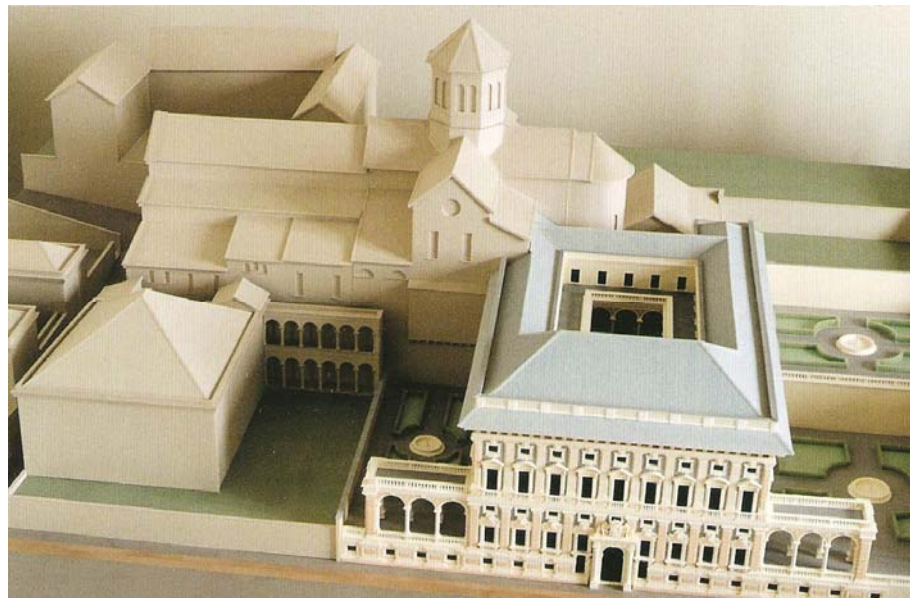


Figura 283: Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Particolare del palazzo di Nicolò Grimaldi. Si noti l'addossamento alla retrostante chiesa di San Francesco, dovuto all'esiguità del sito che porta a portare interamente il lotto fino a forzarne i confini (da E. Poggi 2004, p. 48).

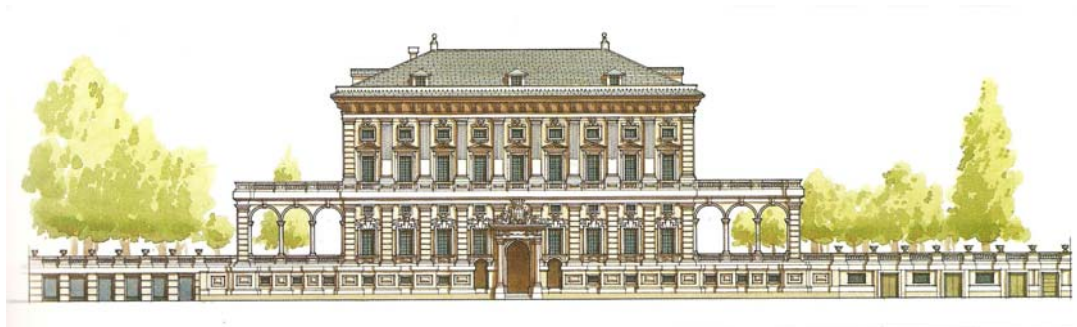


Figura 284: Genova. Strada Nuova. Prospetto del Palazzo di Nicolò Grimaldi (da E.Poggi 2002, p.81).

4. Galeazzo Alessi



Figura 285: Veduta della facciata su strada di Palazzo Doria Tursi (o di Niccolò Grimaldi) (da R. Reinhardt 1886, tav. 6).

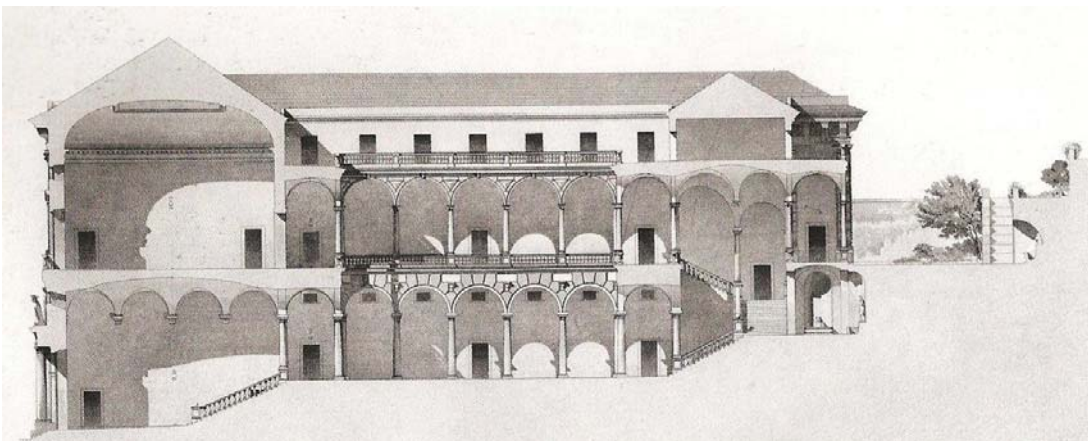


Figura 286: Genova. Strada Nuova. Palazzo Doria Tursi. Sezione trasversale verso Ponente. Tale ricostruzione riporta a nord l'aggiunta di un loggiato sopra il nicchione, ricavato invece nell'ala costruita da C. Randoni, e un giardino, non presenti nella precedente sezione di M. P. Gauthier (da R. Reinhardt 1886, Tav. 5).

4. Galeazzo Alessi



Figura 287: Genova. Strada Nuova. Palazzo di Nicolò Grimaldi. Veduta del giardino di ponente con la loggia-terrazza aggiunta nell'ultimo decennio del Cinquecento (da E.Poleggi 2002, p.82).



Figura 288: Genova. Strada Nuova. Cortile del Palazzo di Nicolò Grimaldi (da E.Poleggi 2002, p.83).

4. Galeazzo Alessi

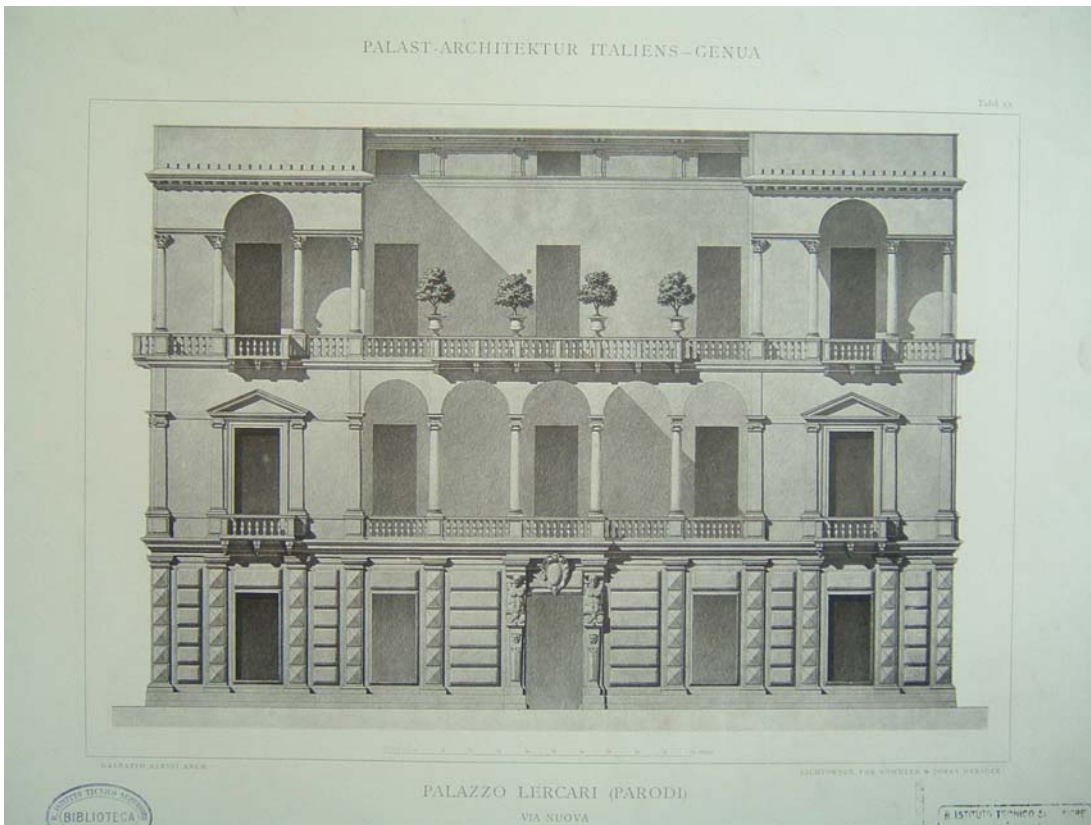


Figura 289: Prospetto su strada di Palazzo Lercari (da R. Reinhardt 1886, tav. 55).



Figura 290: Veduta prospettica della facciata di Palazzo Lercari (da R. Reinhardt 1886, tav. 58).

4. Galeazzo Alessi

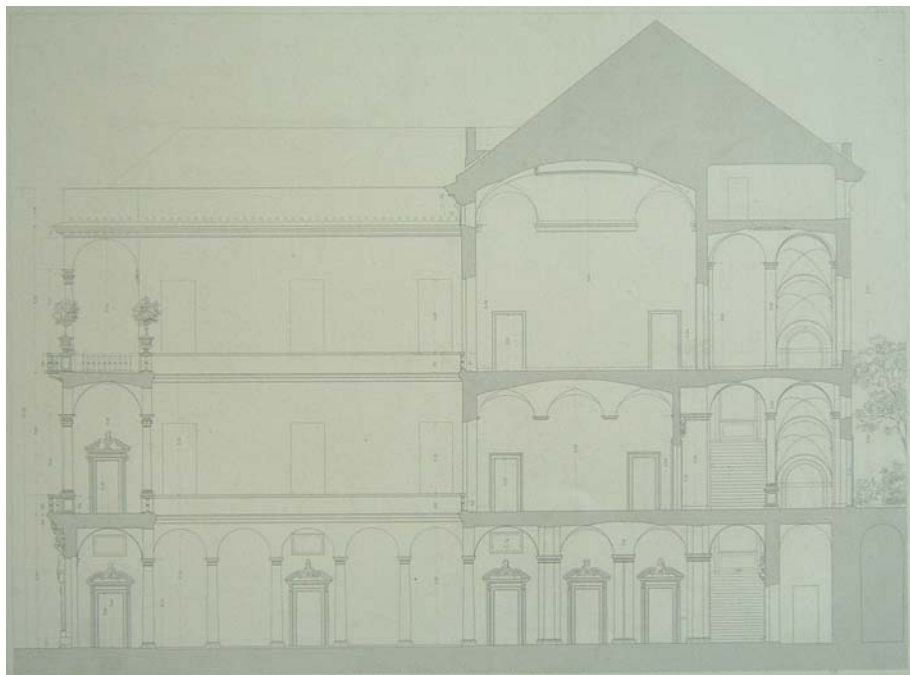


Figura 291: Sezione longitudinale di Palazzo Lercari (da R. Reinhardt 1886, tav. 56).



Figura 292: Palazzo Lercari. Foto d'epoca del vestibolo con le prospettive affrescate che si aprono sul paesaggio (da R. Reinhardt 1886, tav. 57).

4. Galeazzo Alessi



Figura 293: Genova. Strada Nuova. Decorazione di una sala al piano nobile di Palazzo Lercari (da E.Poleggi 2002, p.85).



Figura 294: Plastico dell'assetto di Strada Nuova a Genova alla metà del XVII sec. Particolare con Palazzo Parodi- Lercari (da E. Poleggi 2004, p. 47).

4.6 Un' esperienza umbra: il palazzo per i Della Corgna

Sebbene la principale attività architettonica alessiana, dal 1548 in poi, si svolga fuori dai confini umbri, l'architetto perugino non romperà mai i legami con la sua terra d'origine, facendovi ritorno più volte e periodicamente⁹². Gli studiosi intendono quindi studiare quali sia lo scambio culturale che perdura durante tutta la vita dell'Alessi tra la sua personalità e la sua terra. Si tratta, insomma, di riconoscere quanto si possa riflettere l'esperienza umbra nelle opere genovesi o milanesi e quanto, per contro, la forte personalità di un architetto ormai affermato possa avere prodotto influenza nella sua terra d'origine, nella quale veniva molto apprezzato, durante i suoi soggiorni.

Analizzando alcuni progetti umbri, si può riconoscere in taluni la mano dell'Alessi, anche se l'attribuzione non può ritenersi certa. In particolare viene attribuito ad esso il palazzo per Ascanio della Corgna a Città della Pieve, già riferito da Ignazio Danti al Vignola.⁹³ Giovanni Carbonara e Corrado Bozzoni riconducono l'opera all'Alessi sulla base di una analisi stilistica, ma anche sulla base di alcuni dati storici confermati, quali la presenza più volte in Umbria dell'architetto e il lavoro di un maestro di legname che aveva lavorato altrove con l'Alessi, oltre alla testimonianza del Pascoli⁹⁴. Dunque, al di là della certezza sulla paternità, l'ambiente culturale che lo ha generato è il medesimo che stiamo indagando e questo palazzo, per la sua forma, la disposizione planimetrica e l'apertura all'intorno, può essere significativo di una volontà di rapportarsi con il sito e interessante per un comparazione con altre architetture più note.

Il palazzo venne iniziato dopo che Ascanio della Corgna divenne governatore perpetuo di Città della Pieve, la qual cosa avvenne il 18 dicembre 1550. Sono documentati lavori negli anni 1551- 1555, come si evince dal "*Libro di fabbrica del Palazzo del suddetto illustrissimo[...] principiato sotto il dì 1 dicembre 1551 fino al giugno 1555*". Successivamente essi dovettero interrompersi in quanto il proprietario nel 1556 perse i suoi beni, che riuscì ad acquisire nuovamente nel 1560. Quattro anni più tardi perderà però l'autorità sulla città umbra; il palazzo rimase incompiuto e nuovi lavori furono avviati solo nel 1580, date alle quali è da escludere ogni possibile intervento alessiano. Nuovi lavori furono condotti, secondo un programma

⁹² "L'architetto rimase costantemente in contatto con la sua città, dove mantenne interessi finanziari e forse professionali, con frequenti e periodici, anche se brevi, ritorni." Da Da: C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p. 214

⁹³ Si veda B. Adorni 2008 (a), p. 73-74. "Può essere vero che Vignola desse alcuni disegni d'altre fabbriche, presumibilmente i palazzi della Corgna a Castiglione del Lago e a Città della Pieve. La storiografia, però, tende ad assegnare soprattutto quest'ultimo all'Alessi. [...] L'abile impostazione planimetrica potrebbe far pensare al Vignola, ma certamente gli alzati non sono i suoi e sono più facilmente avvicinabili all'opera di Galeazzo Alessi."

⁹⁴ "Quanto fin qui detto permette di delineare con una certa precisione i caratteri dell'architettura in esame: si tratta dell'opera di un autore che, pur non immemore di ricordi toscani e locali, si è formato e maturato a Roma, vivendo le esperienze dello studio e dell'ambito sangallesco [...], un architetto culturalmente preparato che però non ha avuto modo di controllare direttamente, e fino in fondo, la sua opera. [...] L'attribuzione anche ipotetica del palazzo all'Alessi appare confermata anche da queste considerazioni.[...] Caratteri più specificatamente alessiani si possono comunque rintracciare attraverso un'analisi più ravvicinata sul dettaglio e sugli elementi del linguaggio architettonico stesso. [...] Come indizi storici e documentari possiamo ricordare, in mancanza dell'esplicita testimonianza dei biografhi più vicini all'autore, gli stretti e duraturi rapporti con i Della Corgna; la documentata anche se discontinua presenza in Umbria dell'Alessi negli anni di progettazione e di inizio dei lavori; la partecipazione documentata, sia in questo che in un altro lavoro attribuito a Galeazzo Alessi del medesimo maestro di legname; la tarda ma esplicita testimonianza del Pascoli." Da: C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p. 218-219.

modesto, nella prima metà del XVII secolo, per rimanere anch'essi incompiuti⁹⁵. Sull'edificio si interverrà nel 1845 con i restauri condotti da Vincenzo Mazzuoli, il nuovo proprietario che darà l'attuale nome al palazzo. Oggi Palazzo Mazzuoli è di proprietà pubblica ed è stato recuperato quale sede di importanti istituzioni culturali (come la biblioteca civica).

Anche in questo caso la storia della fabbrica inizia con una demolizione per liberare il sito idoneo eletto ad ospitare il nuovo palazzo. Risulta, infatti, che tra il dicembre 1552 e il gennaio 1554 Ascanio della Corgna procedeva all'acquisto di case e botteghe nell'area del palazzo.

L'edificio venne iniziato dalla facciata procedendo poi verso il cortile, che fu circondato da tre corpi di fabbrica, mentre il quarto lato probabilmente era prevista una loggia aperta al piano terreno e forse anche a quello superiore⁹⁶. Anche sul lato dell'ingresso fu realizzata una loggia al primo piano, sulla quale si discuteva, però, sull'opportunità di lasciarla aperta o di chiuderla con finestre. Tale loggia venne poi chiusa durante la successiva fase dei lavori attorno al 1580, utilizzando un nuovo tipo di finestre. Era inoltre prevista una loggia anche al terzo piano, sempre abolita con questi successivi interventi.

Al di là dei mutamenti intervenuti nei secoli successivi, se si cerca di rintracciare la planimetria originaria nelle strutture oggi esistenti, ciò che più interessa è l'apertura verso lo spazio aperto di un blocco che all'esterno, dalla facciata principale si presenta compatto prismatico e chiuso, quasi a voler ricordare il prisma pentagonale di Caprarola⁹⁷. *“L'imponenza e la massiva staticità dell'esterno fa contrasto all'interno con l'articolazione libera e movimentata del cortile”*⁹⁸. L'apertura avviene con un percorso che allinea ingresso- cortile- loggiato- panorama, in un continuum che porta dall'esterno severo ad un cortile sul quale si apre la loggia del lato di ingresso e dal quale ci si affaccia sul panorama attraverso un loggiato. L'idea di realizzare un corpo ad U aperto verso il paesaggio sottolinea la volontà di connettere lo spazio costruito e limitato del palazzo a quello più ampio dell'ambiente circostante. Ben lo si coglie nelle parole di Bozzoni e Carbonara, che magistralmente sintetizzano l'azione che porta il palazzo con i suoi spazi aperti a trasformarsi in un potenziale percorso verso l'infinito dell'orizzonte visuale:

“Sembra quindi assolutamente plausibile l'idea di un blocco non chiuso, sfondato tramite una loggia verso una natura esterna che, distaccata e lontana, non direttamente praticabile, era presentata come panorama o fondale di un predisposto quadro visivo. La contrapposizione delle logge, d'ingresso e di fondo, lungo un asse di penetrazione, accentuava fortemente l'importanza di questo, ribadita d'altronde dal diverso trattamento riservato rispettivamente ai lati lunghi, architravati e chiusi, ed a quelli corti, aperti con arcate, del cortile, oltre che dalla decisa rettangolarità (tenuta del rapporto di 3/5) di quest'ultimo.”

⁹⁵ “In questa fase su verifica uno scadimento evidentissimo del livello tecnico ed esecutivo, cui fa riscontro l'abbandono definitivo e addirittura la totale incompiutezza del programma originario” Da: C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p. 215.

⁹⁶ “Immediata è la ricostituzione di una schema planimetrico ad U, con tre ali avvolgenti il cortile, mentre meno convincente appare l'idea di un quarto lato posto, verso settentrione, a chiudere l'insieme in un blocco unico. È assai più probabile che il lato del cortile fronteggiante l'ingresso principale, quale risulta dalle ammorsature murarie ancora visibili [...], dovesse presentarsi aperto e forato per l'altezza di due piani o attraverso un muro a vela, o attraverso un controlloggiato di profondità uguale a quello di ingresso” Da: C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p.216.

⁹⁷ “La preferenza accordata a questo gusto per il volume puro [...] non è alieno da una precisa volontà rappresentativa, quasi neofeudale, alimentata forse dal ricordo del palazzo Farnese di Caprarola.” Da: C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p.216.

⁹⁸ Citato da C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p.216.

E ancora:

*“L’asse di penetrazione attraversa l’edificio e lo sfonda, secondo un accorgimento tipicamente “manierista”, verso una dimensione infinita: al tempo stesso questa penetrazione e questa apertura che l’edificio nel suo interno presenta, sono negate decisamente all’esterno dove l’aspetto è di blocco rigido e prismatico.”*⁹⁹

Inoltre la forma del cortile, non quadrato, bensì rettangolare, accentua l’idea di uno spazio non chiuso in sé, bensì di spazio da percorrere, ovvero elemento di un cammino che spinge il visitatore a muoversi dall’ingresso verso il loggiato di fondo e a spaziare con lo sguardo sul panorama. Oltre alla forma, anche il diverso trattamento dei lati brevi rispetto a quelli maggiori favorisce questa percezione e accentua i valori di approfondimento lungo l’asse di penetrazione¹⁰⁰.

L’adattabilità al sito detta anche la conformazione stessa del palazzo, in quanto i corpi di fabbrica che avvolgono il cortile difficilmente avrebbero potuto continuare sul quarto, vista la natura scoscesa del terreno.

Per tali elementi il palazzo dei Della Corgna può ritenersi significativo esempio di un intento alessiano di connettere l’edificio al suo intorno, sfruttando anche le potenzialità visive del sito, in una commistione di spazio chiusi e strutture architettoniche aperte.

Vale la pena di accennare anche ai raffronti con edifici romani proposti dalla critica. Innanzitutto con il Palazzo Farnese, sia per l’impianto del palazzo che si impone sul tessuto circostante, sia, soprattutto, per la somiglianza con la versione michelangiolesca del progetto, che prevedeva la loggia sul cortile nel lato di ingresso e il doppio loggiato, sul lato opposto, aperto sul Tevere; in questo modo si sarebbe configurato, analogamente, un asse che penetrava all’interno dell’edificio, chiuso all’esterno, ma aperto sul cortile, fino ad un affaccio sull’ambiente circostante¹⁰¹.

Un ulteriore raffronto è tracciato con il palazzo di Angelo Massimo (1532 ss.), il quale presenta un cortile rettangolare con un differente trattamento dei lati opposti¹⁰².

⁹⁹ Citato da C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p.216.

¹⁰⁰ “Il discorde trattamento dei lati provoca la sua articolazione secondo il riferimento a due assi fra loro ortogonali dei quali quello longitudinale è assolutamente prevalente: il cortile non si pone quindi come «centro» dell’edificio, ma come «percorso». Da: C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p. 216

¹⁰¹ “I punti di incontro con palazzo Farnese sono frequentissimi e ricorrenti: basti pensare alla presunta versione michelangiolesca aperta verso il Tevere o [...] al gusto per la grandiosità dell’impianto espressa attraverso la creazione di un blocco unico costruito interamente ex novo entro un tessuto preesistente.” Da: C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p. 217.

¹⁰² “Il palazzo di Angelo Massimo mentre ci riconduce all’ambiente sangallesco presenta una semplice soluzione di facciata accentuatamente verticale, oggi non dissimile da quella di palazzo Mazzuoli; ma il cortile a logge contrapposte, per il suo impianto planimetrico tenuto nel rapporto di 3/5 e soprattutto per il differente trattamento dei lati lunghi, ritmati dal fitto accostamento di lunghe finestre, e di quelli corti, aperti ad archi, propone il più puntuale confronto con l’opera in esame.” Da: C. Bozzoni – G. Carbonara 1975, p. 217.

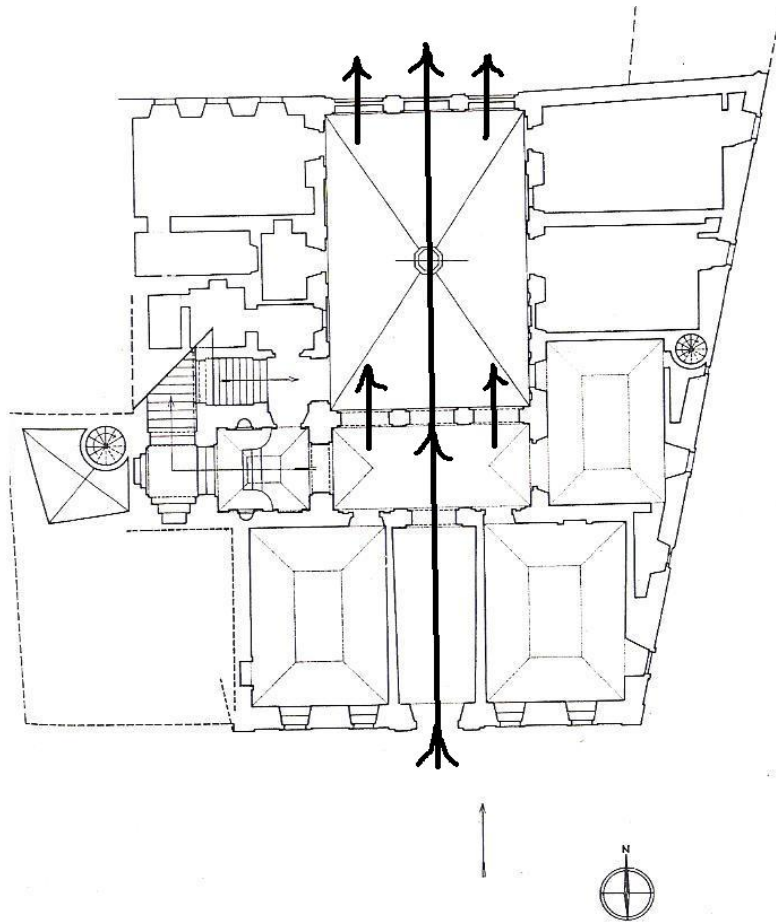


Figura 295: Città della Pieve. Palazzo Della Corgna- Mazzuoli. Pianta del piano terra (da Galeazzo Alessi e *l'architettura del Cinquecento* 1975, p. 269).



Figura 296: Città della Pieve. Palazzo Della Corgna- Mazzuoli. (da Galeazzo Alessi e *l'architettura del Cinquecento* 1975, p. 269).

4.7 Palazzo Marino

Le vicende costruttive

Il capolavoro dell'architettura privata alessiana a Milano, palazzo Marino, rimane comunque legato all'ambito genovese¹⁰³. Il committente dell'opera, Tommaso Marino, è infatti membro di una ricca famiglia genovese; il suo stanziamento a Milano è dovuto agli affari finanziari che lo legarono alla città lombarda, e al suo Governo in particolare. Egli poteva vantare il monopolio sulle attività di commercio del sale e il suo grande capitale venne più volte messo a disposizione del Governatore per appianare i debiti dello Stato. Fu forse proprio a causa dell'insolvenza dello Stato, alla qual cosa si aggiunsero forse affari mal condotti, che portarono al tracollo finanziario della famiglia pochi anni dopo l'inizio della costruzione dell'ambizioso palazzo, con la conseguente realizzazione parziale del progetto originario, in particolare nell'aspetto che più ci interessa, ovvero l'inserimento urbanistico dovuto al tracciamento di assi che connettersero l'edificato al tessuto urbano a più ampia scala; idea concepita dall'Alessi, ma successivamente abbandonata per il venir meno dei necessari mezzi finanziari¹⁰⁴.

Un particolare provvedimento emanato dalle autorità nel 1541 facilitava l'acquisizione delle aree necessarie all'edificazione di palazzi di grandi dimensioni; si tratta delle Nuove Costituzioni imposte da Carlo V, le quali consentono a chi intende realizzare opere monumentali che accrescano il decoro urbano, di esercitare l'esproprio per pubblica utilità rispetto ai proprietari dei lotti che si intendono acquisire, corrispondendo ad essi l'importo pari al valore del bene maggiorato di un quarto.¹⁰⁵

Le pratiche relative all'inizio della costruzione risalgono al 1553, ma solo nel 1557 si ha notizia di un accordo per la fornitura di una parte delle pietre da impiegare nei lavori. La posa della prima pietra avvenne il 4 maggio 1558, sull'angolo verso San Fedele. Un successivo documento data 12 maggio 1558 ed è stipulato con il capomastro Carlo Valgonara per la fornitura di pietre di ceppo di Vaprio. La costruzione procedette negli anni seguenti¹⁰⁶, per poi subire interruzioni e

¹⁰³ “E’ proprio l’ambizione di Tommaso Marino nel momento della sua massima potenza economica, a fornire l’occasione della venuta di Galeazzo Alessi da Genova a Milano. Probabilmente tramite il Marino fu introdotto presso la nobiltà lombarda nel 1561”. Da: A. Scotti 1975, p. 470

¹⁰⁴ “Mentre i lavori al palazzo procedevano con molta lentezza, Marino venne a trovarsi in una situazione di dissesto finanziario. Forse esso derivava da un eccessivo sperpero di denaro e dalla sue incapacità, ormai, di dominare l’intricatissimo groviglio delle sue tanta contabilità.[...] La strada che aveva progettato non venne aperta e, inoltre, ripetute sventure familiari lo distolsero, purtroppo, dalla cura di seguire la crescita della sua creatura. Secondo altre fonti, però, al suo dissesto concorse anche l’insolvenza del governo spagnolo al quale egli aveva fatto ingenti prestiti.” Da: G. Bologna 1999, p. 30.

¹⁰⁵ “Per conto proprio la Municipalità soccorreva finanziariamente gli espropriati assicurando loro, per alcuni anni, un reddito commisurato alle condizioni economiche di ciascuno, in aggiunta al prezzo del bene espropriato da loro percepito.” Da G. Bologna 1999, p. 27.

¹⁰⁶ “Nel 1560 si stipularono i contratti per i tre ordini delle facciate e per il cortile.”; “Il 2 settembre 1560, il notaio Giovan Francesco Negroni stipulava un istrumento in base al quale Tomaso Marino prendeva accordi, con i maestri Ioanne de Falseta de Arosio e Antonio de Casella, per continuare i lavori del suo palazzo secondo quanto convenuto con l’architetto Galeazzo Alessi.” Da: G. Bologna 1999, p. 27-29.

“Al 1557 risalgono i primi sicuri riferimenti notarili alla costruzione di Palazzo Marino; e già da questi primi atti appare chiaro il riferimento quale progettista per la nuova costruzione a Galeazzo Alessi [...]. La costruzione era prevista su due piani. Che però mutamenti intervenissero abbastanza presto, è dimostrato dai successivi atti notarili del 1558[...]: le dimensioni furono ampliate [...] Nel 1560 infine si stipularono i contratti definitivi per i tre ordini delle facciate e per il cortile.” Da: A. Scotti 1975, p. 471

4. Galeazzo Alessi

rallentamenti ed essere definitivamente sospesa alla morte del committente, avvenuta nel 1572, lasciando il palazzo incompiuto nelle fronti verso via Marino e verso il vicolo dello “Straccione”.¹⁰⁷ Cinque anni più tardi la famiglia ne perderà la proprietà, venendo l’immobile confiscato a parziale sanatoria del debito lasciato insoluto da Tommaso Marino verso lo Stato.

*L’inserimento urbanistico*¹⁰⁸

Nel 1553 Tommaso Marino acquista dai fratelli G. Battista, Giuseppe e Gerolamo di Castelnovate, la casa in cui abitava e quella attigua, di proprietà di un certo Maggi. Negli anni successivi si ha notizia di ulteriori acquisizioni¹⁰⁹. Questi acquisti, agevolati dalla legge sugli espropri, servivano a preparare un area adatta all’erezione del palazzo e, dunque, queste case erano destinate ad essere abbattute; un primo atteggiamento di confronto con il tessuto urbano preesistente è quello che riguarda lo sventramento e la demolizione delle preesistenze e la creazione di nuovi assi stradali. Ciò che si crea di nuovo, tuttavia, non viene slegato dal tessuto circostante rimanente, anzi vi si cerca una forte interazione. Il palazzo si configura come un grande blocco edilizio, isolato su tutti i lati¹¹⁰ secondo i modelli dei grandi palazzi rinascimentali (in primis, come si è visto, il palazzo Farnese di Roma¹¹¹), ma riflette, nella sua organizzazione planimetrica, la persistenza dei tracciati che caratterizzano la città. Innanzi tutto l’asse principale del palazzo viene a coincidere con una strada che attraversava il sito in questione e che è stata cancellata dal nuovo assetto progettuale, ovvero la Contrada di Sant’Agata, ma che continua ad esistere come percorso rettilineo che attraversa gli ambienti aperti e chiusi dell’edificio.

Di straordinaria evidenza è la corrispondenza tra il portale sul lato di San Fedele e la via Agnello che da questo slargo prende avvio. Il portale di questo fronte non è posto al centro della facciata (vi sono infatti otto finestre alla sua sinistra e solo sei alla destra), bensì allineato con l’andamento della via che lo fronteggia. Questo è anche dovuto alla presenza, al tempo dell’Alessi, di uno stabile che occupava parte dell’attuale piazza San Fedele (l’area opposta alla facciata della chiesa) e che verrà abbattuto poi all’inizio del XIX secolo. La presenza di questo edificio occultava parte della facciata e non la rendeva interamente leggibile dalla piazza così come ci appare ora. Centrare l’ingresso avrebbe significato nascondere dietro agli edifici esistenti, aprendolo sul vicoletto che separava questi ultimi dal palazzo. Lo stabile non più esistente proseguiva infatti l’allineamento della via dell’Agnello fino al portale del

¹⁰⁷ Lo stretto vicolo denominato “lo straccion de Marin” è la via al di là della quale vi era un isolato di case che sorgeva ove è ora piazza della Scala. Il fronte su questo lato verrà completato ad opera di Luca Beltrami solo dopo l’apertura della piazza.

¹⁰⁸ La valenza urbanistica del progetto di Palazzo Marino viene sottolineata dagli studiosi: “Gli interventi di Alessi che in Lombardia notoriamente rivestono intenzioni urbanistiche consistono principalmente nella sistemazione del palazzo Marino e nel riordino del Sacro Monte di Varallo.” Da: G. Mezzanotte 1975, p. 449.

¹⁰⁹ “Nei due anni seguenti [1559 e 1560], Tomaso procedette all’acquisto di altri stabili per giungere alla disponibilità dell’area necessaria. In particolare, ottenne, dalle monache di S. Margherita e dai fratelli Maggiolini, la cessione di limitrofi edifici di loro proprietà, che furono abbattuti per liberare la superficie prescelta.” Da: G. Bologna 1999, p. 27.

¹¹⁰ “Dalla pianta del Clarici [del 1594] appare evidente l’isolamento del palazzo su tutti e quattro i lati, ciascuno con portale d’ingresso proprio, isolamento reso possibile su tre lati dalla strada pubblica e sul quarto dall’apertura di quello «straccion del Marino», che appare come una vera e propria via privata.” Da: A. Scotti 1975, p. 471.

¹¹¹ Un riferimento al palazzo romano sembra confermato anche dalla composizione planimetrica del palazzo: “La pianta del Palazzo Marino con la sua scala laterale, con il suo primo cortile quadrato e con il suo secondo cortile rettangolare, tipologicamente è paragonabile a quella di Palazzo Farnese.” Da: C. L. Frommel 1975, p. 168.

4. Galeazzo Alessi

palazzo. Tuttavia era possibile organizzare anche l'ingresso simmetricamente alla piazza, per la quale sono stati eseguiti dei lavori di sistemazione contestualmente all'erezione del palazzo¹¹²; la scelta dell'Alessi è però chiara e allinea l'ingresso allo sbocco della via preesistente. Ciò che più interessa, ancor prima della composizione simmetrica del prospetto, è il dialogo con l'intorno esistente¹¹³, nell'organizzazione dei percorsi interni: la strada avrebbe così condotto, con un percorso rettilineo all'accesso del palazzo e, da questo, al grande salone centrale.

L'operazione urbanistica senza dubbio più significativa è, tuttavia, l'ideazione della strada che, aprendosi un varco nel tessuto esistente, avrebbe prolungato l'asse principale del palazzo fino a raggiungere via delle Pescherie, ovvero la strada che unisce Piazza del Duomo all'area del Broletto (l'area commerciale dove anche il Marino avrà svolto i suoi affari¹¹⁴), riconnettendosi così idealmente ai due poli principali della vita religiosa e civica. La già citata legge sugli espropri, consentiva senza troppe difficoltà al Marino di acquisire l'area necessaria¹¹⁵; i permessi per la sua realizzazione, anzi, erano già stati concessi e solo il ricordato tracollo finanziario della famiglia ne impedì l'esecuzione¹¹⁶. La strada doveva costituirsi come un rettilineo di 220 metri di lunghezza, ricalcando con il suo sviluppo l'andamento del tracciato urbano romano. L'idea della strada doveva già essere presente in Alessi al tempo della progettazione, quando l'intero edificio è ordinato in rapporto all'orientamento più antico del tracciato viario, in contrasto con quello del Duomo, così da legarlo intimamente alla struttura ancora prevalente nell'ambiente cittadino. La larghezza di 13 braccia (circa 7,5 metri) costituiva un diretto riferimento dimensionale alla innovativa esperienza urbanistica condotta a Genova con l'apertura della Strada Nuova¹¹⁷. Certamente l'impresa genovese era ben presente tanto nella mente dell'architetto quanto nelle volontà auto celebrative del committente. Anche la volontà di definire il corso della strada tramite una serie di palazzi, pensando ad un assetto uniforme per le facciate, richiama da vicino l'esperienza genovese e il suo significato di strada aristocratica. Fondamentale rimane la differenza del palazzo come fondale della strada; assente a Genova, dove tutte le dimore sono accostate le une alle altre; essenziale nei progetti del Marino che intendeva senz'altro celebrare se

¹¹² “La piazza di san Fedele fu ordinata mentre si costruiva il palazzo Marino, dove il costruttore pare essersi avvalso delle già ricordate norme sull'esproprio delle aree cittadine”. Da: G. Mezzanotte 1975, p. 452; Giulia Bologna dà inoltre notizia di un documento datato 21 maggio 1560, conservato all'Archivio di Stato di Milano (Notarile, cart. 12451) e pubblicato dal Beltrami, titolato *Istromento del notaio Giovanni Francesco Neuronni da Ello con cui Tomaso Marino acquista da Marco Antonio Dugnani un appezzamento di terreno vicino alla costruzione del suo palazzo per l'allargamento della piazza*. Si veda G. Bologna 1999, p. 168.

¹¹³ “La corrispondenza assiale con le strade era più importante che non la simmetria della facciata stessa.” Da: C. L. Frommel 1975, p. 168.

¹¹⁴ “Dalla fronte ovest del cortile doveva partire la strada che nella mente e nei desideri del Marino era destinata a congiungere direttamente il palazzo con la Piazza del Duomo, in un punto assai prossimo anche alla Piazza del Broletto, sede di tutte le operazioni di cambio e mercatura, il regno del Marino. Anzi, tale strada, per cui Filippo II aveva concesso nello stesso 1560 tutti i permessi necessari, doveva probabilmente configurarsi nella mente del banchiere genovese come il tentativo di ripetere in proprio quella operazione speculativa ed edilizia che negli stessi anni a Genova permetteva la lottizzazione di Via Nuova.” Da: A. Scotti 1975, p. 471.

¹¹⁵ “La stessa legge avrebbe permesso al Marino di aprire nel '60 una strada tra la propria abitazione, la piazza dei Mercanti e la piazza del Duomo, acquistando i terreni e le case disposti su quel tracciato.” Da G. Mezzanotte 1975, p. 450.

¹¹⁶ “Il progetto ci è noto attraverso il decreto di esproprio, accordato tre mesi prima che il blocco dei crediti di Tomaso Marino interrompesse i lavori di costruzione, quando già era stato acquistato qualche terreno.” Da G. Mezzanotte 1975, p. 453.

¹¹⁷ La Strada Nuova di Genova presenta, infatti, la medesima larghezza.

stesso con una via scenografica di cui il suo palazzo costituisse il punto focale della visione che se ne poteva cogliere dal centro della città.

Le aree necessarie all'apertura della strada avrebbero reso necessario l'esproprio di una parte di fabbricati e di alcune aree non edificate, di pertinenza dei monasteri di S. Margherita e di S. Salvatore.

Questa grande operazione urbanistica non fu condotta, ma la sua idea progettuale testimonia l'intenzione alessiana di operare a livello urbano, connettendo l'edificio ad un intero sistema urbano e, al medesimo tempo, chiarisce il significato del palazzo cinquecentesco quale elemento centralizzante della scena urbana, sottolineato dal ruolo della prospettiva creata dal nuovo asse.

Un'ulteriore apertura verso l'intorno è rintracciabile nel trattamento riservato ai due lati brevi che, racchiusi dai due corpi lunghi più alti, erano destinati a giardino pensile. La presenza di tali spazi è confermata da una relazione redatta dall'ing. G. B. Cairati nel 1578, in seguito alla confisca del palazzo, nella quale si legge che *“la fabbrica, quantunque sia nuova, declina nondimeno conciosiachè fu lasciata non finita e quel che era finito va quasi tutto in rovina nella parte disopra essendo che i geli di Milano, per l'inclemenza loro, non consentendo a quei giardini pensili et alle gallerie di rimanere scoperti, abbia disordinato ogni cosa”*¹¹⁸. La struttura stessa del palazzo, con questi corpi più bassi e trattati a giardino, rinforza il ruolo dell'asse centrale, che penetra dall'esterno all'interno del costruito, ordinando lungo di esso gli spazi più aperti; cosicchè l'unione tra il palazzo e il suo intorno, sia visiva sia in termini di accessibilità, avviene principalmente lungo questa linea.

La concezione originaria del progetto alessiano

Un primo confronto tra il progetto dell'Alessi pervenutoci attraverso i disegni della Raccolta Bianconi (conservata presso l'Archivio Storico civico di Milano) e il rilievo del palazzo così come fu eseguito, ci mostra che l'adattamento alle condizioni planimetriche del sito si impone ovunque come elemento imprescindibile¹¹⁹. Ciò che nell'Alessi è progettato con grande rigore e regolarità delle forme, deve poi scendere a patti con la realtà urbana, la quale rende disponibile un lotto non già perfettamente rettangolare, bensì trapezoidale, per cui la forma esterna del palazzo deve cedere ed essere modificata per adattarsi alle condizioni esterne, pur mantenendo negli spazi aperti interni, la regolarità del disegno.

Al di là delle perfetta o meno regolarità dell'impianto che differenzia la concezione originaria dallo stato di fatto, di grande respiro e innovazione si mostra l'impostazione del progetto intorno al salone centrale. L'Alessi desiderava proporre un ingresso assiale al salone, creando un continuum tra l'ambiente urbano, l'ingresso al palazzo e la sala d'onore. Quest'ultima diventa il perno attorno a cui ruota l'intera impostazione planimetrica del palazzo e delle sistemazioni urbanistiche circostanti¹²⁰. Non vi è un cortile al centro degli assi dell'edificio, come già accadeva nella maggioranza dei palazzi urbani rinascimentali, bensì un ambiente chiuso.

¹¹⁸ G. Bologna 1999, p. 32.

¹¹⁹ Secondo altri autori i disegni della Raccolta Bianconi sono da considerarsi come schematizzazioni della pianta e non sarebbero pertinenti la fase progettuale: “Se ci volgiamo ad esaminare i disegni comunemente riferiti a Palazzo Marino, conservati al Tomo primo della Raccolta Bianconi, [...] nessun disegno sembra essere strettamente inerente alla fase di progettazione o di realizzazione del palazzo stesso; tanto più che, ostinatamente, si afferma in essi la volontà di ottenere una pianta perfettamente squadrata, quale non potè mai essere realizzata. [...] questo disegno appare allora appare configurarsi come una planimetria, volutamente sommaria nelle proporzioni, ma esatta nel numero e nella distribuzione dei vani esistenti.” Da: A Scotti 1975, p.472

¹²⁰ “L'edificio interamente isolato è infatti distribuito lungo due assi, coincidenti il principale con la nuova strada, quello secondario con la via Agnello: il suo nucleo essenziale, la grande sala, sta

4. Galeazzo Alessi

Il salone d'onore era solitamente posizionato al primo piano e solo nelle ville potevamo fino ad ora trovare esempi di salone al piano terreno. L'Alessi può dunque avere ripreso il motivo del salone al piano terra di alcune ville per riproporlo in modo innovativo nel contesto urbano ed ottenere così l'ingresso assiale che consentiva un'integrazione tra l'ambiente eminente del palazzo e il contesto urbano, alla ricerca di quella grandiosità ed esaltazione della famiglia, insita nei programmi del Marino e perseguita attraverso l'abbondanza di ambienti utili solo alla rappresentanza e non ad essere abitati¹²¹ e all'uso della decorazione. Critico è Roberto Pane nei confronti degli esiti decorativi ridondanti a cui giunge l'Alessi nel salone di Palazzo Marino, ai quali fa corrispondere, in sostanza, una descrizione del carattere del committente: "la grandezza vi si impone con la violenza e non per virtù di ritmo; e si può dire, quindi, che essa sia più coerente all'immagine di un parvenu, quale era il Marino, che non a quella di un grande signore."¹²² La volontà di imporsi scenograficamente sulla scena urbana è confermata dall'uso dei materiali: un palazzo interamente in pietra è infatti estraneo alla tradizione locale dell'uso del mattone e dell'intonaco, giustificata dalla distanza delle cave di pietra dalla città e dunque dalla onerosità di tale operazione (sembra quasi porsi in diretto confronto con la grandiosa mole lapidea del Duomo). D'altronde i mezzi che il Marino intendeva impiegare nella costruzione non dovevano subire limitazioni; scrive egli stesso "*che gagliardamente si fabbrichi nel mio palatio il quale, finito, sarà il più bello che si trovi in Cristianità et costarmi un pozzo d'oro*"¹²³.

I quattro ingressi del palazzo gravitano tutti intorno al salone e consentono un accesso assiale allo stesso¹²⁴. Mentre dai prospetti laterali l'ingresso avviene passando direttamente dalla strada ad un atrio e da qui al salone, dalla facciata principale e dal retro occorre attraversare degli spazi di mediazione aperti. Dall'ingresso principale, quello che avrebbe dovuto porsi quale fondale della nuova strada, si ha accesso diretto al cortile con il suo doppio ordine di loggiati; qui il percorso assiale si frammenta e si può raggiungere il salone situato sul lato opposto del cortile o attraversando quest'ultimo in linea retta, o percorrendo uno dei due lati del loggiato. Sul retro si ha accesso diretto al cortile minore, che non presenta loggiati in un primo disegno, mentre in un rilievo successivo si nota la realizzazione di un profondo loggiato addossato alla parete di ingresso, limitandosi a questo lato e aprendosi verso lo spazio a cielo aperto dal quale pure si ha accesso al salone.

In più questo salone svolgeva un ruolo distributivo tra i diversi appartamenti che costituivano il complesso; intorno al cortile d'onore si raccoglievano infatti le stanze

all'incrocio dei due assi stradali paralleli al cardo e al decumano della città romana." Da G. Mezzanotte 1975, p. 453.

"Eros Robbiani ha analizzato l'importanza del sistema urbanistico per la progettazione del palazzo. Sembra che il punto di partenza nella progettazione sia stato la sala grande dove si incrociano i due assi principali." Da: C. L. Frommel 1975, p. 168.

¹²¹ "Questa mania per l'aspetto nobile echeggia ancora in una descrizione del palazzo del 1578: «Non ci sono se non poche stanze da godere, poiché logge, portici, anditi, scale ed altre pompe occupano il più e lasciano poco da alloggiare». [...] Questa preponderanza delle parti rappresentative è caratteristica già dello sviluppo del palazzo romano durante la prima metà del '500." Da C. L. Frommel 1975, p. 168

¹²² R. Pane 1975, p. 41. Si veda anche G. Bologna 1999, p. 62: "...gli ornati del salone hanno una caratteristica esclusivamente culturale e costituiscono una testimonianza di costume più che di arte. Le cariatidi, i busti, gli ovali, i festoni sono serrati e non lasciano spazio alla superficie piana, con una vistosità che ben si adattava alla personalità di un gabelliere arricchito quale era il Marino. Vi è in quella sala un'anticipazione del gravitante barocco di tutte le chiese seicentesche."

¹²³ G. Bologna 1999, p. 30

¹²⁴ "...mettendo la sala al pianterreno e al centro dei due assi viari principali, permettendo così al visitatore un accesso assiale, non disturbato da niente." Da: C. L. Frommel 1975, p. 168.

4. Galeazzo Alessi

occupate da Tommaso, mentre nei due avancorpi che si allungavano oltre la sala centrale, separati dal secondo cortile usato come giardino (secondo una descrizione del 1889), ospitavano gli appartamenti dei due figli.¹²⁵

Ciò che rende peculiare la concezione dell'Alessi per il Palazzo Marino è dunque la ricerca di una stretta relazione tra assi urbani e assi di simmetria dell'edificio, ponendo al loro incrocio un nocciolo duro costituito dall'ambiente di maggior rappresentanza del palazzo, il grande salone, che viene in modo innovativo posto al piano terra.

¹²⁵ “Il salone stesso diventava perno ed elemento di separazione tra questo primo nucleo e gli altri due grandi appartamenti che si svolgevano paralleli, lasciando intermedio lo spazio del secondo cortile, o più precisamente del giardino, come è detto in una descrizione del 1589.” Da: A Scotti 1975, p.472-73 “Lo stesso salone, di orientamento opposto all'andamento est- ovest dell'edificio, appare allora non solo come una cesura di sapore manieristico e non solo è indice della doppia polarità dell'edificio in relazione allo spazio urbano circostante, ma diviene anche una precisa risposta alle necessità distributive della pianta dell'abitazione.” Ibidem, p.473.

4. Galeazzo Alessi

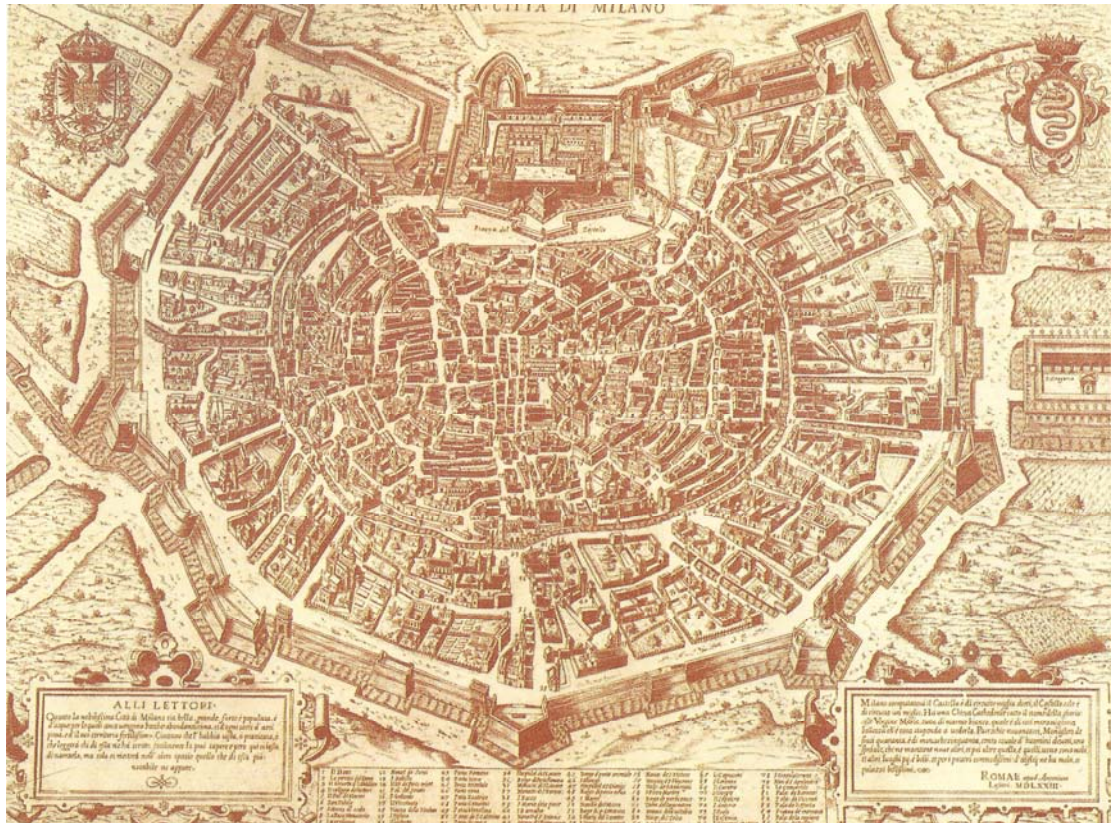


Figura 297: Antonio Lafréry, pianta di Milano, 1573. Milano, Civica raccolta Bertarelli (da G. Bologna 1999, p.19).



Figura 298: Milano. Veduta satellitare di Palazzo Marino.

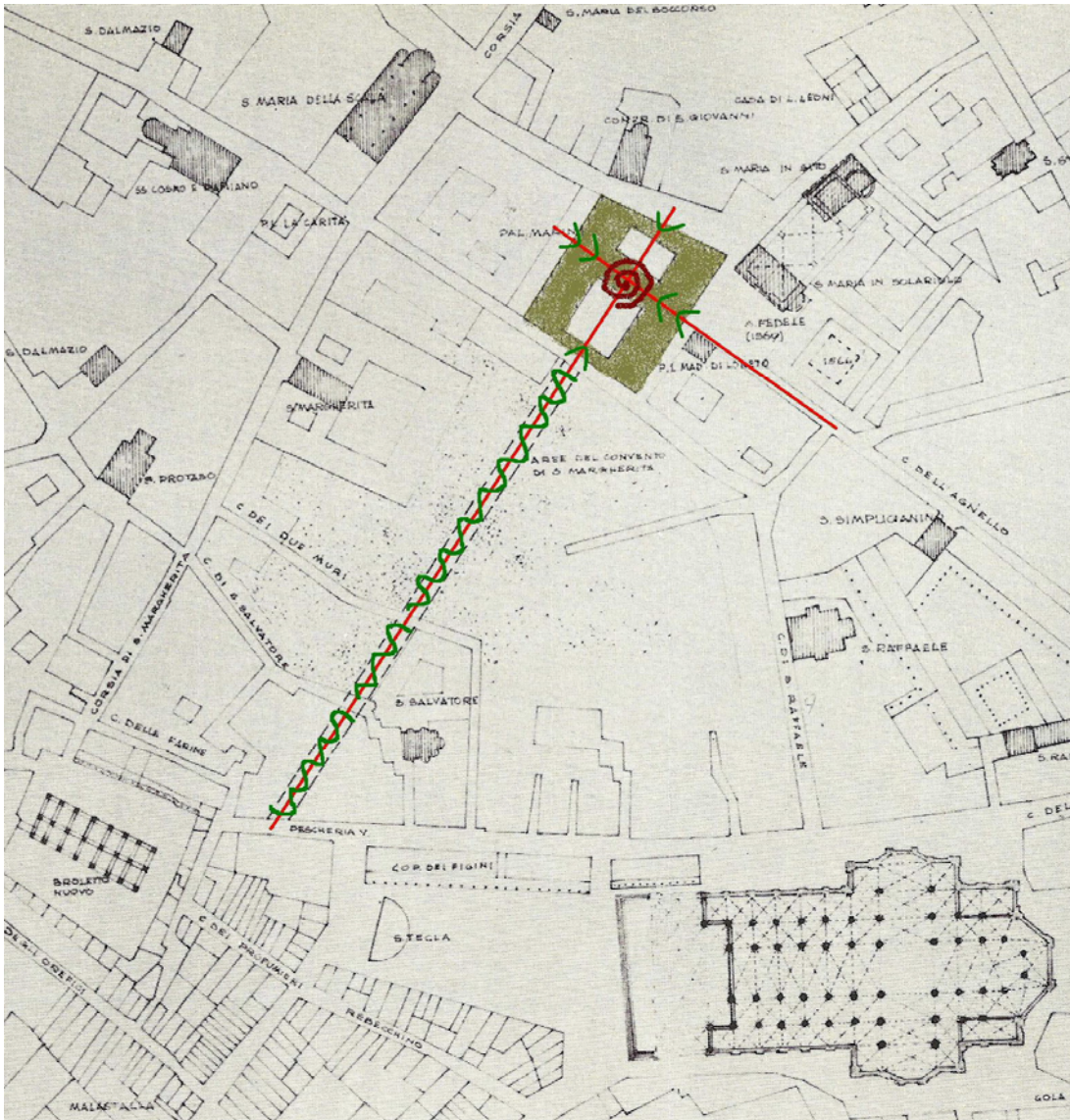


Figura 299: Pianta della città di Milano nella seconda metà del XVI sec. È indicata la nuova strada progettata tra il Palazzo Marino e la Pescheria vecchia, approvata dalla municipalità nel 1560, ma non realizzata (da Galeazzo Alessi e *l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.517). sono indicati gli assi del palazzo con cui avviene la relazione con l'intorno. Essi trovano il fulcro nel salone centrale. La linea verde ondulata indica le porzioni dei lotti privati intercettati per l'apertura della strada frontale.



Figura 300: Milano. Palazzo Marino. Il cortile d'onore (da G. Bologna 1999, p.130).

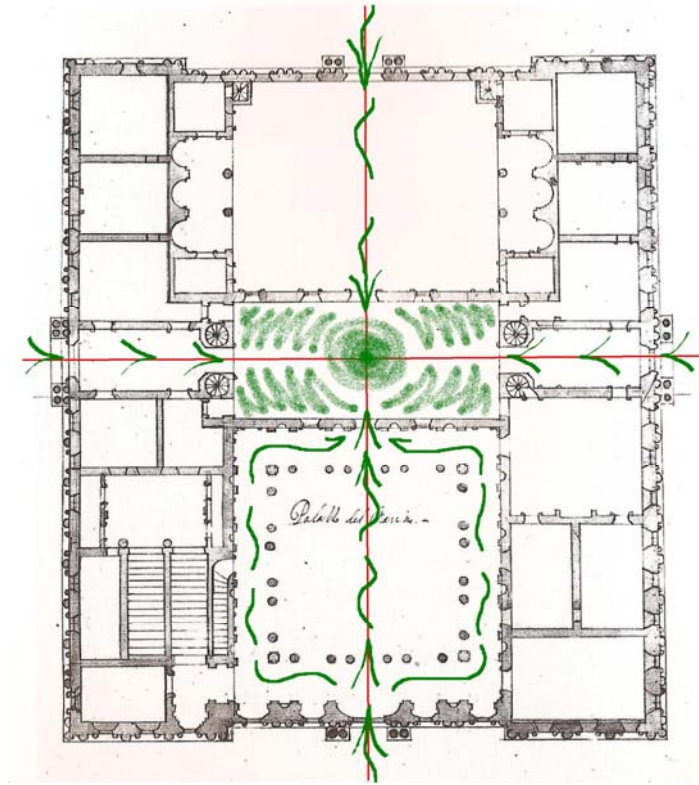


Figura 301: Milano. Palazzo Marino. Pianta progettuale del piano terra attorno al 1558. Milano, Archivio Storico Civico, Raccolta Bertarelli, t.I, f.23 (da G. Bologna 1999, p.28). si indicano gli assi di penetrazione che confluiscono dai quattro ingressi al salone centrale e i possibili percorsi nel cortile loggiato di accesso.

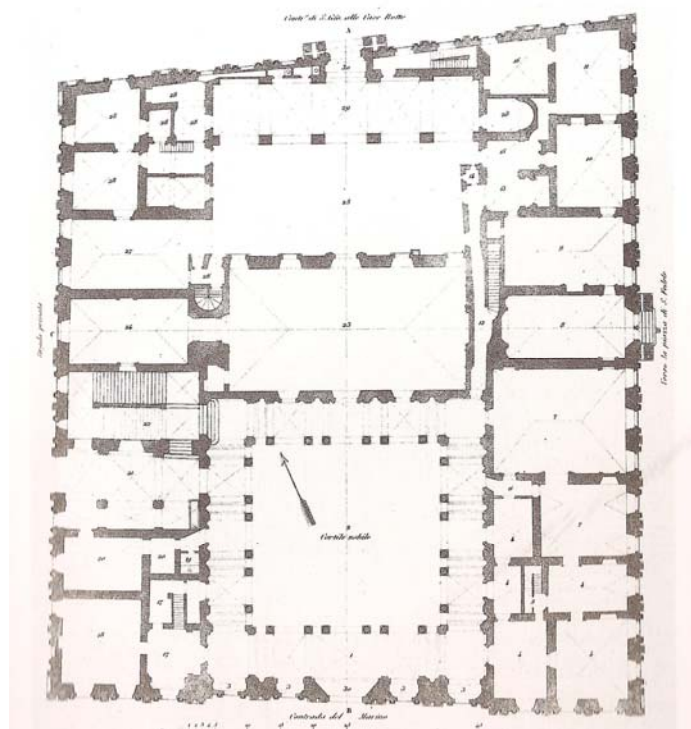


Figura 302: Milano. Palazzo Marino. Pianta eseguita da Vincenzo De Castro (1868) così come si presentava dopo la costruzione (da G. Bologna 1999, p.29). rispetto al progetto è evidente l'adattamento al sito trapezoidale.

4. Galeazzo Alessi



Figura 303: Milano. Palazzo Marino. Facciata verso via San Giovanni alle Case Rotte (da G. Bologna 1999, p.98).



Figura 304: Milano. Palazzo Marino. Interno del salone dell'Alessi (da G. Bologna 1999, p.106).

4. Galeazzo Alessi

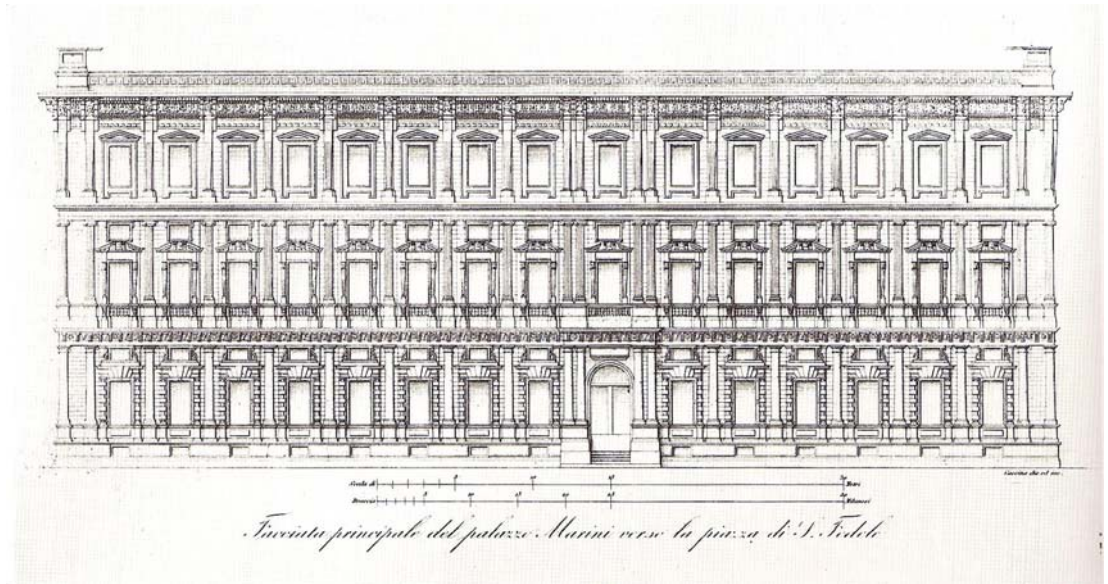


Figura 305: Vincenzo di Castro, *Facciata del Palazzo Marino verso la piazza di san Fedele*, 1868. Milano, Civica Biblioteca d'Arte (da G. Bologna 1999, p.64).

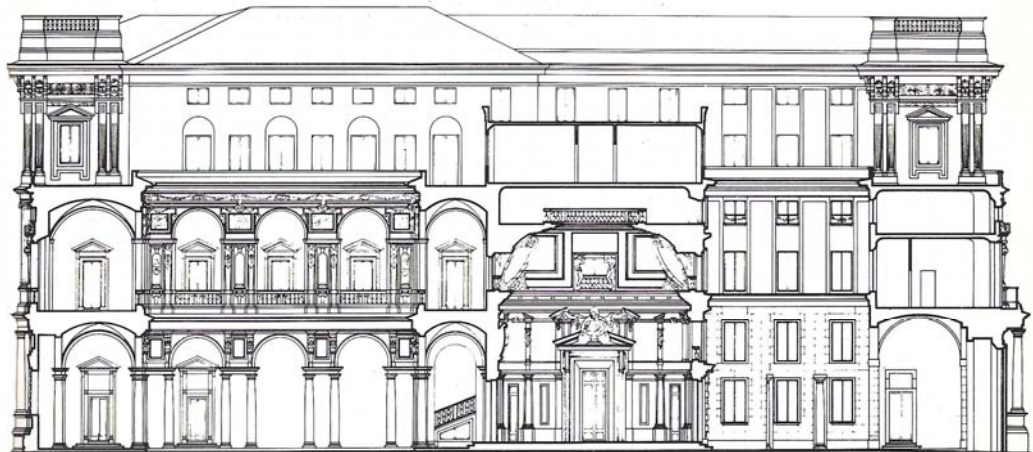


Figura 306: Milano. Palazzo Marino. Sezione longitudinale (da Galeazzo Alessi e *L'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975, p.109).



Figura 307: Milano. Palazzo Marino. Cortile (da GDE, UTET, Torino, 1994, vol. I, tav. 41).



Figura 308: Milano. Palazzo Marino. Il cortile d'onore prima dei restauri, 1934 (da G. Bologna 1999, p.35).

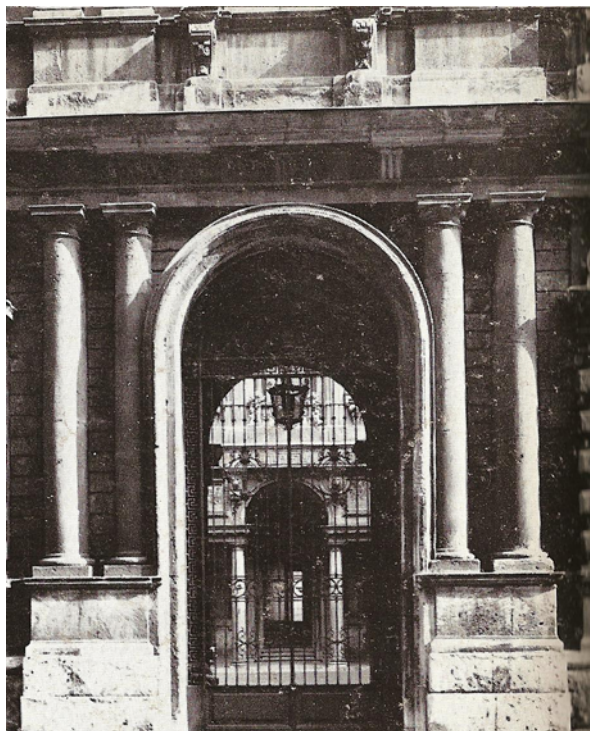


Figura 309: Milano. Palazzo Marino. Portale su via Marino (da *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep, Genova, 1975).

5. *L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia*

5.1 *L'ambiente culturale della Venezia cinquecentesca*

Il governo del doge Andrea Gritti (1523-1538) coincise con un periodo di brillante fioritura artistica per la città di Venezia. L'antico ambiente urbano gotico venne in questi anni modificato dall'introduzione delle correnti architettoniche rinascimentali, investendo ampi capitali in proprietà ed edifici urbani, sia pubblici che privati. L'arrivo delle nuove idee è dovuto anche allo spostarsi al nord Italia e a Venezia degli artisti che il Sacco aveva messo in fuga da Roma nel 1527.

I principali episodi di architettura pubblica vennero realizzati intorno alla Piazza San Marco e alla Piazzetta. A Jacopo Sansovino spetta il progetto della Zecca, iniziata nel 1536, e, nei due anni seguenti, quello della Biblioteca Marciana e della loggetta alla base del campanile. Lo stile proposto in tutti questi edifici era derivato dall'architettura classica romana, in quanto si voleva stabilire un riferimento diretto con questo glorioso periodo storico per celebrare la Repubblica di Venezia quale una nuova Roma. *“Più tardi, nello stesso secolo, le colonne compatte e gli archi delle Procuratie Nuove completarono la simmetria della maestosa piazza, dandole l'aspetto di un foro romano quale Vitruvio l'aveva concepito nella città ideale, così cara agli architetti del tardo Rinascimento.”*¹ L'edificazione su progetto di Palladio della chiesa di San Giorgio Maggiore creò su quell'isola poco distante dalla piazza un contrappunto architettonico che funzionasse quale fondale per la chiusura della scena. Il risultato derivante dalle trasformazioni di piazza San Marco fu uno straordinario spazio architettonico, in cui la pietra, l'acqua e il cielo si fondono in una unità che caratterizza anche le dimore private, in una integrazione fra acqua e architettura che è alla base della peculiare immagine della città lagunare. *“In questo spazio suggestivo e nell'adiacente piazzetta che guarda verso la laguna tra le due colonne di San Teodoro sul suo dragone e del leone alato di San Marco, gli elementi terrestri e acquatici furono riuniti in un unico paesaggio urbano. I suoi motivi architettonici e i ritmi spaziali esprimevano in pietra la visione imperiale della Serenissima come centro del mondo.”*²

Nel Cinquecento non si realizzano solo fabbriche monumentali per abbellire la città, ma si amplia lo sguardo su un rinnovo urbano più generale. Nella capitale del dominio veneto, mentre procedono programmi singolarmente importanti relativi alle fabbriche pubbliche e mentre alcuni privati si misurano con atti significativi di auto-celebrazione, i disegni di rinnovamento riguardano anche lo spazio urbano nella sua interezza.

Il primo progetto d'insieme per la città di Venezia è quello elaborato nel 1557 dall'ingegnere dei Savi ed Esecutori alle Acque Cristoforo Sabbadino. Il piano fissa un limite all'espansione cittadina verso la laguna, teso a stabilire un equilibrio permanente fra terra e acqua; prevede infatti la perimetrazione di tutta l'area urbanizzata mediante una fondamenta continua, costruita di pietra viva. In tal modo stabilisce un confine netto e definitivo tra spazio urbano e spazio lagunare.

¹ Da: D. Cosgrove 2004, p. 82

² Da: D. Cosgrove 2004, p. 82

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

Sulle isole lagunari, già nei secoli precedenti, si era sviluppati anche palazzi abbelliti da giardini, creando un continuo armonico tra acqua, terra e pietra.

Nella celebre mappa di Venezia, risalente al 1500, incisa da Jacopo de' Barbari, sono evidenziati i segni delle prime esperienze veneziane di svago in residenze estive. Sulle isole di Murano e della Giudecca si possono notare le facciate posteriori di numerose case che si affacciano sulla città al di là del canale. La loro pianta si rifà al palazzo veneziano, con l'ampio piano nobile che permette allo sguardo di spaziare sull'acqua e, nel caso specifico di questi edifici, sul giardino posteriore. Al piano terreno una loggia, forse ornata con piante in vaso, guarda sul sentiero ghiaioso di un giardino che si dispiega in parterre geometrici e pergolati in modo tale da fraporsi tra l'interno e l'esterno. Tali delizie erano finalizzate completamente al riposo, ma hanno ispirato anche le successive ville, che nel Cinquecento abbiamo visto radicarsi sulla terraferma veneta, dove l'intero complesso si apre sulla campagna, riflettendo la tradizione veneziana di delizie non fortificate e permettendo un'integrazione visiva con le fisionomie paesaggistiche del sito.

Un esame del sito a Venezia

Pare opportuno visionare anche alcune esperienze di palazzi costruiti a Venezia verso la metà del Cinquecento, sebbene né Vignola, né Alessi, né Palladio vi lasciarono architetture di tale genere. Il contesto tutto particolare di Venezia, dove ciò che nelle altre città è strada si trasforma in canale, dove le vie d'acqua hanno una funzione ben diversa dagli altri corsi d'acqua di terraferma, che non sostituiscono, come si è visto per palazzo Canossa la rete stradale, rende utile uno sguardo sul panorama architettonico veneziano. Qui infatti i canali, grazie alla regolarità del loro livello idrico, possono essere usati come normali vie di comunicazione dai quali accedere al palazzo. Si intende quindi analizzare come avviene la mediazione tra l'acqua e il costruito e come questo si apre invece sulle calli o sui campi.

Solo Palladio fornì alcuni progetti per dei palazzi veneziani, ma essi non furono realizzati. Si riporta di seguito un progetto palladiano pubblicato nei Quattro Libri e alcuni casi realizzati da altri architetti verso la metà del secolo XVI.

In generale si può affermare che in questi palazzi le piante si adeguano al consueto impianto veneziano: dall'ingresso principale sulla facciata rivolto sull'acqua, un lungo passaggio porta alla corte sul retro del lotto, molto allungato e stretto, nel quale gli spazi aperti e quelli di mediazione occupano un posto significativo.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

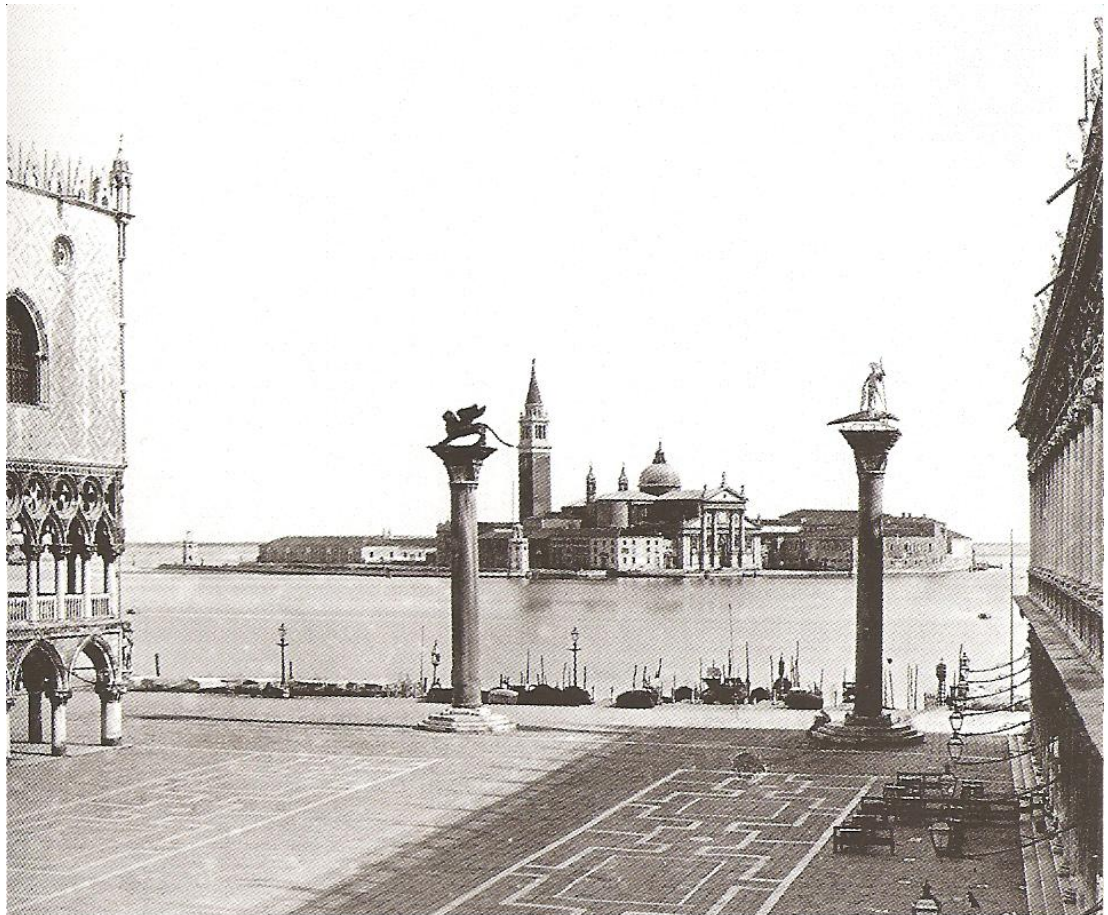


Figura 310: Venezia. Veduta della Piazzetta di San Marco, nella sua fusione tra acqua ed elementi architettonici (da D. Cosgrove 2004, p. 41).

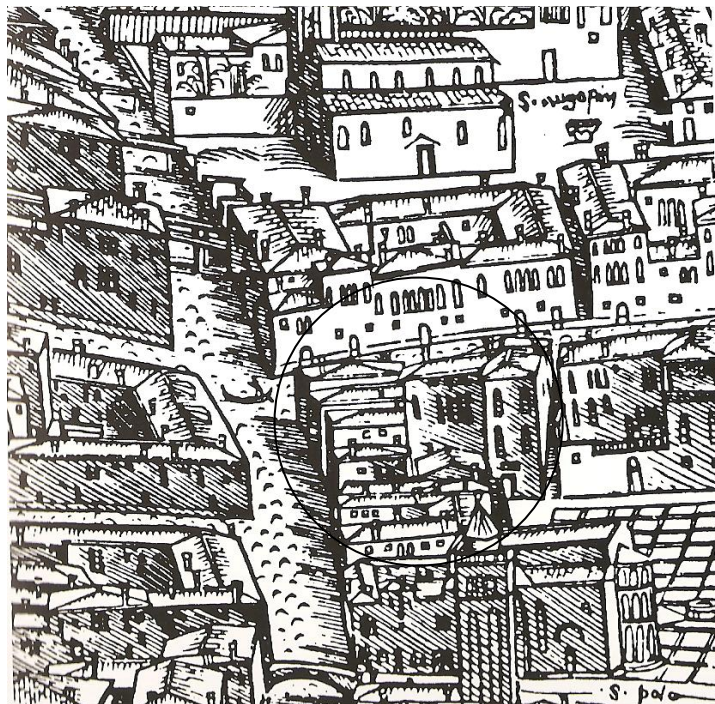


Figura 311: Sito di palazzo Cornaro a San Polo indicato sulla Carta di Venezia di Jacopo de' Barbari (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.205).

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

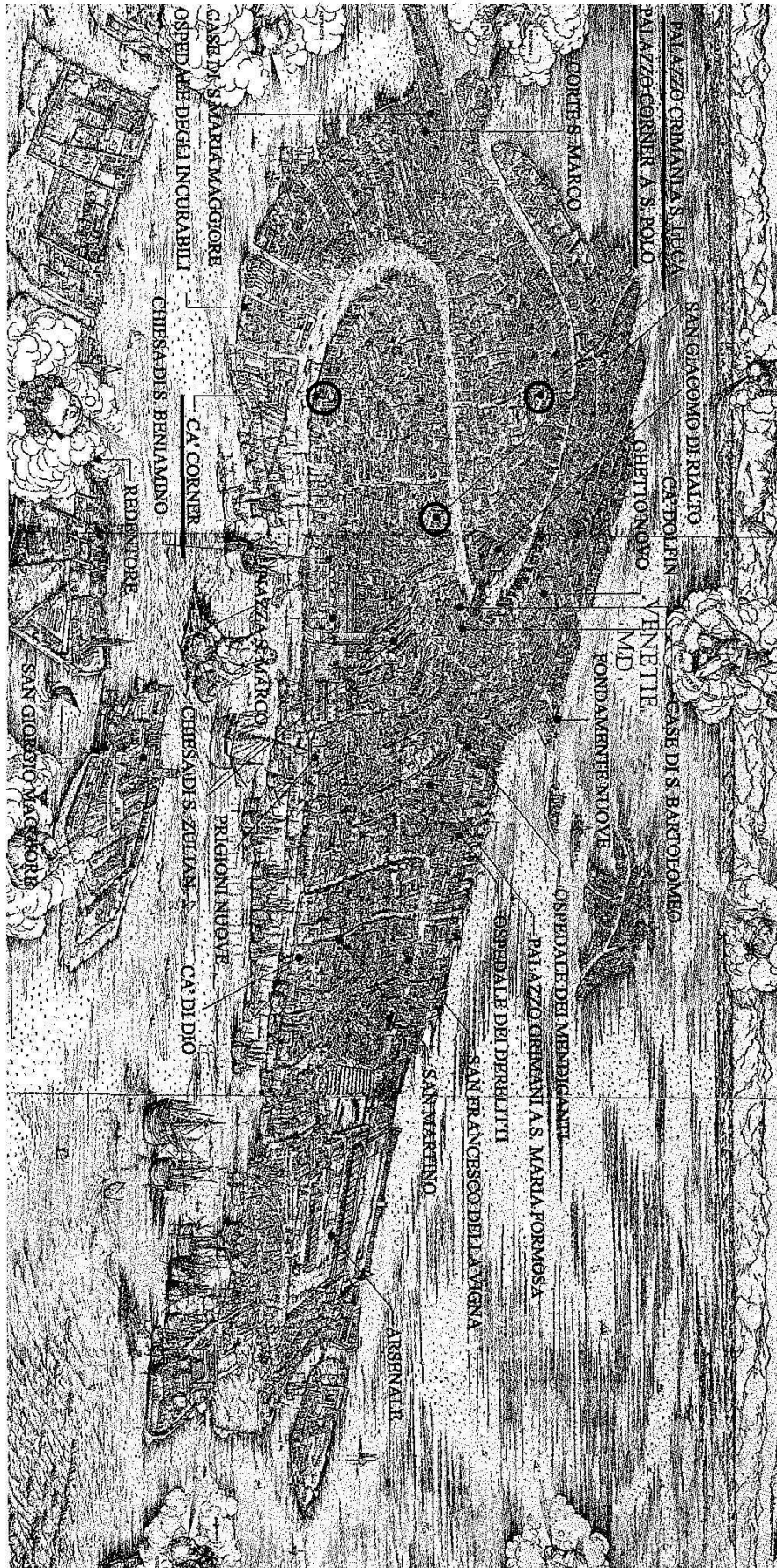


Figura 312: Localizzazione delle principali trasformazioni urbane nel Cinquecento indicate nella veduta prospettica di Venezia di Jacopo de Barbari, 1500 (da D. Calabi 2001, p. 406). Su di essa è evidenziata la posizione dei tre palazzi esaminati.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

5.2 Un palazzo palladiano non realizzato a Venezia

Palladio riporta nel suo trattato un disegno per un sito veneziano, nel quale ha progettato un palazzo adattandosi al sito allungato e irregolare, come spesso accade nella realtà veneziana. Si riportano le parole del testo, estratto dal libro secondo al capitolo XVII, con le quali il Palladio descrive il suo progetto:

“Feci per un sito in Venezia la sottoposta invenzione. La facciata principale ha tre ordini di colonne, il primo è ionico, il secondo corinthio et il terzo composito. La entrata esce alquanto in fuori, ha quattro colonne uguali, e simili a quelle della facciata. Le stanze che sono dai fianchi hanno i volti alti secondo il primo modo dell'altezza de' volti; oltre a queste vi sono altre stanze minori e camerini, e le scale che servono ai mezzati.

Rincontro all'entrata vi è un andito per il quale si entra in un'altra sala minore, la quale da una parte ha una corticella, dalla quale prende lume, e dall'altra la scala maggiore e principale, di forma ovata e vacua nel mezzo, con le colonne intorno che tolgono suso i gradi; più oltre, per un altro andito, si entra in una loggia, le cui colonne sono ioniche, uguali a quelle dell'entrata. Ha questa loggia un appartamento per banda, come quelli dell'entrata, ma quello ch'è nella parte sinistra viene alquanto diminuito per cagion del sito; appresso vi è una corte con colonne intono che fanno corridore, il quale serve alle camere di dietro, ove starebbono le donne e vi sarebbono le cucine. La parte di sopra è simile a quella di sotto, eccetto che la sala, che è sopra la entrata, non ha colonna e giugne con la sua altezza sino sotto il tetto et ha un corridore o poggiuolo al piano delle terze stanze, che servirebbero anco alle finestre di sopra, perché in questa sala ve ne sarebbono due ordini. La sala minore avrebbe la travatura al pari dei volti delle seconde stanze, e sarebbono questi volti alti ventitré piedi; le stane del terzo ordine sarebbono in solaro di altezza di deceotto piedi. Tutte le porte e finestre s'incontrerebbono e sarebbono una sopra l'altra, e tutti i muri avrebbero la lor parte di carico. Le cantine, i luoghi da lavar i drappi e gli altri magazzini sarebbono stati accomodati sotto terra.”

Nelle sue parole, Palladio esplicita come il sito abbia condizionato il suo operare ed egli abbia cercato di adattarsi ad esso³; la parte di appartamenti sulla sinistra viene infatti ristretta “per cagion del sito”, perdendo così la simmetria rispetto al lato opposto.

Gli spazi aperti e di transizione da uno all'altro di questi rimangono invece impostati secondo una rigida simmetria, che ruota intorno all'asse centrale, mascherando l'irregolarità del sito e della impostazione planimetrica.

Pare logico presupporre che la facciata pensata da Palladio sia prospiciente un canale, benché egli, nell'incisione della pianta, non dia notizia in merito agli elementi circostanti. È comunque un progetto non generico, bensì studiato in funzione di un particolare sito, altrimenti non si potrebbe spiegarne la forma.

L'accesso dal canale avviene dunque lungo l'asse centrale, sul quale sono collegati, in serie, vari ambienti aperti o semiaperti. Appena oltre il portone si apre un vasto atrio. Attraverso un andito si passa da qui ad un ambiente più piccolo, coperto, ma aperto con una loggia su una piccola corte interna, chiusa da un muro sul lato

³ “Egli rispetta sempre le condizioni poste dalla posizione geografica o dalla planimetria di una città, soprattutto in relazione all'ubicazione e alla funzione di un fabbricato.” Da: M. Wundram, T. Pape 2008, p. 9.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

opposto. Un ulteriore passaggio, stretto, conduce ad una loggia che si apre su un cortile più ampio, concluso da una loggia gemella, addossata ad un muro che chiude il sito. Lo spazio dedicato a cortili, logge e atri sembra prevalere nettamente, perlomeno al pianterreno, occupando una vasta fascia centrale che attraversa tutto il lotto, senza lasciare parti abitabili, schiacciandole piuttosto verso i lati. A questa apertura corrisponde tuttavia una facciata chiusa, senza logge o abbondanti finestrate. Dietro questo diaframma si sussegue però la sequenza di spazi aperti, che paiono occupare il sito disponibile frantumando lo spazio nella successione di ambienti, piuttosto che dare l'idea di un allungamento in profondità, come si vedrà negli altri palazzi veneziani.

Sulla metà del sito si innesta inoltre una asse minore, sul quale si apre la corte più piccola, che attraversa il lotto nella direzione del lato breve, penetrando solo per la metà di esso. Questo asse minore lo si ritrova anche negli altri palazzi, ma in essi è solitamente arretrato verso il fondo e comunica con il cortile; qui invece l'asse minore è posto a metà del lato lungo, senza collegarsi direttamente al cortile, bensì introducendolo attraverso un secondo cortiletto e rendendo necessario quello spazio di mediazione, stretto tra i corpi scala e loggiato su un lato, che crea quel senso di frammentazione del lotto. L'intento di Palladio pare essere quello di frammentare lo spazio disponibile, moltiplicando all'interno del lotto gli spazi aperti e quelli di mediazione.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

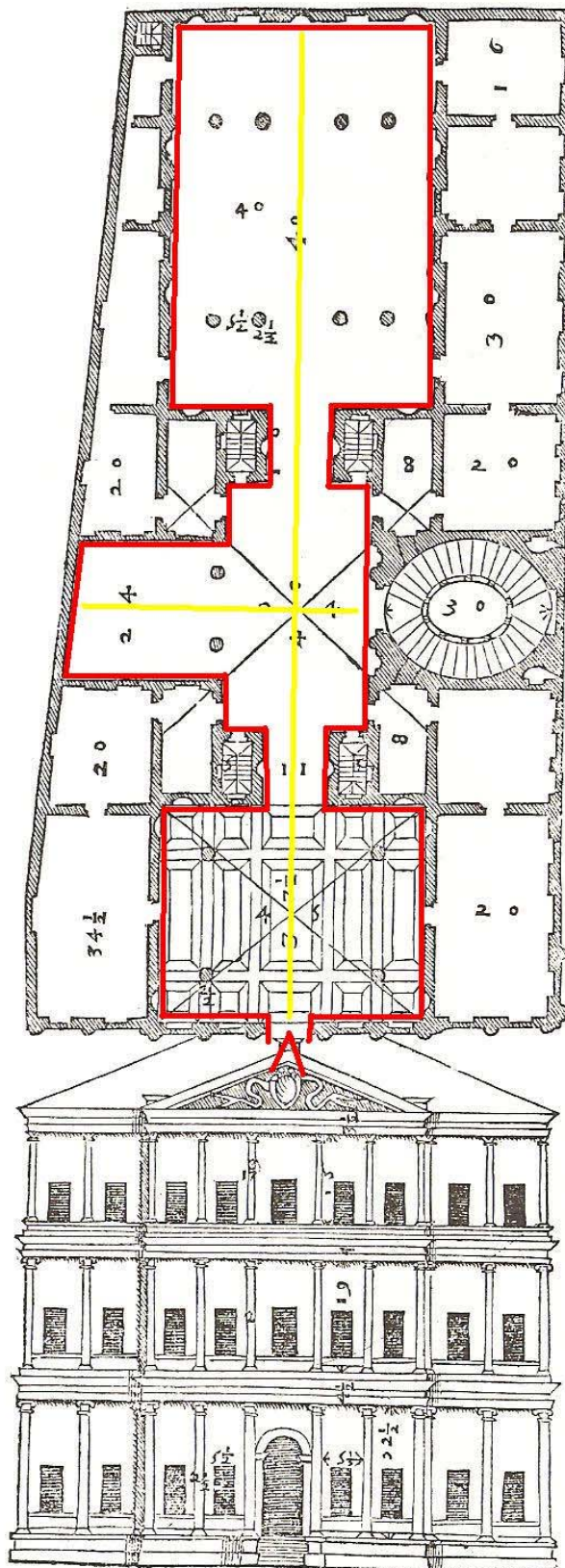


Figura 313: Progetto per un palazzo veneziano nelle incisioni dei *Quattro Libri* di Palladio, pubblicati nel 1570. Sono posti in evidenza gli spazi aperti (cortili, atri, logge) e gli assi su cui si sviluppano. Si noti come la grande quantità di spazi va ad esaurirsi in uno stretto accesso.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

5.3 Palazzo Corner della Cà Grandà

Il palazzo Corner alla Ca' Grandà, sul canal Grande, è un episodio saliente della scena urbana per la posizione e per le grandi dimensioni. Proprio il suo innestarsi con la sua imponente mole in un tessuto edilizio di minor tono (specie se consideriamo il Canal Grande ancora privo dei grandi palazzi che da ora fino al Settecento vi sorgeranno) indica la volontà di rapportarsi con il suo intorno in termini accentratori, utili agli intenti celebrativi della committenza⁴, o, con le parole di Manfredo Tafuri, *“osa spezzare la continuità del Canal Grande con la sua dimensione e il suo linguaggio trionfalistico”*⁵. Nel contesto urbano, il palazzo costituisce il punto di riferimento paesistico obbligato e irrinunciabile del profilo veneziano, *“esso “scuopre et è scoperto all'intorno per l'altezza sua, le Lagune”: cioè, è visibile e rende visibile, è un segno forte che consente il possesso non già della dimensione vicinore ma bensì dell'intero territorio”*⁶.

Sorge sull'area del preesistente palazzo Malombra, distrutto da un incendio nel 1532, che Giorgio Corner, fratello della regina di Cipro, aveva acquistato all'apice della fortuna economica, politica e sociale. Il precedente ospitava non solo abitazioni e uffici ma era anche magazzino e area di lavorazione; i fuochi di carbone accesi per l'essiccamento diedero origine a un disastro che Marin Sanudo, testimone oculare, così come conferma nei diari: *“nulla restoe in piedi, solum la riva con le colonne, tutto il resto brusà e ruinà”*. Dobbiamo quindi supporre che le preesistenze architettoniche non furono tali da condizionare il nuovo progetto.

La sua ricostruzione fu commissionata a Jacopo Sansovino, giunto da Roma alla fine del 1527, dal nipote di Giorgio Corner, Zorzetto. I lavori iniziarono nel 1533 e terminarono dopo il 1556, pare sotto la direzione dello Scamozzi.

Il modello ispiratore della facciata è ancora una volta quello bramantesco: su di un basamento poggiano due ordini di archi e colonne binate, con un'intelaiatura uniforme della superficie. Il basamento bugnato, i mensoloni a volute, la facciata misurata da una parata di ordini classici, che ormai solo accenna alla tripartizione centrale e il cortile interno aperto, alla romana, denunciano un linguaggio formale di marca centro italiana che isola l'architettura dal contesto trasformandosi in un orgoglioso strumento di celebrazione della committenza.

L'organizzazione degli spazi aperti e gli assi

Il lotto, non del tutto regolare, presenta una conformazione sufficientemente rettangolare da riuscire ad organizzare gli spazi aperti secondo una rigida simmetria assiale, relegando agli ambienti chiusi il compito di adattarsi alla natura trapezoidale del sito.

La grande scalinata che si innalza sull'acqua accompagna lo sguardo verso il buio tre fornici della loggia centrale del piano terra, in un virtuale risucchio dello spazio esterno al suo interno. Qui si entra nell'atrio loggiato, dal quale si diparte un lungo vestibolo, largo quanto la loggia, che penetra il lotto in profondità, marcando un forte asse centrale, che vuole essere asse di simmetria, pur nell'irregolarità dissimulata del lotto, e anche prospettico, trovando come punto focale il pozzo addossato alla parete di fondo del cortile.

⁴ “Il palazzo si colloca come pietra angolare nella realtà di Venezia: esso è una compiuta proclamazione d'intenti e l'enunciazione di un credo ideologico oltre che la inequivoca affermazione di una condizione di potere economico, quello della famiglia Corner e dei suoi altolocati titolati membri tanto laici che ecclesiastici.” Da: G. Romanelli 1993, p. 21.

⁵ Da: A. Fasolo, p. 88.

⁶ Da: G. Romanelli 1993, p. 21.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

A tale cortile, quadrato ed estremamente regolare, si giunge al termine del vestibolo, attraversando di nuovo un'apertura a tre fornicati. Esso si configura quale unico elemento realmente aperto della composizione e trova in esso un asse che lo taglia trasversalmente. Tale asse secondario proviene da un ingresso secondario, affacciato sul rio, ma dove una fondamenta permette di accedervi tramite un viottolo che si collega sul retro alla maglia viaria. Poco più avanti si apre un ulteriore ingresso, di natura minore, che conduce direttamente ad un ambiente interno.

Significativo è lo slittamento del cortile centrale verso il fondo del lotto (anche se rimane un ambiente tra lo stesso e il confine di proprietà), dove questo si presenta per giunta meno adatto ad accoglierlo, a causa del suo progressivo restringimento. Così è necessario il lungo vestibolo per raggiungerlo.

La presenza del cortile sul fondo è un elemento che si è visto presente nel progetto palladiano e che sembra essere tema ricorrente anche nei casi analizzati in seguito. Così come ricorrente si presenta l'innesto, sull'ultima parte del lotto, di un secondo asse, con un secondo ingresso annesso, ricercando, solitamente, un affaccio sulla rete stradale, denunciando la necessità di assecondare la doppia natura delle vie di comunicazione veneziane, vie di terra e vie di acqua. Quest'ultima è comunque privilegiata e costituisce l'accesso principale, dal quale si sviluppa l'asse che struttura il lotto.

Si può ancora sottolineare come l'innesto tra i due assi avvenga nello spazio aperto, come sarà evidente anche nel palazzo Corner a San Polo. Nel progetto palladiano, invece, l'innesto, oltre ad essere anticipato sulla metà del lotto, avveniva attraverso un atrio coperto, così come si ritrova nella realizzazione di palazzo Grimani (al contrario di un precedente progetto sansoviniano per lo stesso palazzo, in cui pure si fissava il punto d'incontro nel cortile). I due assi sono comunque sempre tracciati di attraversamento del lotto, quindi il loro incontro, sebbene a volte avvenga in un cortile e altre in un vestibolo, avviene sempre comunque in quelli che possiamo genericamente definire spazi aperti o di mediazione.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

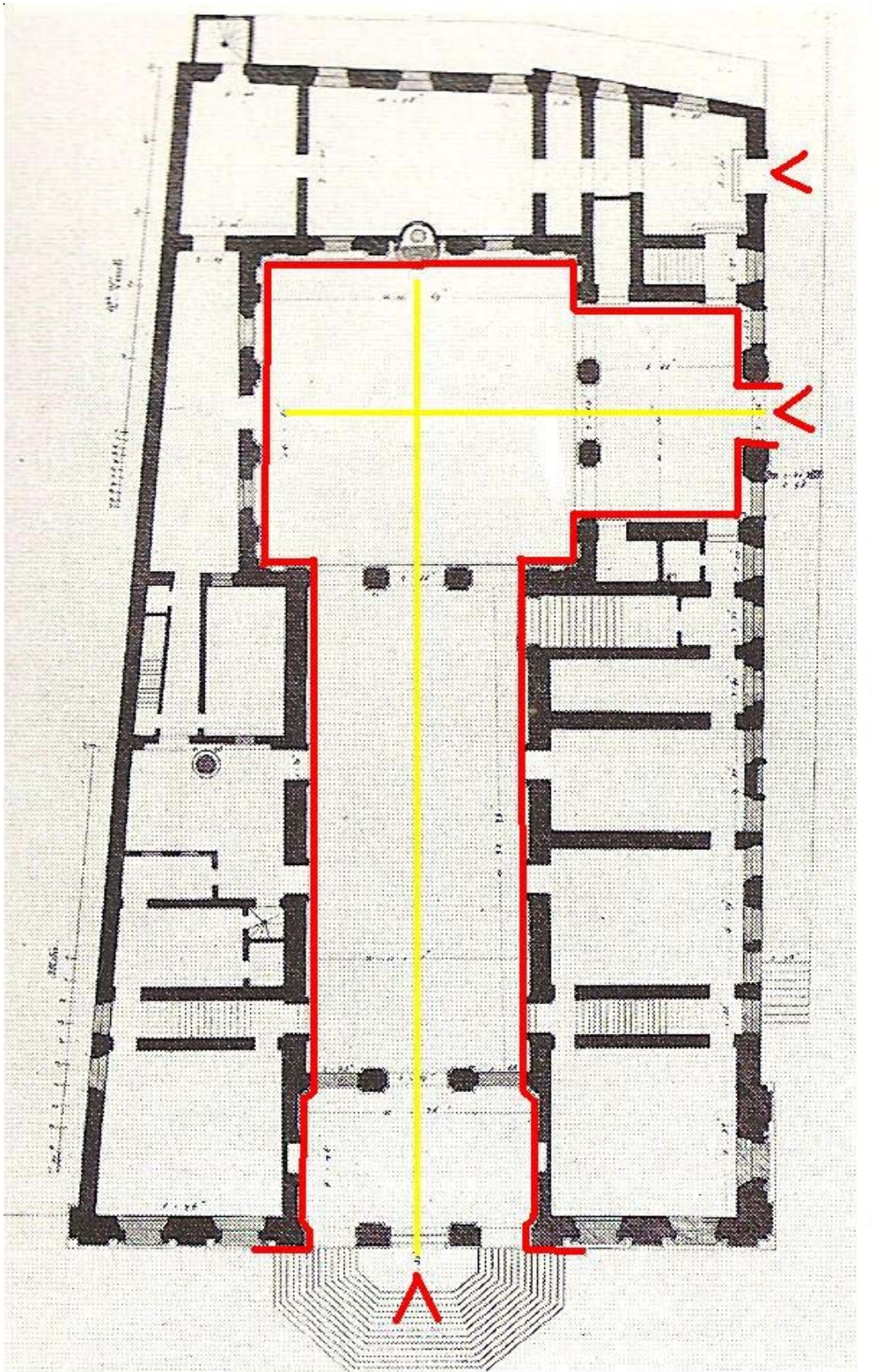


Figura 314: Leopoldo Cicognara, Gian Antonio Diedo, Gustavo Selva, pianta del pianoterra di Palazzo Corner alla Ca' Granda in Venezia, 1815-20 (da *Le fabbriche più cospicue di Venezia*, 1840) (da G.Romaneli 1993, p. 59). Sono in evidenza gli spazi aperti e i loro assi.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia



Figura 315: G.B. Arzenti, Pianta di Venezia, fine XVI- inizio XVII sec., particolare di palazzo Corner (da Romanelli 1993, p.33).



Figura 316: Vista satellitare del palazzo Corner della Ca' Granda, con la facciata sul Canal Grande e il lungo fronte sul canale laterale.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia



Figura 317: Venezia. Palazzo Corner alla Ca' Granda. Facciata in una fotografia ottocentesca (da G.Romanelli 1993, p.124). Dalla perfetta calma dell'acqua del canale emerge la possente scalinata sovrastata dalla loggia.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia



Figura 318:
Venezia.
Palazzo Corner
della Cà
Granda. Atrio
(da Romanelli
1993, p.13).



Figura 319:
Venezia.
Palazzo Corner
della Cà
Granda. Cortile
quadrato (da
Romanelli
1993, p.14).



Figura 320:
Venezia.
Palazzo Corner
della Ca'
Granda.
Cortile, lato
settentrionale
con il pozzo
cisterna (da
Romanelli
1993, p.117).

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia



Figura 321: Venezia. Veduta dal campanile di San Giorgio Maggiore: lo scarto di scala del Palazzo Corner si evidenzia nel rapporto con il circostante tessuto edilizio (da Romanelli 1993, p.43).



Figura 322: Venezia. Palazzo Corner della Cà Granda. Fianco lungo il rio (da Romanelli 1993, p.10).

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

5.4 Palazzo Grimani a San Luca

In *Venetia nobilissima* Jacopo Sansovino cita palazzo Grimani a San Luca come uno dei quattro palazzi più importanti sul Canal Grande e allo stesso modo alcuni secoli più tardi John Ruskin nell'opera *Le pietre di Venezia* lo ricorda come il più nobile e colossale. La tradizione vuole che la costruzione del palazzo sia avvenuta per un pegno d'amore: il padre di una Tiepolo rifiutò la mano della figlia a un Grimani, perché questo non aveva un palazzo affacciato sul Canal Grande. Allora il Grimani fece costruire un palazzo che aveva le finestre più grandi del portone di palazzo Tiepolo, quasi di fronte.

Viene progettato per Girolamo Grimani da Michele Sanmicheli fra il 1556 e il 1557. I lavori iniziati nel 1559 (anno della morte dell'architetto) furono poi diretti dal proprietario, prima che il compito fosse affidato (1561) a Giangiacomo de' Grigi. Compiuto nel 1575 con l'aggiunta un terzo piano non previsto nel progetto iniziale. Girolamo Grimani, procuratore e cavaliere di San Marco diede incarico all'architetto di erigere un palazzo che rispecchiasse la ricchezza e la potenza della propria committenza.

La facciata è tripartita in maniera tradizionale da forti fasce orizzontali e scandita da una serie di serliane. L'arcone immette nell'atrio colonnato a tre fornici derivato da modelli romani. I marcapiani sono aggettanti, così come il poggolo che corre lungo tutta la facciata al primo piano nobile. Il piano terra è suddiviso da pilastri scanalati, mentre i due piani superiori sono suddivisi da colonne binate. Tutte le colonne e i pilastri hanno capitelli corinzi.

Il palazzo rappresenta nell'edilizia veneziana un primo e importante avvicinamento all'architettura classica, quasi a voler ricordare che i proprietari erano grandi collezionisti di antichità. Occorre immaginare il palazzo nobiliare come sfondo di fantastici ricevimenti. La sontuosità del palazzo lo rendeva atto ad accogliere le numerose personalità che i Grimani ospitavano: già nel 1596 venne data una grande festa in onore dei duchi di Mantova. Il 4 maggio 1597 il Bucintoro e il corteo di barche ducali arrivarono al palazzo di San Luca per scortare Morosina Morosini, moglie del Doge Marino Grimani, fino a piazza San Marco dove venne incoronata dogaresa.

L'asse centrale e gli ingressi

L'edificio può contare su un investimento finanziario considerevole e su una posizione molto prestigiosa, con un largo fronte sul Canal Grande. L'architetto sfrutta questa possibilità, aprendo sull'asse d'acqua una sontuosa entrata, subito celebrata in facciata con un'ampia scalinata e una loggia nella forme trionfali di un arco antico. L'arco più alto del portale principale conduce alla "navata" centrale dell'atrio coperta da una volta a botte; le entrate più basse, ai lati, corrispondono a "navate laterali" con soffitto piano. Il punto centrale della composizione, sia in pianta che in alzato, è la loggia a tre campate della facciata. Il portale di questo atrio conduce a un profondo vestibolo. Le volte di questi due spazi sostengono il salone del piano nobile. Il vestibolo, a sua volta, si apre verso il cortile.

Troviamo quindi la volontà di aprire una serie di spazi e di mostrare anche in facciata quest'apertura attraverso un'ampia loggia, alla quale si è invitati dalla scalinata. Il motivo è lo stesso della Ca' Granda, ma la loggia che riprende gli archi trionfali celebra con maggiore enfasi la committenza.

L'impianto della facciata si mostra simmetrico e questa simmetria, usata per rendere magniloquente l'architettura, si cerca faticosamente anche nell'organizzazione della pianta. La forma trapezoidale del lotto, infatti, non consentiva una soluzione

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

simmetrica, ma il Sanmicheli (come è sua abitudine) copre le irregolarità con estrema perizia compositiva. Già la loggia viene resa sghemba, ma nel modo meno percettibile possibile, tale da cominciare quell'inclinazione dell'asse centrale che deve essere evidente nel lotto, a causa della natura stessa del sito. Dal fornice centrale della loggia si diparte l'asse che attraversa il lotto in profondità, organizzando su di esso gli spazi aperti. Non potendo disporsi centrato rispetto all'atrio, il vestibolo si apre lungo due della tre campate di questo. Tale vestibolo si allunga in profondità, per dare accesso sul lato opposto del lotto ad un cortile più regolare dal quale si può uscire sulla via retrostante. Dunque quest'asse centrale ricollega l'acqua sul fronte con la terra sul retro, passando per una successione di ambienti aperti o di transizione tra esterno e interno.

Lungo la corsa dell'asse, intervengono, però, due variazioni. La prima sulla sinistra, dove un pilastro apre un diaframma murario con una doppia luce che si affaccia su un cortiletto. Chiuso frontalmente da un muro e, sui due lati brevi dalla loggia. Da una di queste loggette si apre un ulteriore accesso, sul viottolo che costeggia il palazzo.

La seconda variazione interviene più avanti sulla destra, dove possiamo prefiguraci l'inserimento di un secondo asse minore, in quanto il vestibolo si allarga e termina con un ulteriore ingresso, proveniente dal rivo verso san Luca.

L'evidenziazione in pianta degli spazi aperti o semichiusi, mostra una grande preminenza di questi nella pianta del pianoterra, con una loro successione lungo un asse centrale, sul quale si innesta perlomeno un asse trasversale (si potrebbe forse considerare come asse anche il primo cortiletto con loggia, ma l'interruzione visiva con la porta sull'esterno, non in asse con l'ingresso nel cortiletto stesso dal cortile centrale, ne limita la forza). Inoltre si evidenziano i quattro ingressi, dei quali quello sul Canal Grande è certamente quello principale e segnalato da un'architettura celebrativa, sottolineando come l'innesto con il tessuto urbano avvenga preferibilmente attraverso un asse d'acqua, come già ben esemplificava la Ca' Granda.

Anche qui, come nel progetto palladiano visto sopra, sembra avvertirsi una frammentazione dello spazio aperto, creando spazi più piccoli, ma più regolari e con una diversa caratterizzazione. Così, separando il cortiletto sulla sinistra, si può ottenere un piccolo spazio con doppio loggiato, più intimo (e forse l'ingresso dall'esterno non in asse con questo spazio sottolinea questa intimità), e nello spazio che termina il lotto si può realizzare il cortile con il pozzo, lasciando al vestibolo più vasto e stretto la funzione di passaggio e di coordinamento tra le varie parti.

Il progetto sansoviniano

Sansovino, già negli anni Venti, aveva presentato un progetto per i Grimani, riferito allo stesso lotto. La forma dello stesso sembra un po' maggiore del reale, con l'aggiunta sul fianco sinistro di uno spazio aperto a se stante, destinato a giardino.

Il rapporto con il sito di questi spazi aperti appare molto differente rispetto a quello realizzato. Infatti l'asse centrale viene a spezzarsi, favorendo la simmetria e la regolarità della pianta, ma creando una frattura fra l'atrio e i cortili. Inoltre la scalinata, a due rampe anziché frontale, tende a sottolineare una linea spezzata e non continua. Alla frammentazione del percorso, fa eco però una unitarietà dello spazio interno, occupato in profondità non da un vestibolo, bensì da un cortile rettangolare, separato in due da una loggia aperta su entrambi i lati.

Verso il fondo si mantiene la consuetudine di innestare un secondo asse trasversale, che qui viene accentuato sviluppando lungo di esso due ingressi, uno su canale e una sul calle, tagliando il lotto in tutta la larghezza.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia



Figura 323: Venezia. Palazzo Grimani, facciata principale sul Canal Grande (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.211.)



Figura 324: sito di palazzo Grimani indicato sulla Carta di Venezia di Jacopo de' Barbari (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.212).

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

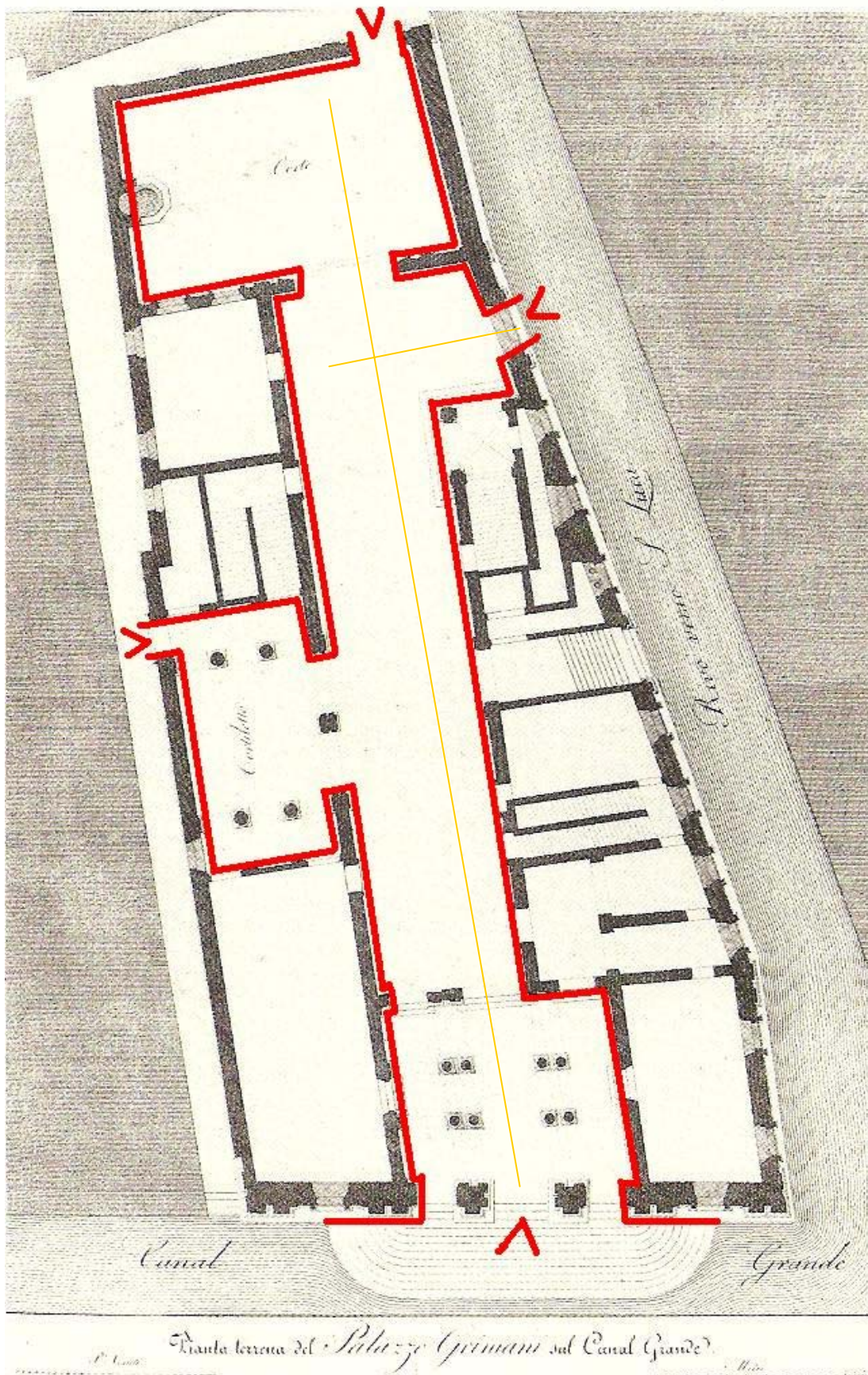


Figura 325: Leopoldo Cicognara, Gian Antonio Diedo, Gustavo Selva, pianta del piano terra di Palazzo Grimani a San Luca in Venezia (da *Le fabbriche più cospicue di Venezia*, 1840) (da D.Calabo 2001, p. 428). Sono evidenziati gli spazi aperti e di mediazione e gli accessi.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

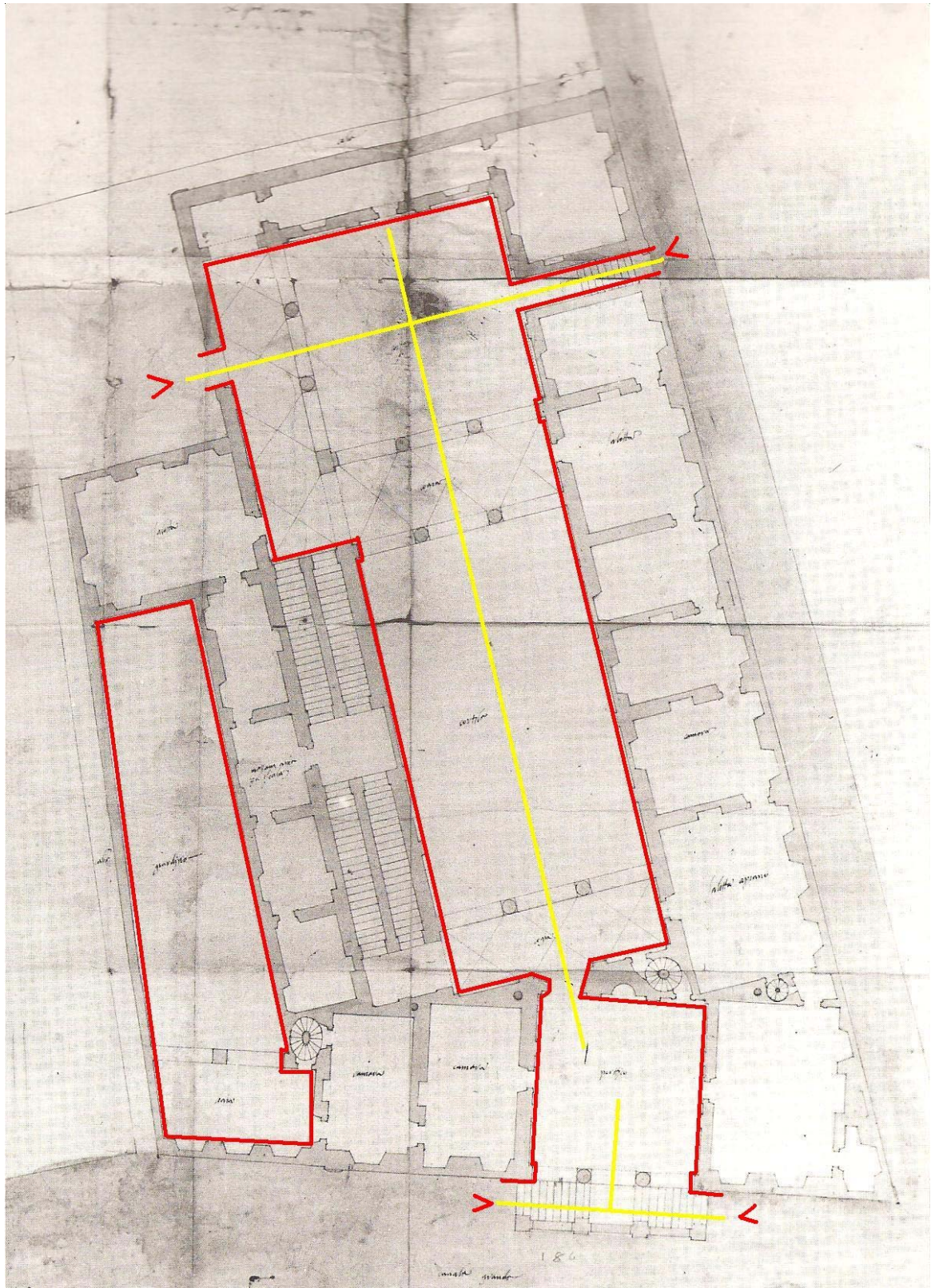


Figura 326: Jacopo Sansovino, planimetria del palazzo progettato per Vittor Grimani sul sito di Cà del Duca (1527?) (da Romanelli 1993, p.57). Si noti la ricerca di simmetria nella parte cortilizia, con il rafforzamento del secondo asse, al quale viene però sacrificata l'unità dell'asse centrale, che si spezza in corrispondenza dell'atrio, per dividersi in due sulla scalinata a doppia rampa.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

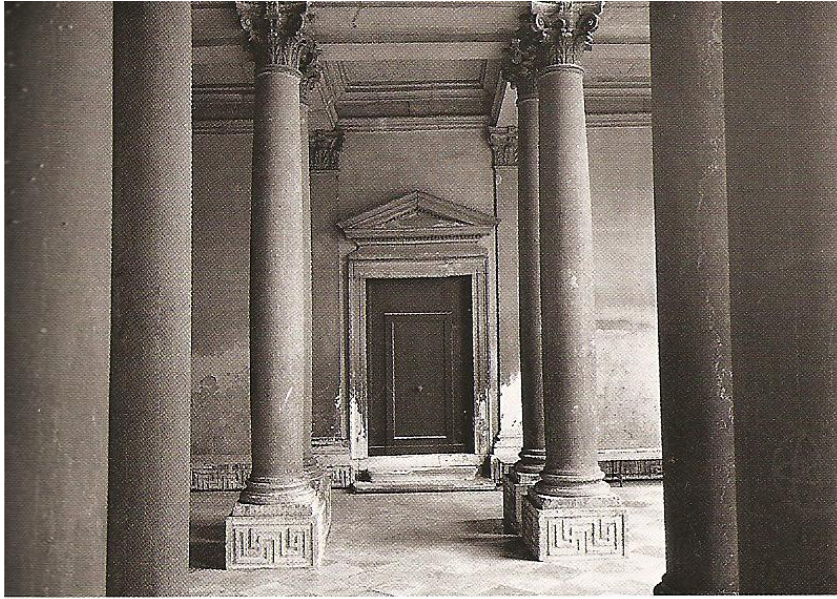


Figura 327: Venezia. Palazzo Grimani, veduta trasversale dell'atrio di ingresso (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.213).



Figura 328: Venezia. Palazzo Grimani, veduta del profondo vestibolo che conduce dall'atrio di ingresso al cortile, attraversando il lotto longitudinalmente lungo il suo asse centrale (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.213).

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

5.5 Palazzo Corner a San Polo

Il palazzo, detto anche Corner- Mocenigo, venne progettato dal Sanmicheli per la famiglia Corner, intorno al 1545. Rispetto agli esempi precedenti, il sito in esame si differenzia per una diversa collocazione, in quanto occupa un lotto che si allunga tra il Campo di San Polo, sul quale affaccia per un breve tratto, e un canale secondario.

Il campo è il più esteso della città (dopo Piazza San Marco), quindi è uno spazio di pregio. Tuttavia, ancora una volta il contesto veneziano predilige l'accesso dall'acqua, ponendo la facciata principale sul canale, seppur secondario.

Tale fronte rimane comunque relativamente sobrio, caratterizzato da un uso moderato di marmi d'Istria, e ricorre alla sua verticalità per assolvere a funzioni di rappresentanza. Esso non presenta una loggia d'ingresso, che forse le dimensioni più ristrette del canale non avrebbero permesso di leggere da lontano, togliendole quel senso di profondità e "risucchio" verso l'interno che ha in altri casi. Tuttavia, rispetto al trattamento indifferenziato della facciata i piani superiori che si notava nei due palazzi precedenti, qui il piano nobile presenta in corrispondenza dell'asse centrale una ampia superficie finestrata che si apre sul canale, con una trifora composta da due finestre alle quali si frappone un vano più alto, lasciando presupporre l'apertura del salone dietro di essa.

Dal portale si apre un vestibolo molto profondo, soprattutto se rapportato alla non abbondante larghezza, che conduce direttamente alla corte, organizzando ambienti regolari ai suoi lati. Il cortile è spinto sul fondo del lotto, contro il muro di confine, assumendo la forma dettata dal sito, ovvero di pentagono irregolare. Esso è posto decentrato sulla sinistra rispetto all'asse, permettendo così la collocazione al centro del lotto, che va allargandosi sul fondo. Spostando il cortile, si ottiene posto per un dignitoso atrio, loggiato verso l'interno, il quale si riversa sul campo di San Polo attraverso due porte poste asimmetricamente ad esso, bensì relazionate con lo spazio antistante.

La porzione prospettante sul campo, infatti, si configura come una seconda facciata; sebbene il fianco del palazzo corra liscio e senza decorazione, nella porzione che affaccia sullo spazio aperto assume toni monumentali, sottolineando il diverso trattamento della cortina muraria, in funzione del tipo di spazio urbano con la quale è chiamata a confrontarsi. Dunque si ritrova una attenzione al sito non solo in termini di collegamenti spaziali, ma anche di trattamento della "pelle".

La corte, impostata intorno all'incrocio dei due assi, sembra, a ben vedere, più organizzata secondo l'impianto dell'asse minore, che penetra con forza oltre l'intersezione con l'asse maggiore, facendo arretrare il corpo edilizio per aprire il cortile e trovando sulla parete di fronte un pozzo, quale suo coronamento prospettico.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

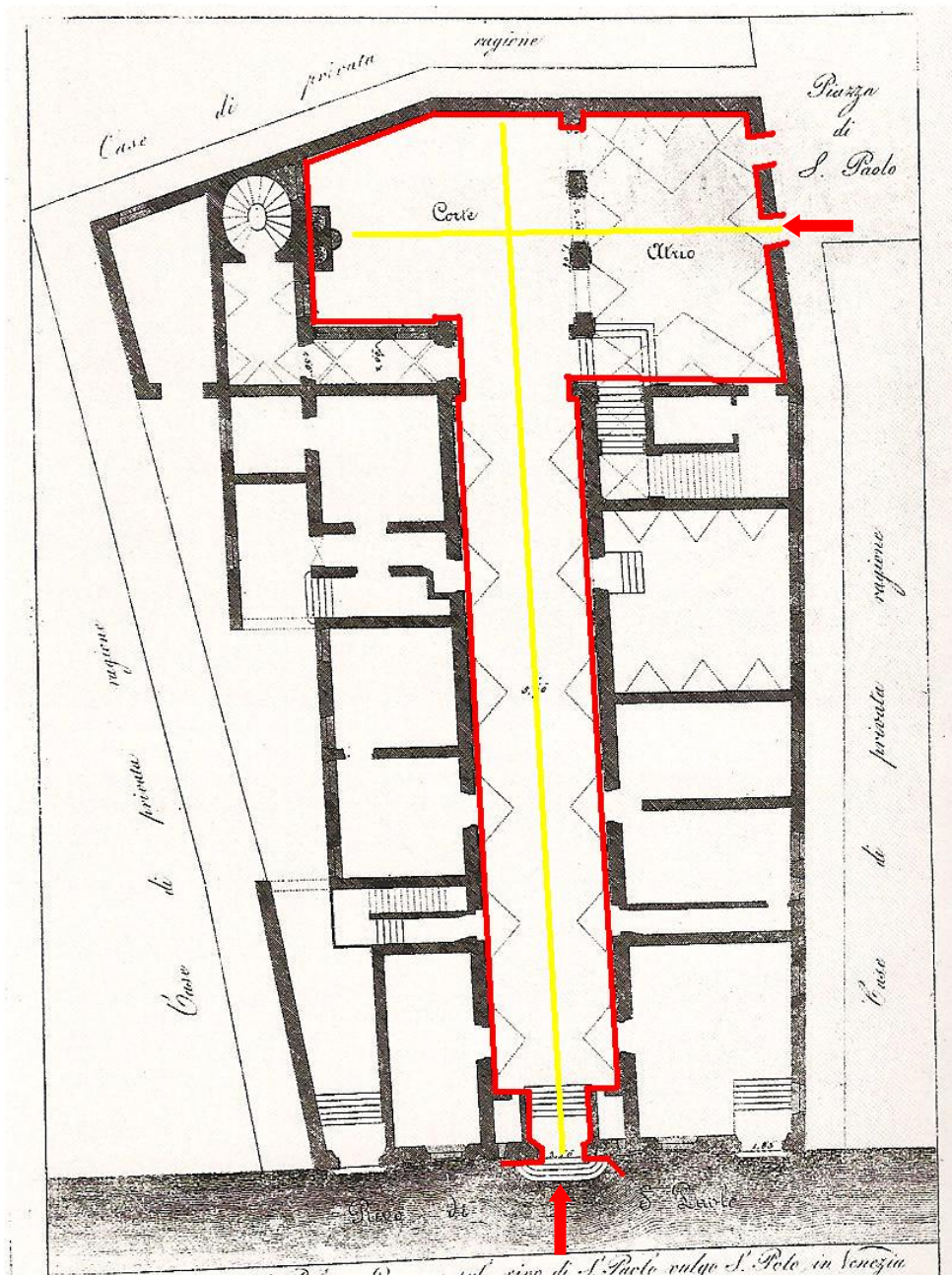


Figura 329: Venezia. Palazzo Cornaro a San Polo. Pianta. Ronzini, Luciolli 1823 (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.204). Si evidenziano gli spazi aperti e i loro assi di sviluppo.

Figura 330: vista satellitare del palazzo verso Campo San Polo.

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

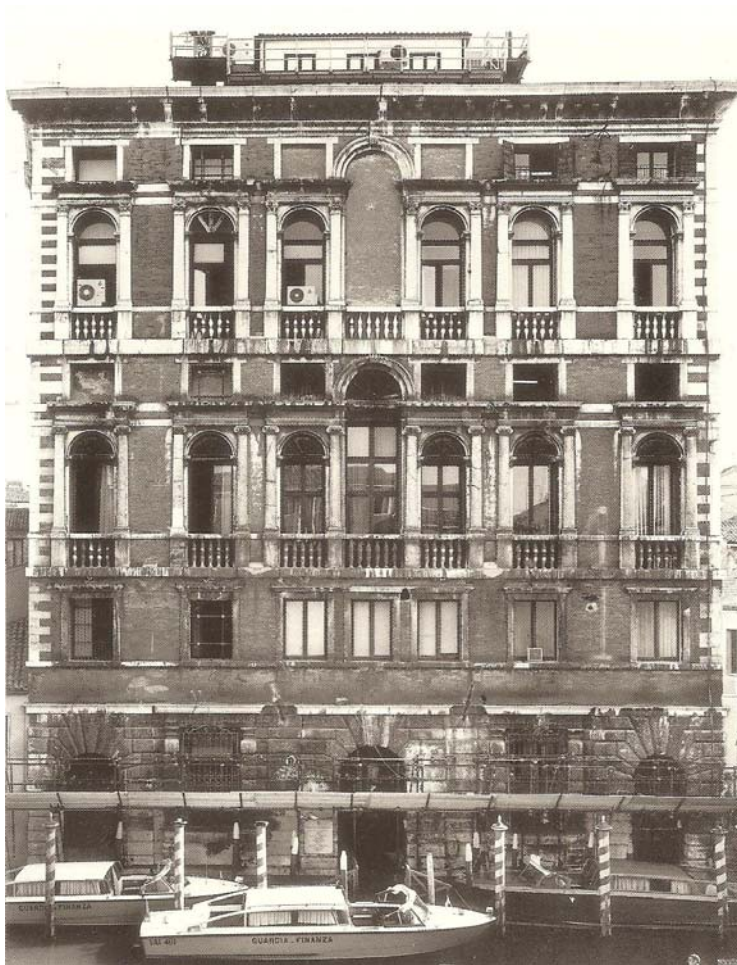


Figura 331: Venezia. Palazzo Corner a San Polo, facciata lungo il canale (da D.Calabo 2001, p. 426).



Figura 332: Venezia. Palazzo Cornaro a San Polo, veduta dal ponte sul canale verso sud (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.204).

5. L'integrazione fra architettura e acqua a Venezia

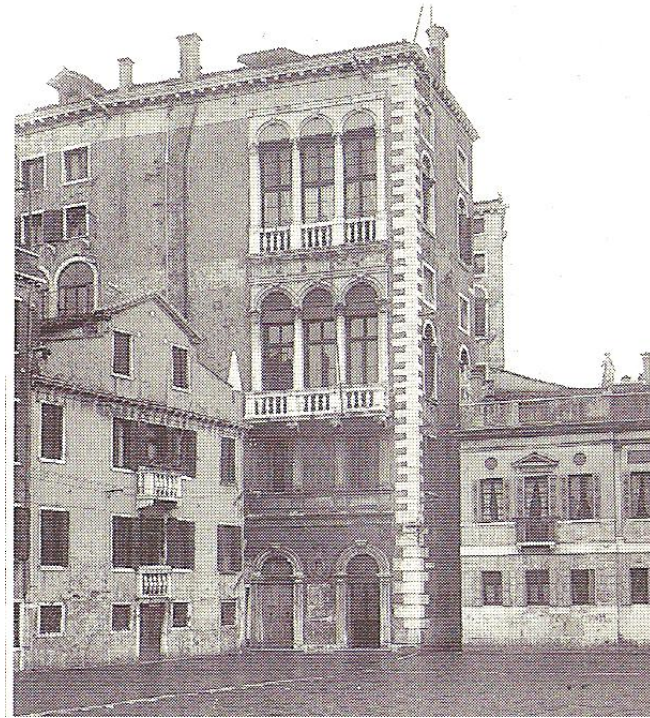


Figura 333: Venezia. Palazzo Corner a San Polo. Facciata su Campo San Polo (da G. Romanelli 1993, p. 108).



Figura 334: Venezia. Palazzo Cornaro a San Polo, androne che si sviluppa dall'entrata verso il canale (da P. Davies, D. Hemsoll 2004, p.205).

6. *Il contesto oggi: tra conservazione e trasformazione*

“Il paesaggio è come il ventre materno, dunque la nostra placenta, dalla quale tutti ricaviamo bellezza, cultura, sostentamento e salute, perciò vita. Il problema è saper gestire bene i luoghi, siano essi di natura o di antiche pietre.”

Bruna Milani¹

Per riuscire a leggere correttamente un'opera d'arte, occorre inserirla nel contesto per la quale è stata concepita. Ciò vale tanto per le opere d'arte figurativa, quanto per le architetture, quanto per i paesaggi, in quanto *“assume particolare importanza quella che forse è la maggiore novità della moderna cultura artistica, e cioè il significato che oggi si attribuisce ai rapporti ambientali, per il loro vitale interesse storico-artistico, e che ci spinge sino al punto di considerare l'ambiente stesso come opera d'arte.”*²

In tutto il testo del lavoro ci siamo soffermati con particolare attenzione a valutare il nesso tra un'architettura e il suo sito, credendo che è in questo legame che si racchiude il segreto dell'opera che concorre a formare l'identità di un luogo. Se perdiamo il contesto che circonda l'edificio, non riusciamo più a cogliere i valori spaziali che hanno guidato la mente dell'architetto.

Il contesto può essere formato o da una condizione urbana già esistente, dalla quale l'architetto prende spunto, per inserire armonicamente la nuova realizzazione assecondando il *genius loci*; si pensi ad esempio alle analisi dei contesti vicentini per i palazzi Valmarana e Chiericati. Come si potrebbe leggere efficacemente la facciata di palazzo Valmarana, qualora questo venga posto su uno spazio aperto? Come si potrebbe ricreare quell'effetto di vista in scorcio che ci permette di cogliere la validità della destrutturazione della facciata ai suoi estremi per sfumarla nel continuum urbano? Come cogliere l'effetto di risucchio esercitato dall'atrio? Lo stesso si può dire per palazzo Chiericati, ma in senso contrario. Come si può pensare di costruire un edificio nello spiazzo antistante, riducendo l'affaccio del palazzo ad una stretta via? Si perderebbero i valori di compenetrazione tra spazi aperti e costruito leggibili attraverso gli ampi loggiati. Già l'occultamento della vista del fiume ha sottratto efficacia alla situazione originaria.

Oppure il contesto può essere stato modificato e creato appositamente per l'edificio. Si pensi ai palazzi per i Farnese a Roma e a Caprarola, con i loro forti assi antistanti, derivanti da un profondo taglio del tessuto urbano per conferirgli una nuova configurazione che, qualora persa, non ci permetterebbe di cogliere le studiate visuali in avvicinamento al palazzo e il significato che esso intende assumere all'interno della città.

Si riportano di seguito alcuni testi utili a riflettere sulla natura del contesto in cui si sviluppa un'opera e sulla necessità della sua conservazione. Il primo brano riguarda le riflessioni condotte da Cesare Brandi sulla necessità di estendere il concetto di

¹ Tratto da: *Le stelle di Pigazzano tornano a brillare col Fai*, in «Libertà» 4 febbraio 2011, p.1.

² Da: R. Pane 1975, p. 51.

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

conservazione dall'oggetto architettonico al suo contesto urbano che lo rende leggibile. Egli propone l'esempio della chiesa romana di S. Andrea in Valle, la quale, dopo l'apertura di Corso Rinascimento, ha dovuto rinunciare al sottile e ben studiato rapporto di lettura della facciata dallo spazio antistante.

Nei testi successivi si sposta l'attenzione sul contesto rurale, per il quale la definizione di paesaggio, i suoi significati per il mondo socio-economico attuale e la continua mutevolezza della natura rendono ancor più complessa una compiuta definizione. Il territorio, nel quale abbiamo collocato le ville esaminate, è una realtà dinamica, in continua trasformazione e che non può rinunciare ad imprimere un proprio marchio nella continuità evolutivo del suo sviluppo. Come rispettare allora i segni impressi dalla civiltà che ci ha preceduto. Il territorio come palinsesto stratificato pone difficoltà sulle modalità di conservazione dei segni, tanto più quanto essi sono connessi, su ampia scala, alla definizione del contesto di lettura di un'opera architettonica.

Si propongono di seguito alcuni brevi brani utili a comprendere la trasformazione operata sul territorio negli ultimi decenni, che ha modificato il contesto originale delle ville esaminate, e a riflettere sulla necessità di estendere il concetto di conservazione dal manufatto architettonico a tutto l'ambiente circostante, che riporta i segni lasciati da quella stessa cultura che ha prodotto gli episodi architettonici. Conservare tutti gli elementi del contesto, degli spazi aperti, che sono saldamente uniti al costruito, significa poter comprendere meglio il significato del nostro passato, che ha formato la nostra identità.

Dapprima il brano di Franco Posocco riflette sulle trasformazioni che lo sviluppo del territorio ha impresso al contesto originario delle ville venete. Un esempio evidente è il lungo tracciato rettilineo della ferrovia, che nel Novecento ha tagliato il viale che dalla villa Emo si protende nei campi, quale asse di connessione del costruito con il contesto del suo podere, il quale spiega anche la realtà economica nella quale si è sviluppata la villa. La ferrovia, alla ricerca di una rapida linea di relazione tra centri abitati o poli produttivi, incurante della forte matrice ancora leggibile della centuriazione romana, taglia l'asse palladiano, bloccando la sua percorribilità, se non già parzialmente anche la visuale.

Giuseppe Rallo concentra la sua attenzione ancora su villa Emo, analizzandone il contesto fatto di spazi aperti di diversa natura, dai giardini, ai campi, per tentare l'individuazione degli elementi essenziali che concorrono a definirne l'aspetto e da essi, dunque, sviluppare un'efficace linea di tutela.

Il testo di Tosco sottolinea i diversi valori del paesaggio e come questi sino condivisi dalla comunità, la quale cerca di definirli e appropriarsene attraverso una legislazione che tenda preservare i suoi tratti fondamentali, pur nella continua trasformazione, per costruire quel senso di identità che dà significato peculiare a ciascun luogo. Egli riassume i contenuti della legislazione che da fine Ottocento, ha guidato le azioni di conservazione del paesaggio in Italia.

Da ultimo, il testo di Ermes Frazzi ci ricorda come il paesaggio sia fatto da componenti vive, che ogni giorno lo modificano. In particolare se vogliamo preservare il contesto delle ville esaminate, immerse nella campagna, dobbiamo preoccuparci di preservare il paesaggio agrario. Esso è fondamentalmente un'unità produttiva, la quale cerca un giusto profitto, modificando sistemi di coltivazione e qualità delle colture. Se vogliamo preservare l'immagine che una distesa di campi ci offre, dobbiamo agire sulle modalità di coltivazione attuali, che non possono certo rilegare il territorio alle necessità estetiche di un perfetto dipinto rinascimentale, quanto essere efficaci per assicurare alla terra il suo ruolo di produzione del nostro sostentamento. Soprattutto oggi, quando una urbanizzazione residenziale, industriale

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

e non da ultima infrastrutturale (si pensi al taglio di cemento su piloni che squarcia la pianura Padana dopo l'esecuzione delle linee ferroviarie dell'alta velocità) sembra appropriarsi in modo indiscriminato e senza sensi di colpa di ogni spicchio di suolo disponibile, specialmente nei pressi delle grandi arterie di comunicazione. Questa cementificazione pare concepire lo spazio non urbanizzato quale un vuoto sempre e comunque potenzialmente riempibile. Occorrerebbe piuttosto concepire la distesa dei campi come un pieno, un elemento produttivo già disegnato e utilizzato, fondamentale alla vita dell'uomo. Terra e acque che compongono i nostri suoli sono la sorgente stessa della vita. Un'equazione pieno contro pieno, e non il pieno del costruito contro il vuoto del contesto, ci aiuterebbe forse ad avere più rispetto di ciò che ci circonda e a preservarlo da trasformazioni troppo rapide e spesso irreversibili.

6.1 *La tutela del contesto urbano nella teoria di Cesare Brandi*³

Ritorniamo allora alle nostre tre grandi partizioni, e particolarmente alla prima. È l'indagine relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico. Poiché siamo in tema di restauro preventivo, è chiaro che tale indagine non è intesa, in questa sede, neppure ad un restauro di rimozione di eventuali ostacoli al godimento dell'opera. In questa sede, l'opera si suppone perfettamente godibile sia come immagine che come monumento storico. E poiché non si può prevedere tutto, né lasciarsi trascinare in un gioco inane di ipotesi, si potrebbe credere che, questa prima indagine, è in sostanza ovvia, da trascurarsi. Per ciò occorrerà un esempio.

Prendiamo dunque la facciata di Sant'Andrea della Valle, come era prima che si aprisse quel largo che inizia il corso del Rinascimento. Che cosa ha danneggiato l'apertura del largo e della strada? Materialmente nulla, figurativamente molto.

La particolarità principale della facciata, dal punto di vista della spazialità architettonica, è data dalle colonne incassate. Questa particolarità, assai rara, deriva dall'atrio michelangiolesco della Laurenziana, ed implica una funzione, nella cortina della facciata, ben diversa dal piano di fondo. Da un certo lato, infatti, il fondo plasticamente inteso emerge, si protende verso chi guarda, dall'altro la colonna affonda rimanendo per altro cilindrica, senza essere ridotta, cioè, a mezza colonna, anzi difesa da una sottile sfoglia di vuoto (fra il punto della colonna e la nicchia che l'ospita). A prescindere ora dalla considerazione basilare che tale particolarità realizza la spazialità propria della facciata come esterno-interno, è chiaro che vi si presume una distanza limitata, come punto di stazione dell'osservatore: addirittura una distanza fissa, inderogabile, al di là della quale l'effetto previsto non si produce più, appunto perché si crea uno schiacciamento della colonna nel muro emergente, e la sfoglia di vuoto diviene un mera lista scura ai margini della colonna. Invece di conservare alla colonna il suo intatto avvolgimento cilindrico nello spazio, determina una versione lineare della colonna riducendola a parasta. Infatti Michelangiolo usò il procedimento al chiuso dell'atrio della Laurenziana « a fuoco fisso » per così dire. E nella facciata di Sant'Andrea della Valle il « fuoco fisso » era ottenuto e salvaguardato dalla larghezza della strada. Alterata la strada, il punto di vista è arretrato inevitabilmente ed ora, a chi guarda la facciata, questa sembra piuttosto disegnata che scolpita, come voleva apparire.

Come poteva risolversi il restauro preventivo? In una disposizione legislativa che non si limitasse alla proibizione di alterare in qualsiasi modo la facciata stessa, ma che si stabilisse l'intangibilità delle zone adiacenti. La prima notifica rispecchia ancora la coscienza legislativa delle gride che ancora si leggono agli angoli delle strade, relative alla spazzatura etc. Sono disposizioni legislative che non sanano il male, lo differiscono: il sudicio non sarà lì, ma sarà poco più in là. Così la notifica relativa alla sola facciata non salverebbe la facciata che nella sua sussistenza materiale, non nell'ambito spaziale che le compete in proprio.

Vediamo allora, nell'ambito di questa prima indagine, che cosa s'intenda per restauro preventivo riguardo all'opera come monumento storico. Anche qui non saranno poche le persone che grideranno alla futilità di un'indagine simile fatta a prevenire non si sa cosa. Sia data per esempio via Giulia, a Roma, e supponiamo che si trovi ancora come venti anni or sono. Si poteva concepire una notifica in blocco che preservasse l'intero complesso come un unico monumento? Certamente si sarebbe potuto farlo, ma i sottili e interessati distinguo che si hanno in tal caso, partivano

³ Testo tratto da: C. Brandi 1970, pp. 58- 61.

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

certamente sul fatto che non tutto, in quella splendida via, era palazzo o palazzotto che fosse: c'era pure la casa, la casetta rabberciata. In tal caso l'unità prospettica della via sarebbe stata salvata dal sostituire la casa o la casetta con un edificio che, come massa, colore, altezza, non disdicesse rispetto agli edifici di poco conto che vi fossero ad un dato punto, e che, seppure di poco conto, mantenevano un livello, diciamo così, alla struttura prospettica della strada. Ragionamenti simili, nella migliore delle ipotesi, dovettero portare alla costruzione del Virgilio, il quale, non è certo la più indecente delle costruzioni nuove in Roma, ma indubbiamente turba la struttura storica della strada di Bramante, ne altera, con un malinteso modernismo, la configurazione con cui era arrivata fino a noi, e che noi, nella nostra coscienza storico-critica, avevamo il dovere di conservare inalterata.

Ora il ragionamento su cui si basa la proposta di sostituire una costruzione di poco conto inserita in un ambiente monumentale con una moderna di uguale massa, altezza, colore, è solo apparentemente logico, in realtà si risolve in un sofisma. Poiché la sostituzione avviene o con una costruzione che ha il diritto di chiamarsi architettura oppure no. Se la costruzione non arriva all'architettura è chiaro che non potrà giustificare la distruzione di uno statu quo, che storicamente deve sussistere così com'è, non potendo l'istanza storica cedere ad altro che non sia l'istanza estetica. Oppure la costruzione si crede possa giungere all'architettura, all'arte, cioè, e allora, data la contrastante spazialità che impersona l'architettura moderna, l'inserzione di una vera architettura moderna in un contesto antico, è inaccettabile. Quindi in nessun modo, si tratti di architettura, o no, si può concedere l'alterazione di un ambiente architettonico antico, con la sostituzione delle parti che ne costituiscono il tessuto connettivo, che se anche amorfo, è sempre coevo, e storicamente valido (è ovvio che, fra le nostre ipotesi, non si sia neppure allineato quella del «falso stilistico»).

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

6.2. “Il contesto della villa veneta”⁴

Nello «Stato da terra» della Repubblica veneta la villa era solitamente associata al giardino, che, insieme alla barchessa, alla cappella e alle altre strutture dominicali e aziendali, dava forma al complesso, contemporaneamente urbanistico e paesaggistico, architettonico e produttivo. La villa e il suo contesto costituivano in tal modo un'unità inscindibile, che attribuiva una forma all'ambiente circostante. Il paesaggio della villa è dunque coesistente a questa, tanto che dalla conservazione del primo consegue anche l'apprezzamento della seconda, mentre per converso, dalla rovina dell'ambiente deriva anche il decadimento e la perdita di senso della stessa architettura. In tale prospettiva un legame biunivoco unisce il fabbricato con la sua campagna, poiché esso imprime un ordine allo spazio che lo circonda, sia in termini di gerarchia figurativa sia in rapporto alla produzione economica sia, inline, nelle relazioni con gli altri insediamenti e infrastrutture. Villa e intorno formano pertanto un'unità spaziale indissociabile, venendosi a collocare tale tipologia all'intersezione fra l'architettura e il paesaggio. Tuttavia nelle diverse epoche l'interesse dei critici, degli studiosi e, di conseguenza, l'attenzione dei pianificatori e degli amministratori sono stati attratti soprattutto dal monumento e dagli apparati artistici che esso contiene, mentre si è guardato certamente con minore attenzione all'intorno ambientale e allo spazio figurativo che lo circonda. Questa distinzione, che è a un tempo limitazione di campo, si è rivelata decisiva nel periodo dello sviluppo accelerato per gli insediamenti e per l'occupazione territoriale, cioè in questo dopoguerra, quando la modernità ha espresso il massimo della sua forza espansiva e quindi anche della sua capacità di aggressione nei riguardi degli assetti antichi. Le diverse campagne per la conservazione delle ville venete e per la tutela dei monumenti in genere (ricordiamo in particolare quella di Bepi Mazzotti, 1951), se da un lato hanno sensibilizzato l'opinione pubblica sul destino delle architetture, determinando interventi sistematici per il loro restauro, hanno invece dimenticato gli edifici minori circostanti e soprattutto ignorato il contesto paesaggistico, sottovalutando l'importanza dello spazio di pertinenza dell'edificio principale. Nuovi linguaggi architettonici, accostamenti formali dissonanti, interruzioni di visuali, mutamenti di assetto e di destinazione hanno così potuto interessare direttamente le ville venete e soprattutto i loro giardini, che, oltre all'incuria hanno dovuto subire l'insulto dei tagli sistematici, delle lottizzazioni e della trasformazione del loro disegno progettuale originario.

La cartografia tecnica (CTR) da poco completata da parte dell'Amministrazione regionale, insieme al vasto corredo di fotografie aeree raccolte durante gli anni Settanta e Ottanta a cura della Segreteria regionale per il Territorio, consente di effettuare confronti fra le diverse immagini e di evidenziare le modifiche nel frattempo intervenute; si può in tal modo comporre una sorta di *historia territorialis*, non solo a fini conoscitivi, ma anche per valutare le possibilità di restauro e di ripristino paesaggistico.

La campagna infatti, non meno della città, è stata investita da profonde trasformazioni, che hanno coinvolto la baulatura dei campi, il corredo delle siepi e delle alberature, la successione delle colture e l'assetto della rete idrografica più capillare; si è passati dai «campi chiusi» tipici della piantata veneto-padana alle piatte distese richieste dalle esigenze della meccanizzazione agricola. A ciò si aggiunga il processo di frammentazione della proprietà, che ha comportato la disgregazione aziendale e la disseminazione nella campagna di volumi edilizi e di

⁴ Testo tratto da: F. Posocco 1999, pp. 161- 166.

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

infrastrutture di ogni tipo. L'espansione a macchia d'olio delle città e dei paesi a detrimento dello spazio rurale circostante, specie nell'area centroveneta, ha trasformato anche i più piccoli abitati, che hanno visto crescere al loro intorno un alone edilizio informale, allungato in sottili filamenti ai due lati della rete viaria di collegamento. L'inquinamento e il dissesto idrogeologico hanno inciso sul patrimonio paesaggistico, poiché spesso hanno mutato il livello della falda, prosciugato le risorgive, avvelenato i corsi d'acqua che alimentavano i laghetti dei giardini e in definitiva condizionato l'equilibrio vitale dell'ecosistema complessivo.

L'entità del problema è apparsa evidente quando si è potuto concludere il censimento delle ville venete e parallelamente si è cercato di formulare una stima riguardo al numero dei parchi e dei giardini esistenti nell'ambito regionale; a fronte di un numero di ville che supera le 4000, si sono registrati circa 1500 parchi-giardini degni di menzione. Di questi ultimi, tuttavia, soltanto un migliaio si può considerare associabile e dipendente dalla tipologia della villa gentilizia, poiché gli altri fanno parte del verde urbano e del corredo arboreo di chiese e castelli, o comunque risultano correlati con altri monumenti e altre strutture urbanistiche.

Disponendo poi di studi e ricerche sulla diffusione insediativa e sulla proliferazione metropolitana, effettuati in svariate occasioni, si è ritenuto di qualche interesse avviare un'esplorazione in relazione alle conseguenze dei vincoli amministrativi quale causa di trasformazione dei contesti; ciò è stato fatto per poter capire come avessero operato tali limitazioni e quali conseguenze queste avessero determinato sul bene che dovevano tutelare.

Le riprese aerofotogrammetriche sono state illuminanti al riguardo. Si trattava soprattutto di analizzare la situazione degli immobili soggetti a notifica in base alle Leggi 1089/1939 e 1497/1939 e di rilevare le modificazioni intervenute, confrontando la cartografia storica con le diverse immagini realizzate mediante l'aiuto della fotografia aerea soprattutto in questo dopoguerra.

Da un primo sommario esame emergono con evidenza la casualità e l'occasionalità del vincolo, soprattutto in rapporto alla sua perimetrazione, e comunque si può rilevare la mancanza di una percezione relativa al contesto; gli edifici monumentali sono infatti interessati da una notifica in base alla Legge 1089/1939, oppure compresi nelle vaste aree d'interesse panoramico, ove però la tutela appare affievolita; tali provvedimenti sono tuttavia finalizzati all'intervento (anche pubblico) di restauro e/o risanamento e non perseguono finalità di pianificazione; quindi l'area interessata dal provvedimento amministrativo è di solito assai ristretta. Dall'esame delle planimetrie emerge il difetto della metodologia di indagine e il limite di un indirizzo critico insufficiente a guidare il riconoscimento del bene in rapporto alle finalità della tutela. A ciò si aggiunga che le due leggi predette sono state gestite separatamente, cioè secondo la competenza, com'è del resto usuale nel nostro Paese, con tutte le conseguenze e le contraddizioni che dalla settorialità possono derivare. Può quindi capitare che, confrontando due province, si trovino discrepanze riguardo alla densità, al numero, alla forma dei vincoli e ai criteri adottati per la loro delimitazione.

In ogni caso si tratta di provvedimenti limitati, che interessano principalmente la parte edilizia e le sue immediate pertinenze e che assai spesso sono stati determinati da fatti contingenti. Di questo già faceva cenno nel suo rapporto la Commissione parlamentare Franceschini, che consigliava infatti di passare da un regime sostanzialmente negativo, appunto quello vincolistico, a un approccio di intervento tendente al recupero e alla riutilizzazione del bene culturale mediante un progetto. A ciò si deve aggiungere che non tutte le ville elencate nel Catalogo Mazzotti sono state poi effettivamente interessate da un provvedimento di notifica; vi sono quindi nel territorio del Veneto immobili di interesse storico e artistico soggetti al rischio di

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

trasformazione e/o scomparsa; questo pericolo naturalmente si incrementa in rapporto ai parchi-giardini, non solo in ragione della loro fragilità, ma anche per il fatto che molti di essi, pur appartenendo a ville notificate, non sono stati ricompresi nell'elencazione catastale del provvedimento e quindi risultano privi di protezione.

Se poi prendiamo in esame gli strumenti della pianificazione urbanistica, ormai da diversi anni estesa a tutti i comuni del Veneto, la situazione non sembra molto migliore; nonostante la cura con cui buona parte dei piani, almeno di recente, è stata redatta, non vi è stato un raccordo organico fra la valutazione, che veniva effettuata dall'Amministrazione (statale) dei beni storico-artistici e la zonizzazione del progetto urbanistico comunale, che veniva invece controllata dalla Regione. In altri termini, si può osservare che la pianificazione è stata attenta più a organizzare l'assetto insediativo e la struttura funzionale del territorio, che a garantire un'adeguata protezione ai valori culturali e paesaggistici che esso custodiva.

Soltanto in questi ultimi anni, cioè dopo l'emanazione della Legge Galasso (Legge n. 431 dell'8 agosto 1985) e a seguito del suo recepimento all'interno del Piano Territoriale Regionale di Coordinamento (PTRC), si è iniziato a inserire la «valenza paesistica» tra gli strumenti comunali di pianificazione urbanistica e a tutelare e valorizzare le emergenze monumentali; in tale sede si è pertanto avviata un'azione di classificazione dei contesti e di protezione dei giardini, assieme ai beni culturali cui facevano riferimento.

La cultura interdisciplinare è dunque un'acquisizione recente e ancora sperimentali sono le iniziative intersettoriali tendenti a unificare il vincolo con il progetto e la protezione con il recupero della destinazione economica. La tipica dissociazione, non solo amministrativa ma anche culturale, ha finora caratterizzato la prassi burocratica, facendo prevalere la separatezza e il settorialismo, con tutte le conseguenze che si possono osservare nel campo territoriale. Tuttavia questi provvedimenti tecnici, pur parziali e incompleti, hanno operato per decenni, così come hanno svolto la propria funzione i piani urbanistici e gli altri strumenti della programmazione territoriale; una pianificazione dunque c'è stata, anche se approssimativa, disorganica e incompleta e le sue conseguenze, positive e negative insieme, sono sotto gli occhi di tutti.

Accostando i grafici allegati alle notifiche a quelli dei piani regolatori e confrontando contestualmente le fotografie aeree, scattate in tempi successivi sui territori in esame, si può osservare che, in generale, l'edificazione di questo dopoguerra si è concentrata ai margini delle zone vincolate, sì da consentire agli abitanti degli immobili di nuova costruzione di fruire di un contesto visuale e ambientale «gratificante». Si trattava, in altri termini, di spettatori posti «in prima fila», che potevano godere, della vista sul monumento. E' il meccanismo ampiamente studiato per i fenomeni turistici, che di solito tendono a distruggere quel bene che, appunto, è all'origine dell'attrazione e del successo economico. I vincoli quindi, se da un lato hanno assicurato una protezione, dall'altro hanno polarizzato la trasformazione del circostante, specie se il perimetro era troppo limitato o errato.

L'effetto «corona», di cui si è detto, si è potuto verificare anche attorno alle zone protette da uno strumento urbanistico; può essere il caso di un parco o di una riserva naturale, di un fiume o di un lago, comunque di un connotato ambientale; anche in tali circostanze le utilizzazioni insediative hanno evidenziato la tendenza a ubicarsi a ridosso della linea di protezione.

Interessante è inoltre il caso delle conterminazioni amministrative — comunali, provinciali, regionali ecc. — che talvolta hanno l'effetto di innescare una protezione differenziale e quindi di attirare (o allontanare) gli insediamenti e le localizzazioni. In altre parole, un comune tenderà a respingere verso il suo confine un impianto o

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

un'attrezzatura indesiderati: ad esempio un inceneritore o una discarica; questa infrastruttura quindi verrà ubicata preferibilmente ai margini amministrativi, senza alcuna considerazione riguardo al rispetto di un eventuale monumento posto, poniamo, a poca distanza nel comune limitrofo. Per converso monumenti ubicati nell'abitato, o nelle immediate adiacenze, in ragione della loro accessibilità, vengono progressivamente interessati dall'acquisizione pubblica (o privata) e dalla conseguente destinazione a servizi sociali e a sedi qualificate; essi infatti sono intesi come emblemi di prestigio e simboli dell'identità comunitaria o, per converso, dell'immagine aziendale. Superato il rapporto di sudditanza nei confronti dell'antico padrone, che portava a forme di ostilità psicologica verso i simboli materiali del potere, prevale ora un atteggiamento di appropriazione delle strutture rappresentative della qualità e del predominio.

Ciò vale naturalmente anche per il contesto, verso il quale si avverte la necessità della ricomposizione e della tutela. Tali nuove utilizzazioni, pubbliche o private, possono però costituire anche un danno per il circostante, poiché determinano un «consumo accelerato» del bene a causa dell'incrementata frequentazione; questo logorio è naturalmente più pericoloso per i complessi caratterizzati da fragilità intrinseca, come sono i giardini o in genere il paesaggio.

Una problematica tanto complessa richiede pertanto una risposta assai articolata. La prima operazione, del tutto preliminare, consiste nell'individuazione e nella catalogazione, non solo delle ville, ma anche dei contesti. Questo problema non è semplice, se si considerano le questioni tipologiche connesse con la classificazione separata delle ville, dei palazzi, dei castelli ecc, e, parallelamente, quelle determinate dall'elencazione dei parchi, dei giardini, dei paesaggi con le loro diverse componenti botaniche e figurative. Per converso le ville, assieme ai loro arredi verdi, compongono sistemi urbanistici unitari, che vanno individuati e approfonditi ai fini del recupero e della riattribuzione di significato territoriale. Ciò che importa, comunque, è che l'elenco sia esaustivo e che consenta di passare da un tipo all'altro.

Una seconda operazione, da effettuarsi sulla base del catalogo, è quella della revisione dei vincoli. La congerie dei provvedimenti amministrativi va accuratamente riesaminata sotto il profilo storico-filologico e sotto quello urbanistico-territoriale. Ciò dovrà essere fatto alla scala del PTRC, nonché dei piani provinciali e d'area, per quanto riguarda l'individuazione delle vaste aree di interesse paesaggistico e panoramico, ma anche (e di preferenza) alla scala comunale per i beni che vanno specificamente protetti, dovendo essere individuati assieme al complesso delle pertinenze contestuali.

Il controllo dei beni notificati sarebbe tuttavia un'iniziativa incompleta se non fosse accompagnato dalla revisione dei piani regolatori generali dei comuni del Veneto. E' questa un'operazione assai impegnativa, ma indispensabile per assicurare non solo la tutela bensì anche il recupero e il riuso dei manufatti assieme al loro contesto. Tale verifica progettuale implica altresì una consapevole conoscenza delle metodologie del restauro, che sono collegate ai «gradi di protezione» selettivamente applicati a ogni bene culturale nell'ambito dello strumento urbanistico.

Per questa ragione il rapporto tra la teoria del restauro e quella della pianificazione appare tanto difficile e controverso, poiché tali discipline perseguono obiettivi oggettivamente diversi: la conservazione e la valorizzazione, appunto. Il salto di qualità consiste quindi nell'assumere le limitazioni come un elemento costitutivo della proposta di sintesi e nel graduare la trasformabilità del bene in ragione dei suoi stessi caratteri, della sua intima coerenza e della sua disponibilità.

Il vincolo monumentale e la destinazione dettata dallo *zoning*, così come ogni altra norma regolamentare, sono in realtà le componenti di un «progetto»; esse non sono

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

in alcun modo operazioni oggettive e neutrali, poiché sono sottese da opzioni «politiche», cioè nel nostro caso da scelte di pianificazione territoriale. La grande sfida dell'urbanistica coincide quindi con la conservazione della «cultura della città», in cui i beni dell'identità collettiva e del patrimonio qualitativo vengono mantenuti nel loro contesto formale. In tale prospettiva il contesto non verrà più visto come un elemento occasionale, ma come l'unico possibile contenitore della qualità, come lo spazio necessario per la sopravvivenza delle emergenze storico-monumentali.

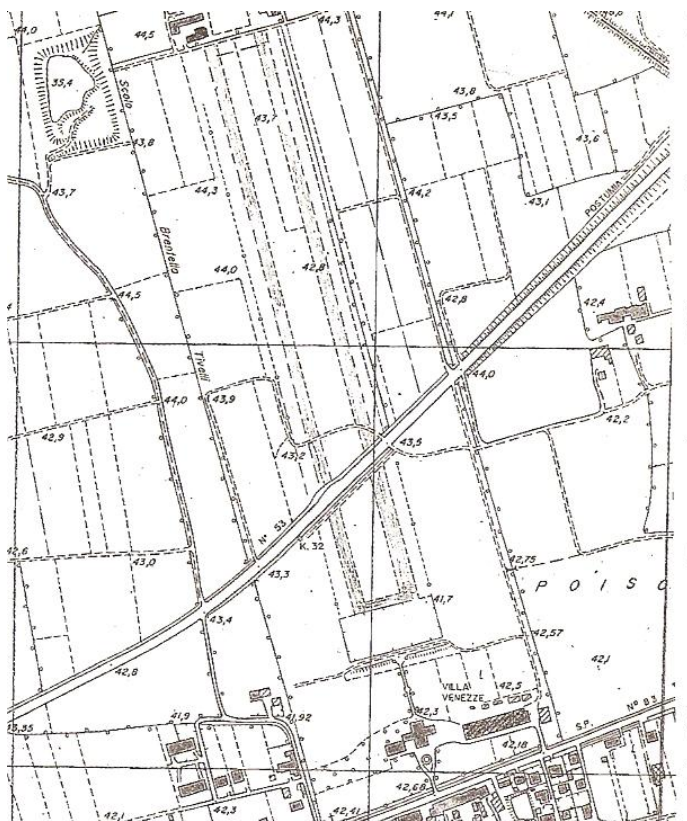


Figura 335: La “peschiera” di Villa Soranzo- Vanezze attraversata dalla ss 53 Postumia, circonvallazione di Castelfranco Veneto. CTR, Elemento n. 104112, Soranza (da F. Posocco 1999, p. 167).

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

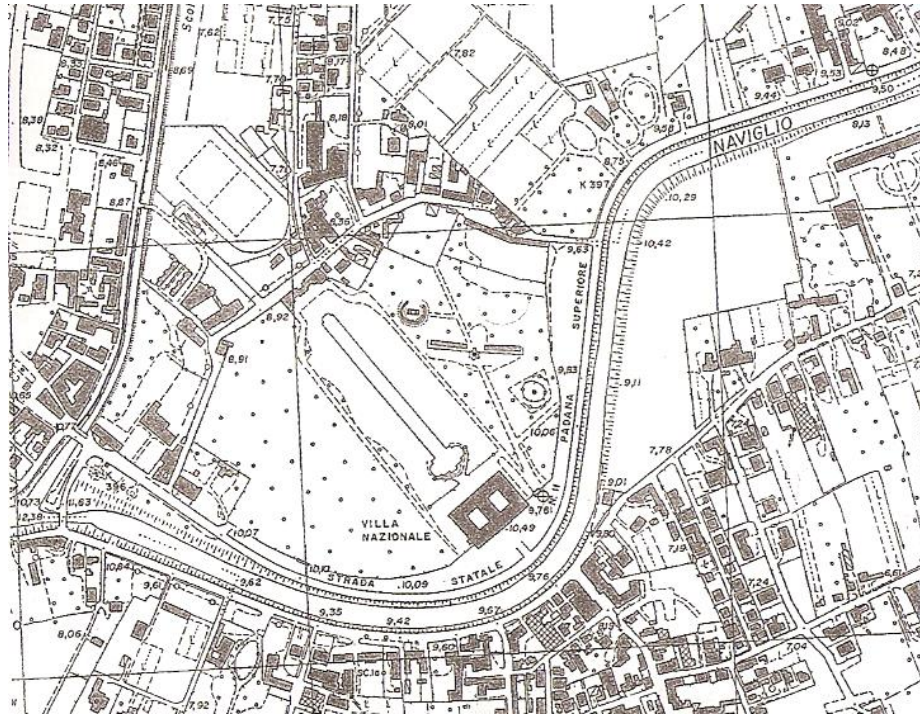


Figura 336: Le modificazioni al contesto di Villa Pisani e della Riviera del Brenta a causa delle lottizzazioni private, degli impianti pubblici e degli insediamenti produttivi realizzati nell'ultimo dopoguerra nei comuni di Stra e Fiesso d'Artico. CTR, Elemento n. 127133, Stra (da F. Posocco 1999, p. 167).

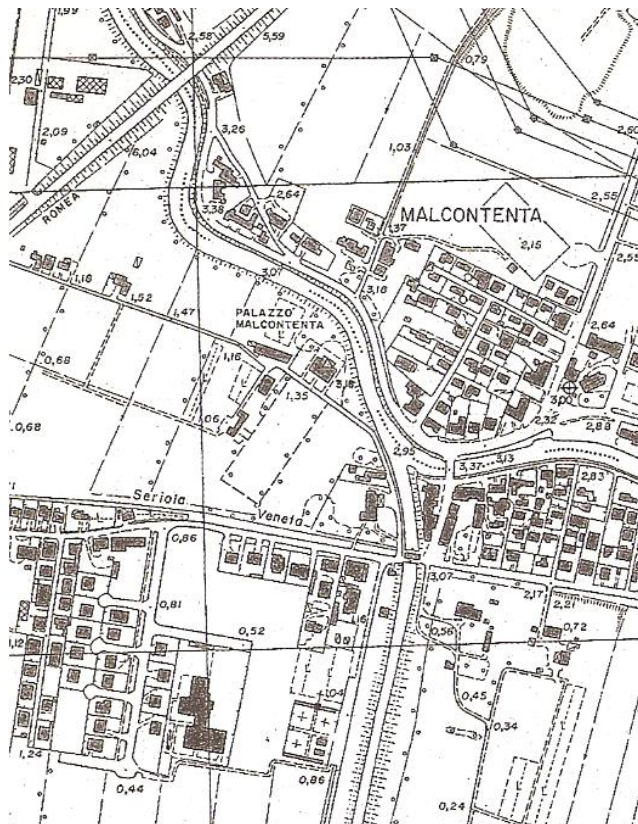


Figura 337: La "Malcontenta", villa palladiana al confine tra i comuni di Mira e di Venezia circondata da nuove infrastrutture (ss 309 Romena) e lottizzazioni. CTR, Elemento n. 127154, Malcontenta (da F. Posocco 1999, p. 168).

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione



Figura 338: Il “brolo” della Villa palladiana di Santa Sofia a Pedemonte in Valpolicella, lottizzato negli anni '60, ospita anche un serbatoio d'acquedotto e un impianto sportivo. CTR, Elemento n. 123083, Pedemonte (da F. Posocco 1999, p. 168).



Figura 339: La prospettiva di Villa Emo a Fanzolo progettata da Palladio in comune di Veduggio, attraversata dalla ferrovia Castelfranco Veneto- Montebelluna. CTR, Elemento n. 104082, Fanzolo (da F. Posocco 1999, p. 169).

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione



Figura 340: Il paesaggio agrario della Rotonda palladiana: si notino l'allineamento del particellare all'edificio e il taglio operato dalla strada moderna (da C. Tosco 2009, p. 266).



Figura 341: Lugo di Vicenza. Villa Godi. Vecchia veduta del paesaggio dal portico (da D. Cosgrove 2004, p.49). “[In Villa Godi] Il giardino non intralcia la vista sulla valle del fiume Astico fino alle cime dell’altipiano. In realtà il disegno e l’orientamento della villa sono chiaramente intesi a inglobare questa visuale, così come essa si può apprezzare verso lo sfondo immediato dei pendii coltivati e ricoperti di vigneti.” Da: D. Cosgrove 2004, p. 164.



Figura 342: Lugo di Vicenza. Villa Godi. Veduta attuale del paesaggio dal portico (da M. Wundram, T. Pape 2008, p.14). L'urbanizzazione che ha interessato la valle sottostante la villa negli ultimi decenni ha portato ad un indebolimento del rapporto tra la villa e l'ambiente naturale circostante.

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

6.3 “Giardino e paesaggio in una villa palladiana di pianura: la conservazione possibile”⁵

In occasione della recente revisione del vincolo diretto del complesso, oltre a re includere la villa, gli annessi rustici con la corte e gli altri manufatti di pertinenza, abbiamo esteso l’ambito anche al borgo nella sua interezza e alla campagna dell’azienda degli Emo, documentabile storicamente, con le seriole e i corsi d’acqua, i manufatti che in vario modo insistono nel paesaggio e oggi ne fanno parte integrante, a prescindere dal periodo di realizzazione.

Ciò che abbiamo voluto sottolineare, diversamente dai precedenti decreti di vincolo, di questa e di altre ville palladiane e venete, è l’importanza e il ruolo dell’unitarietà del sistema e l’inscindibilità delle sue diverse componenti che richiedono, sebbene con modalità diverse, una tutela e una salvaguardia unitaria.

Si è scelto di superare il concetto di bene principale e di contesto, escludendo la possibilità di apporre vincoli con forza e incisività diversa, che avrebbero considerato beni culturali le parti “disegnate” del sistema, relegando al ruolo di contorno, di “prospettiva” e di decoro tutto il resto. Questi sono stati considerati valori, parti integranti di un unico luogo da non leggere secondo gerarchie ordinate su scale di bellezza, di forma, di espressione artistica, ma come insieme interrelato di presenze che nella loro totalità ed estensione spaziale, coralmente costituiscono un brano di paesaggio storico, con segni evidenti di una organizzazione lunga quattro secoli. I suoi elementi di coerenza, il suo funzionamento come piccola macchina idraulica di scala territoriale, l’insieme delle relazioni su cui si è tante volte scritto non possono che condurre a un’idea di paesaggio che li includa tutti e che diviene automaticamente il riferimento primario per ogni attività di tutela, conservazione e progetto.

Come si tutela però un paesaggio storico, così fortemente incardinato, ma al tempo stesso, proprio per il fatto in sé di essere paesaggio, così soggetto alle necessarie trasformazioni e ai continui e inarrestabili adeguamenti a forme agricole nuove e più redditizie, nonché al mutare dei modi di vivere e di abitare i luoghi? Naturalmente siamo consapevoli delle numerose e non sempre conoscibili modifiche che le coltivazioni e le relative tessiture agricole hanno subito nei secoli; così come sappiamo che una forte trasformazione è avvenuta comunque negli ultimi decenni, a giudicare dalle foto aeree e dalle carte dell’Istituto Geografico Militare consultabili. Abbiamo accertato l’avvenuta semplificazione delle partiture e la scomparsa di una parte, non cospicua, di linee d’acqua, a volte interrato, a volte solo incanalate e quindi ancora esistenti sotto il livello del suolo; così come comprendiamo il naturale processo di sostituzione e di cambiamento della struttura vegetale di queste tessiture: dai fossi, alle piantate, ai modi di fare vigneti e coltivare i campi. Il paesaggio è una entità complessa e articolata, in perenne movimento per sua intrinseca natura e per l’incidenza antropica che si è espressa sempre in maniera forte, migliorando la viabilità, ad esempio adeguando le reti idriche.

Con il passare degli anni, con l’osservazione attenta di quanto avviene nei nostri paesaggi, ci si convince sempre più che per poter individuare criteri, metodi e tecniche di conservazione e innovazione, in un paesaggio particolarmente connotato, come lo è il nostro, bisogna provare a considerarlo e a guardarlo come se fosse un “grande giardino”, in una accezione e in una dimensione nuova del termine. Ciò ci porterebbe a capire che in questi luoghi, come in un giardino, si sono sedimentati tanti progetti non sempre disegnati o raccontati che interagendo con la natura di

⁵ Testo tratto da: G. Rallo 2007, pp. 42- 47.

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

quella porzione di terra hanno formato nel tempo ciò che oggi vediamo e hanno quindi determinato “regole”, direzioni, modi, consuetudini, sentimenti che in qualche modo sta a noi cogliere e considerare nella giusta angolazione, nel giusto valore.

La Convenzione europea del paesaggio ha lavorato in questa direzione, superando almeno sulla carta la dannosa distinzione tra paesaggi di valore e paesaggi ordinari, affermando che, con le dovute differenze di strategia, tutto il nostro spazio di vita ha bisogno di essere protetto e allo stesso tempo innovato.

Ciò che si ritiene indispensabile salvaguardare, attraverso il controllo e l'indirizzo dei progetti che interessano il paesaggio, sono le sue linee strutturali, ossia tutti quegli elementi fisici, vegetali e materiali, quelle modulazioni dei livelli, l'intreccio dei manufatti idraulici, edilizi e della terra che in qualche modo non solo assicurano con la loro presenza il funzionamento idraulico del territorio, ma ne evidenziano l'autentico carattere. In alcuni, infatti, questi elementi sono stati sconsideratamente alterati con materiali incongrui, con interramenti non sempre indispensabili, in altre parole la tutela delle arterie d'acqua, della rete di fossi e sieponi, della divisione dei campi superstita andrebbe considerata al pari degli elementi paesaggistici direttamente e visivamente connessi con la villa. Anche questi sono elementi permanenti, studiati ed evidenziati innanzitutto su un documento o master plan che interessi l'intero paesaggio tutelato, che oltre a essere salvaguardato va valorizzato permettendogli al tempo stesso di innovarsi in accordo con il suo carattere.

Si tratta di progettare rapportandosi contemporaneamente con la dimensione del tempo, della natura e della materia che insieme sostanziano il paesaggio. La storia e le sue forme, le funzioni e le strutture che le servono, le idee e i segni corrispondenti sono costitutivi del contesto che pertanto risulta dotato di una complessità tale da richiedere progetti e strategie articolate. Il progetto, oltre ad assumere a fondamento “la modificazione” come imprescindibile necessità del paesaggio, dovrà proporre segni inclusivi che assecondino i valori, facciano emergere i caratteri e riordinino, anche con il coraggio delle selezioni, ciò che si era sovrapposto in modo incongruo, non rispettoso. I nuovi segni dovranno avere la capacità di includere, apportando anche nuovi valori che entrino in quel flusso continuo dal passato al futuro che risiede nei paesaggi, che contribuisce a far emergere le peculiarità, le specificità. L'includere presuppone il vedere attraverso la conoscenza. È pertanto indispensabile lavorare: sui modi di riconoscimento dei caratteri esistenti non solo come valori, ma anche come materie; sui modi di comprensione dei processi di formazione e delle interazioni profonde esistenti tra le condizioni immutabili dei luoghi e la loro trasformabilità (morfologia, condizioni climatiche, caratteri della terra ecc.). Non basta accettare l'idea di modifica, ma occorre sostanziare con nuovi contenuti l'idea e l'azione conservativa, ridisegnarne la collocazione: in caso contrario questa rischia di rimanere attività di margine, a corredo di un processo altro, in qualsiasi caso più forte perché destinato a rispondere alle nuove esigenze.

Non si tratta di sostituire semplicemente vecchi valori con nuovi ma di includerli, farli diventare parte di un progetto in cui la conservazione e i nuovi segni realizzino nuovi valori. Non si può non pensare, come illustre esempio, alla grande capacità di sintesi di forme, funzioni, significati di cui sono dotati i paesaggi palladiani che incidono, trasformano, aggiungono e sottilmente includono nelle geometrie e nei segni ciò che preesiste, che diviene permanenza e matrice del paesaggio (la centuriazione, le linee d'acqua, le trame e i moduli dell'agricoltura ecc.).

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

6.4 “Il paesaggio come valore condiviso”: note di tutela legislativa⁶

Il paesaggio è ormai riconosciuto, nel mondo contemporaneo, come un deposito di valori, sedimentati nella coscienza collettiva. La politica culturale promossa dai paesi europei ha tentato di difendere e salvaguardare tale ricchezza, sviluppando una matura azione di tutela. In un quadro introduttivo di sintesi, le valenze odierne del paesaggio possono essere riassunte in cinque grandi ambiti, elencati non in ordine d'importanza, in quanto tutti vitali e significativi:

- 1) valore *estetico*, che esalta la bellezza delle vedute panoramiche e le qualità percettive;
- 2) valore *ambientale*, che rispetta i caratteri naturali, la biodiversità e la sostenibilità degli interventi antropici di pianificazione;
- 3) valore *sociale*, che riconosce nel paesaggio un fattore d'identità collettiva, un sedimento di civiltà, un frutto del lavoro delle popolazioni che hanno organizzato e vissuto il territorio;
- 4) valore *economico*, che considera il paesaggio come una ricchezza, un giacimento di risorse agroalimentari, abitative e relazionali; rientrano in tale ambito le capacità di attrarre investimenti e progetti di sviluppo di un sito tutelato in senso paesaggistico, non soltanto di tipo turistico ma anche abitativo e di rappresentanza per enti e associazioni impegnati nella valorizzazione del patrimonio;
- 5) valore *storico-culturale*, che considera il paesaggio come un deposito della memoria collettiva, una stratificazione di testimonianze del passato, di valori condivisi e di beni culturali diffusi.

Il paesaggio è da considerare in definitiva come lo *spazio d'integrazione* di tutti questi valori, che concorrono al processo di comprensione, di salvaguardia e di tutela attiva del patrimonio. In tale quadro complessivo è il valore storico quello posto al centro della nostra trattazione, senza pretese di esclusione rispetto alle altre potenzialità, ma fissando l'attenzione sul carattere di deposito di memorie che coinvolge di per sé, in una dimensione unitaria, l'insieme dei valori considerati, quelli estetici, ambientali, sociali ed economici.

Negli ultimi anni l'Unione Europea ha sviluppato una valida politica culturale nel settore del paesaggio, che promuove la tutela e la valorizzazione del patrimonio conservato sul territorio delle diverse nazionalità.

Così un impegno di salvaguardia per un bene nazionale, come ad esempio la difesa delle coste del Salento dall'aggressione edilizia, diviene un problema che non interessa soltanto la Regione Puglia o il governo della Repubblica Italiana, ma l'intera Europa. Anche in Italia si registra un impegno crescente nel settore e a Roma si è tenuta il 14-16 ottobre del 1999 la prima conferenza nazionale per il paesaggio, promossa dal ministero per i Beni e le Attività culturali.

Nel campo giuridico disponiamo oggi di due strumenti fondamentali per la tutela del paesaggio, in ambito nazionale e in ambito europeo: il *Codice dei beni culturali e del paesaggio* e la *Convenzione europea del paesaggio*. La Convenzione è un trattato internazionale adottato il 19 luglio del 2000 dal Comitato dei ministri del Consiglio d'Europa e attualmente in corso di ratifica da parte dei singoli paesi. In Italia è ufficialmente in vigore a partire dal 1° settembre 2006 (dopo la ratifica intervenuta con la legge n. 14 dello stesso anno). Grazie a questo documento il problema del paesaggio ha ottenuto un riconoscimento giuridico internazionale condiviso. Ogni paese firmatario è tenuto a rispettare i principi enunciati nella Convenzione, conformemente al proprio assetto amministrativo, in armonia con le politiche

⁶ Testo tratto da: C. Tosco 2009, pp. 12-16.

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

nazionali. La finalità del trattato è di promuovere la salvaguardia e la pianificazione dei paesaggi, nel rispetto delle aspirazioni delle popolazioni, organizzando la cooperazione europea nel settore. In apertura (art. 1, lett. A) il testo propone una definizione del concetto base: «Il termine paesaggio designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». La definizione riconosce quindi sia la dimensione che abbiamo definito oggettiva («parte del territorio»), sia quella soggettiva, espressa con la locuzione «così come è percepita dalle popolazioni». Un tema vitale è rappresentato infatti dal ruolo del paesaggio come «fondamento dell'identità» (art. 5, lett. A), concepito non tanto come un bene culturale della nazione, ma piuttosto come un patrimonio condiviso delle comunità locali. Nei termini generali del documento è importante evidenziare la rilevanza riconosciuta alle iniziative volte a favorire la conoscenza e la ricerca. Secondo la Convenzione (art. 6, lett. B) i paesi aderenti promuovono lo studio del paesaggio a livello scolastico e universitario, con l'apporto delle diverse discipline riguardanti la salvaguardia, la gestione e la pianificazione. Per favorire il rispetto dei principi promossi dal trattato, su scala internazionale si è formata la Rete europea degli enti locali e regionali per l'attuazione della Convenzione europea del paesaggio (RECEP), nata a Strasburgo nel 2006 presso il Consiglio d'Europa.

In Italia disponiamo inoltre di uno strumento giuridico nuovo, il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, entrato in vigore con il decreto legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004, integrato dalle successive modifiche apportate dai decreti legislativi nn. 156 e 157 del 24 marzo 2006 e nn. 62 e 63 del 26 marzo 2008. La legge nasce dall'intento di raccogliere, semplificare e armonizzare tutta la normativa nazionale, molto frammentaria, accumulata nel settore. Un primo tentativo in questa direzione era stato varato nel 1999, con il *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali* (decreto legislativo del 29 ottobre, n. 490). Si trattava di un provvisorio, ma valido, «contenitore giuridico» nel quale si era fatto confluire un complesso di norme varate in periodi diversi, disomogeneo e differenziato. Il Codice ha proseguito lungo la stessa direzione, raccogliendo e accordando in modo sistematico le leggi relative a questo ambito del diritto.

La nuova legge recepisce gli orientamenti della Convenzione europea e li applica sotto il profilo normativo all'ambito nazionale, adattandoli ad una lunga tradizione giuridica maturata in Italia a partire dal primo Novecento. Certo è possibile rilevare alcune discrepanze di fondo tra il Codice e la Convenzione europea, in particolare tra la concezione del paesaggio come bene culturale pertinente in primo luogo alla nazione e una concezione più locale, difesa dalla Convenzione, che invece insiste sul valore del paesaggio come «fondamento d'identità» per le popolazioni.

E' naturale che il Codice si colleghi ad una visione del patrimonio culturale ereditata dalla tradizione giuridica italiana. Negli anni successivi all'Unità nazionale, la protezione delle bellezze naturali e del patrimonio artistico aveva trovato un primo consenso in movimenti e associazioni, nella fase d'inizio dell'industrializzazione, quando il paese era investito da profonde trasformazioni. La cultura idealista, di stampo crociano, aveva promosso un'idea di paesaggio come «bel panorama», che si traduceva in una tutela delle vedute, privilegiando gli aspetti ottici e percettivi. La legge n. 411 del 16 luglio 1905 ebbe il merito di aprire la strada verso una coscienza nazionale di tutela, poi proseguita con la legge n. 364 del 20 giugno 1909 e culminata con la successiva legge n. 778 dell'11 giugno 1922, promossa da Benedetto Croce, all'epoca ministro della Pubblica Istruzione dell'ultimo governo Giolitti, dedicata alla «Tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico». In età fascista il complesso delle norme verrà sottoposto ad un nuovo ordinamento

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

con la legge Bottai n. 1497 del 22 giugno 1939, riservata alle bellezze naturali e panoramiche, che promuoveva la tutela di ambiti territoriali circoscritti e prevedeva, come strumento operativo, l'introduzione dei piani territoriali paesistici. Tutto questo complesso di norme, certamente aggiornato per l'epoca in cui era stato promulgato, basava la valutazione del paesaggio soprattutto sui criteri estetici, sintetizzati dalla formula (in cui non è difficile riconoscere l'ascendente crociano): «Le bellezze panoramiche considerate come quadri».

Con la nascita della Repubblica, il valore del paesaggio è entrato tra i «Principi fondamentali» nella nostra Costituzione (art. 9), come tutela del patrimonio nazionale: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione». È altamente significativo che il paesaggio figurasse nella carta costituzionale in rapporto diretto con il progresso della cultura, dell'arte e della ricerca scientifica. La maturazione dei principi di tutela e il nuovo concetto di bene culturale sono stati progressivamente recepiti dal legislatore, fino ad approdare alle norme più recenti. Il nuovo Codice rappresenta uno strumento importante e aggiornato, che è forse ancora prematuro giudicare sul piano operativo, ma che fornisce ai responsabili un bagaglio concettuale e mezzi giuridici d'intervento. In primo luogo il patrimonio nazionale è considerato nel suo complesso come composto dai beni culturali e paesaggistici, in una visione unitaria che potremmo definire «di sistema». In tale prospettiva ogni bene culturale esprime tutte le sue potenzialità soltanto se inserito nel suo ambiente di appartenenza. La definizione di paesaggio inizialmente proposta dal Codice è stata di recente modificata dal decreto legislativo n. 63 del 26 marzo 2008: «Per paesaggio si intende il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni» (art. 131, c.1). Il ruolo della storia umana è dunque riconosciuto come comprimario, a fianco della natura, per la caratterizzazione di un paesaggio.

In relazione alla materia dei beni culturali nel nostro paese una fase d'incertezza e di conflitti si era aperta in seguito alla recente riforma del Titolo quinto, parte seconda della Costituzione (legge costituzionale n. 3 del 18 ottobre 2001), che affidava la tutela dei beni culturali alla competenza legislativa dello Stato, mentre la loro valorizzazione era attribuita anche alle regioni. I rapporti tra tutela e valorizzazione erano presto divenuti un argomento controverso e conflittuale nel settore amministrativo, dai momenti che funzioni diverse erano state attribuite in relazione al medesimo oggetto. Il nuovo Codice, con le più recenti modifiche, ha cercato di sanare questi conflitti, rafforzando l'autorità dello Stato, esercitata tramite gli organi ministeriali periferici (le soprintendenze).

Un importante complemento al Codice inoltre si è aggiunto con l'introduzione della *relazione paesaggistica*, prescritta secondo precise modalità dal decreto del presidente del Consiglio del 12 aprile 2005. La relazione rappresenta un documento di accompagnamento a tutti i progetti d'intervento per cui è prevista l'autorizzazione paesaggistica, che intende illustrare l'impatto delle opere, verificare la compatibilità con il contesto ambientale e con la normativa urbanistico-territoriale vigente. La relazione (come specifica nel dettaglio l'Allegato al decreto) riserva un'attenzione particolare ai caratteri storici del sito, ai sistemi insediativi e alle tessiture storiche territoriali. Tra i documenti richiesti è prevista una specifica «Sintesi delle principali vicende storiche» che hanno interessato l'area d'intervento. Una corretta redazione della relazione paesaggistica impone pertanto uno studio storico preventivo dettagliato, ben fondato sui documenti cartografici, catastali e archivistici.

L'adozione del Codice, in definitiva, ha sancito la centralità assoluta del «bene paesaggio». In Italia si è sviluppato un modello di tutela e di promozione che,

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

nonostante tutti i problemi ancora irrisolti, ha puntato decisamente in questa direzione. Si è parlato addirittura di un «*New Deal* della bellezza italiana», richiamando l'impegno ormai riconosciuto a tutti i livelli per la salvaguardia del paesaggio e per favorire un turismo più sostenibile. Al di là delle enfatiche dichiarazioni politiche, molto resta ancora da fare. Di fatto è proprio la valorizzazione la grande novità in campo giuridico, perché offre agli operatori nel settore (amministratori pubblici, restauratori, urbanisti, progettisti, ecc.), e in definitiva ad ogni cittadino, uno strumento d'intervento per promuovere le potenzialità del bene, nel rispetto delle esigenze di tutela, come recita il Codice: «La Repubblica favorisce e sostiene la partecipazione da parte dei soggetti privati, singoli o associati, alla valorizzazione del patrimonio culturale» (art. 6, c. 3). In tale quadro è importante sottolineare che la ricerca scientifica e l'indagine storica sono considerati momenti fondamentali nel processo di valorizzazione. Il ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali, con il concorso delle università, sono tenuti a promuovere e a sostenere le attività di ricerca aventi come oggetto il patrimonio culturale (art. 118 del Codice). Lo studio del paesaggio è dunque una fase imprescindibile nel progetto di tutela e di valorizzazione, secondo un principio giuridico ormai riconosciuto a livello nazionale ed europeo. Il lavoro dello storico si colloca così in un quadro più esteso di responsabilità, che richiama la funzione civile della ricerca, come servizio offerto alla collettività.

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

6.5 “*Il paesaggio agrario come specchio dell’attività agricola*”⁷

Alla base di molti interventi di governo del territorio in aree rurali fortemente caratterizzate da attività agricole vi è spesso un equivoco di fondo, ossia quello di pensare che la protezione dell’ambiente e la tutela del paesaggio siano indipendenti dal tipo di agricoltura che sul territorio viene praticata. Equivoco pesantemente ripreso da recenti misure di politica agraria: “ non importa quello che l’agricoltore coltiva o produce l’importante è che rispetti certe misure di sostenibilità ambientale cui è vincolata la concessione dei contributi”.

Il paesaggio antropico è un paesaggio culturale, espressione della cultura di una comunità, e non dell’individuo, ma è anche una realtà dinamica che si trasforma nel corso della storia e si stratifica, lasciando quasi sempre memoria del passato⁸. Nella struttura del paesaggio si riconoscono tre componenti principali, quella socio-economica, intesa come substrato su cui si sviluppano le attività umane volte alla produzione e ai consumi dei beni e dei servizi, quella ambientale, intesa come cultura ecologica della sostenibilità delle trasformazioni, e quella storica, intesa come cultura dell’identità dei luoghi. Il paesaggio del Chianti, piuttosto che quello delle Cinque Terre o delle Langhe, è il risultato di queste tre diverse componenti. Pensare, ad esempio, che possa essere mantenuta l’identità culturale di un paesaggio come quello delle Cinque Terre a prescindere dal tipo di agricoltura che in quei luoghi viene attuata è semplicemente ridicolo. Ne deriva che qualsiasi intervento volto a conservare quel tipo di paesaggio non può non avere come obiettivo diretto o indiretto quello di sostenere la coltivazione della vite, secondo le modalità tipiche che da secoli sono praticate in quei luoghi.

Se si vuole mantenere un certo tipo di paesaggio è necessario sostenere tutte quelle attività che direttamente o indirettamente sono ad esso strettamente legate e che ne esprimono gli interessi, l’ambiente e la cultura.

Di conseguenza se cambiano i prodotti e i processi cambia anche il paesaggio. Ed è esattamente quello che è successo negli ultimi cinquant’anni nelle nostre aree rurali di pianura dove più intensi sono stati i cambiamenti. Il fatto è che molti ritengono di risolvere il problema ambientale e paesaggistico di queste aree con qualche piccolo intervento di cosmesi naturalistica, come può essere la messa a dimora di alcuni alberi o l’impianto di qualche siepe. Trascurando il problema vero che è invece il sistema agrario nel suo complesso.

⁷ Testo di Ermes Frazzi, docente di Costruzioni rurali e territorio, presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore di Piacenza.

⁸ La Convenzione Europea del paesaggio, presentata a Firenze in occasione della Conferenza Ministeriale di Apertura alla Firma, all’articolo I lettera a), definisce il paesaggio come “una determinata parte di territorio, così come è percepito dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalla loro interazione”. Lo stesso articolo, alla lettera e), definisce la gestione del paesaggio come “ le azioni volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio al fine di garantire e armonizzare le sue trasformazioni provocate dai processi di sviluppo sociali, economici ed ambientali”, mentre alla lettera d) indica come azioni di salvaguardia, quelle “di conservazione e di mantenimento degli aspetti significativi di un paesaggio, giustificate dal suo valore di patrimonio derivante dalla sua configurazione e/o dal tipo di intervento umano”.

6. Il contesto tra conservazione e trasformazione

Conclusioni

Dopo avere esaminato un'ampia casistica che tenesse conto di vari contesti e condizioni del sito, è opportuno rintracciare delle linee comuni riassuntive che consentano di chiarire come si rapportano le residenze aristocratiche cinquecentesche agli spazi aperti, di varia natura, che le circondano. L'esame delle singole opere ha portato ad una suddivisione per autori, che conviene, in una visione riepilogativa, abbandonare, a favore di un confronto trasversale tra vari contesti e diversi architetti. L'elemento dell'asse quale strumento di collegamento tra spazi aperti e chiusi, quale si era ipotizzato all'inizio, rimane effettivamente come elemento forte di connessione. Il presupposto da cui ci si è mossi, come si indicava già nell'introduzione, erano alcuni episodi architettonici particolarmente significativi dei primi decenni del Cinquecento romano. Da villa Madama, di cui si è ricordato l'innegabile segno dell'asse centrale che attraversa il territorio fino al ponte Milvio, diventando elemento, non solo di apertura dell'organismo edilizio all'intorno e al panorama, ma anche strumento di ricucitura di elementi presenti nel territorio, unendo fisicamente ed idealmente la villa alle rovine antiche. Passando per la imponente operazione di palazzo Farnese a Roma, dove si impone un taglio in linea retta al tessuto esistente per instaurare la relazione tra il palazzo e il suo contesto urbano, proseguendo poi all'interno, con logge e cortili, e uscendo sul retro con il sogno di scavalcare il Tevere e riunirsi ai terreni sull'altra sponda del fiume. Fino al sito riscato e segnato da profonde preesistenze di palazzo Massimo, dove si cerca la centralità della facciata rispetto ad un asse che si apre un varco attraverso tutto il lotto ricucendo importanti percorsi urbani, e a Castel Sant'Angelo, che imprime una direzione al cerchio secondo quanto suggerito dal ponte antistante e vi apre le sue logge.

Nell'opera dei tre architetti sui quali si è concentrata l'attenzione, Vignola, Palladio e Alessi, si ritrovano puntualmente spazi aperti che connettono l'architettura al suo intorno, mediandone il passaggio verso il tessuto urbano o il territorio, naturale o antropizzato che si presenti. Gli spazi aperti di mediazione si aprono solitamente sul fronte e sul retro secondo due tipologie differenti.

Si può considerare il palazzo di Caprarola; davanti presenta un ampio spazio organizzato a terrazze, da cui si può percepire chiaramente il paesaggio e l'ambiente urbano, che si dispiega lì dinanzi intorno al grande asse centrale. Sul retro, invece, si trovano i giardini formali, che mediano il passaggio dall'edificio alla natura spontanea del bosco. Tutta la composizione risulta governata dall'asse, che percorre centralmente tutto l'abitato fino al palazzo, dove si infrange per proseguire secondo due direzioni, poste simmetricamente.

Anche in villa Emo troviamo due spazi di differente natura. Qui non si crea un legame forte con il centro abitato, che rimane ai margini del complesso, ma ugualmente si presentano due contesti differenziati. Davanti alla villa scorre infatti la strada principale, che garantisce i collegamenti territoriali, e, fra questa e la villa, si organizza lo spazio legato alle attività agricole, ovvero la corte con l'aia sulla quale affaccino le barchesse. Sul retro, invece, si stende su un rettangolo geometricamente definito, il giardino, attraversato da un ruscello, dove si trovavano siepi, pergolati e spalliere a definire il disegno formale, ma anche spazi dedicati agli alberi da frutto. Il giardino media il passaggio verso l'ampia distesa dei campi coltivati, infilandosi tra di essi con l'ampio viale alberato. Anche in questo caso l'asse centrale diventa il perno di tutti questi spazi, attraversando tutto il podere e intercettando, lungo il suo percorso, cortile agricolo, loggia, residenza e giardino.

Si può accostare a questi esempi anche la villa Pallavicino delle Peschiere, addossata al pendio del colle nel suburbio genovese. Non vi sono, al contrario di villa Emo apparati produttivi, ma anche qui la strada scorre sul fronte. Per raggiungerla si costruiscono una serie di terrazze che digradano, lasciando intravedere l'imponente facciata della villa, che incombe dall'alto. Sul retro trova posto un giardino piano. La visuale della villa si apre al paesaggio, nel quale si rintraccia un elemento naturale di pregio: il mare. L'asse unisce questo elemento lontano alla villa visivamente, poi taglia gli spazi antistanti, apre la loggia nel costruito e crea un percorso di attraversamento rettilineo del blocco edilizio; infine struttura di nuovo gli spazi sul retro. Lo schema è analogo alla villa Giustiniani.- Cambiaso, dove dal mare, verso cui è proiettata la visuale, l'asse risale il pendio su cui si adagia la villa, entra nella stessa tramite la loggia e compie, però, un salto al primo piano per aprirvi, continuando nella stessa direzione, una loggia con terrazza che si affaccia sul paesaggio collinare.

Spesso la sala centrale diventa parte del percorso di unione tra interno ed esterno, fino a quando non diventa un vero e proprio fulcro dal quale si sprigiona una doppia assialità aperta su tutto il panorama circostante, come nel caso emblematico della Rotonda. Già nelle altre ville palladiane avevamo trovato il salone lungo lo svolgimento dell'asse centrale, ponendosi lungo il suo percorso. In villa Emo il pronunciato asse che attraversa il territorio buca con forza il blocco edilizio e passa attraverso il salone. Nella Rotonda invece sembra che la sala sia l'origine stessa da cui, attraverso il moto vorticoso della sala circolare voltata a cupola, si sprigiona una forza centrifuga che esplode verso l'esterno lungo quattro direttrici perpendicolari. Questo assi sbalzati all'esterno portano con essi un po' della materia del costruito che hanno appena bucato, estromettendola dal cubo della villa a formare le logge, per poi lanciarsi verso il panorama di campi coltivati (imprimendo la propria direzione a quelli sottostanti), colline boschive, corsi d'acqua. L'alto podio della Rotonda e il sito leggermente collinare, sulla sommità del quale si pone, vengono scelti per dare maggiore slancio agli assi visuali. Non con la stessa forza gli assi della Boffalora di Busseto si allungano nel territorio piatto della Bassa padana: qui non vi è un podio e il terreno non ha dislivelli, quindi lo sguardo non si spinge molto lontano, ma giunge comunque ad abbracciare i campi coltivati. La villa bussetana, organizzata secondo una perfetta doppia assialità, come la Rotonda, ma con una pianta totalmente diversa, in cui gli assi giungono a comprimere il blocco edilizio penetrandolo con cortiletti e logge che lasciano al centro un'unica sala forata su tutti e quattro i lati, genera, però, un'interessante doppia percorribilità degli assi, che se permettono dalla villa di ammirare l'intorno, grazie alle ariose arcate e all'allineamento delle finestrate sui lati opposti, permettono all'osservatore esterno (facilitato dall'assenza del podio) di penetrare l'interno della sala e ritornarvi fuori con o sguardo sull'altro lato. In entrambi i casi, un giardino si estende a circondare in modo indifferenziato la villa, dando tuttavia prevalenza ad un asse, lungo il quale si instaura un più marcato percorso di congiungimento con la strada pubblica. Se nella Rotonda il passaggio dal giardino al paesaggio avviene attraverso il suo dissolversi nell'aria e nell'atmosfera onirica che circondano il monticello, aperto verso lo scenario del gran teatro palladiano, a Busseto si pone un elemento d'acqua, una peschiera, fra il giardino e l'ambiente coltivato.

L'exasperazione del concetto dell'asse quale unione tra spazi aperti e costruiti, può portare, da un lato, come si è accennato, alla doppia assialità che diparte simmetricamente dal costruito nelle quattro direzioni, dall'altro ad un'accentuazione quasi esagerata dell'asse rettilineo, come nel caso di villa Lante. Qui l'asse centrale acquista una tale energia che, quasi, pare non riesca più a controllarsi, tanto che, nel

violento impatto con l'architettura, la fa balzare ai lati. L'architettura non ha più un ruolo autonomo, che guida e struttura l'organizzazione degli spazi aperti. Qui la villa è intesa come un unico grande giardino, che dal costruito del borgo sale alla conquista del colle, in cui le due palazzine svolgono solo un ruolo di quinta architettonica, di inquadramento prospettico.

Né è da pensare che lo svuotamento lungo l'asse centrale del corpo edilizio e l'irraggiamento di assi al contesto a partire dalla sala siano caratteristiche non ripetibili in ambito urbano. La prova ci è offerta dal palazzo Marino, soprattutto se lo si considera rispetto all'intervento urbanistico, non realizzato, sul fronte. Qui l'edificio, lungo l'asse mediano e di simmetria, si presenta quasi totalmente vuoto; due corpi si distendono per la profondità del lotto sui due lati, mentre al centro si susseguono il cortile loggiato, sormontato da una terrazza sul lato d'ingresso, il salone e di nuovo un cortile, che accompagna verso l'uscita sul lato opposto. Il salone centrale, posto inaspettatamente al piano terra (inusuale in un edificio urbano) e trasversalmente all'asse descritto, diventa il punto in cui si incrociano i due assi ortogonali, i quali si liberano verso l'esterno attraverso le quattro uscite della sala, sulla direzione delle quali si trovano i quattro accessi al palazzo, per poi allungarsi nel contesto urbano. L'asse principale doveva allungarsi in un asse prospettico che introducesse al palazzo fin dalla via delle Pescherie, luogo centrale della città, che poneva il palazzo in legame con il Duomo e il Broletto. L'asse minore usciva verso San Fedele, dove costeggiava le case che allora occupavano l'area dell'attuale piazza, proseguendo nella preesistente via. La facciata verso questo lato è organizzata in modo asimmetrico, tale da intercettare questo asse viario. Il tutto indica, quindi, la volontà di unire assi urbani, che danno forma al contesto, e assi interni del palazzo, attraverso due assi ortogonali che trovano il fulcro nel salone centrale.

Il contesto urbano offre tuttavia più spesso una minore libertà di intervento sull'intorno, già storicamente definito, o la presenza di un sito di forma irregolare o con una difficile condizione orografica. Anche in questo caso non mancano soluzioni brillanti, intese a creare armonia nel continuum del tessuto urbano, unendo elementi nuovi e preesistenze.

Un esempio paradigmatico è offerto dal palazzo Valmarana, con il suo fronte costretto dalla esigua larghezza della via, che trova spunto per una visione di scorcio che, nella strutturazione del prospetto, riesce a creare un legame con gli altri edifici, adatto proprio alla peculiarità di quel sito. È solo nelle condizioni particolari offerte del sito che si comprende appieno il significato di queste opere, pensate non per un contesto indifferenziato, bensì per un preciso luogo con le proprie caratteristiche. La destrutturazione della facciata, con l'ordine gigante che si interrompe, sfumando la forza delle lesene in una sovrapposizione di un ordine minore e di una cariatide, serve ad inserire la facciata monumentale in un tessuto urbano costituito da edilizia di minor tono, organizzata su più livelli. In palazzo Valmarana si tenta poi di ampliare lo spazio verso l'interno, dove si dispone di un lotto profondo, aprendo un alto portone che conduce nell'atrio e, da questo, al cortile che presenta anch'esso, significativamente, logge solo nei due lati paralleli alla facciata, sottolineando di nuovo l'azione di "bucatura" nel diaframma murario svolta dall'asse centrale.

Il palazzo urbano si relaziona spesso con un asse parallelo alla propria facciata, sul quale si interseca, a livello dell'ingresso, un altro asse, che è la spina dorsale del palazzo, lungo la quale si ricerca quel respiro spaziale negato dalla via. Se ciò si è visto in palazzo Valmarana, ben lo si può leggere anche in altri contesti, quale la Strada Nuova di Genova. Qui la sede stradale è molto ristretta; il rettifilo non è concepito come introduzione prospettica ad un palazzo, ma è una sorta di stretto

cortile “condominiale”, chiuso ad una estremità, sul quale le dimore affacciano sui lati con alte facciate, che non trovano adeguata manifestazione di grandezza in quella risicata visione di scorcio che la strada consente. I fronti lungo la via sono tutti chiusi, ma la loro è solo una maschera (un atteggiamento “di facciata”, appunto), che scherma un retro aperto, desideroso di uscire all’aperto, che si allunga fino alla facciata, dietro alla quale si distendono solenni atri, senza il permesso di bucarla. Come un bambino che si affaccia da una grata che serra la finestra, scorgendo la vita che corre di fuori. Solo al palazzo Lercari è consentito di sovvertire quest’ordine, antepoendo al corpo principale un cortile loggiato con terrazza su strada. L’esempio più grandioso è però offerto dal palazzo di Nicolò Grimani (oggi Doria Tursi), dove, superato il portone che costituisce quello stretto nodo di saldatura tra asse esterno della via ed asse interno di simmetria, si dispone in una ariosa sequenza centrale l’atrio, aperto direttamente (superando una scala) sul loggiato del cortile, che corre sui quattro lati e sui due livelli per sfondare il colle sul fondo, appoggiandovisi con lo scalone. I siti di Strada Nuova mostrano, infatti, oltre allo stretto asse davanti alla facciata, anche il secondo elemento, ovvero la difficile conformazione del terreno. Anche ad esso sanno adeguarsi, riuscendo ad aprire, quasi in una sfida, giardini lungo i fianchi scoscesi, innestando le architetture di verzura nella natura del colle con terrazze su più livelli, poste in continuità con le infilate di saloni del piano nobile, oppure terrazzando il lato a valle, verso la città, da cui si gode la vista del mare. Su questo lato, per accogliere a palazzo il panorama superbo, si aprono logge che invitano lo sguardo a spaziare sull’orizzonte.

Altre volte il palazzo si relaziona con uno spazio urbano più ampio, ma non per questo presenta un sito più comodo. Palazzo Chiericati ha davanti a sé lo spiazzo dell’Isola, che si allunga fino alle sponde del fiume, in prossimità del porto fluviale. Il sito, che dispone di un buon affaccio, ha però una profondità limitatissima. Allora si mettono in atto stratagemmi per occupare in po’ di quello spazio pubblico che abbonda sul fronte. Nello spazio indifferenziato, privo di assialità dello slargo irregolare, si tenta quasi di ricreare un asse stretto, parallelo alla facciata con cui il palazzo dialoga, come negli esempi precedenti. Lo si fa realizzando sulla facciata un portico, che diventa percorso urbano pubblico; diventa quell’asse parallelo alla facciata sul quale si innesta al centro l’asse del palazzo, negato qui dall’assenza di una stretta strada urbana. Sembra che il palazzo si trovi a disagio ad avere davanti a sé uno spazio troppo grande, soprattutto poichè non trova centralità rispetto ad esso, diventando uno dei tanti elementi che si allineano lungo i suoi bordi. Allora il palazzo ha bisogno del conforto di un asse che lo accarezzi, sfiorando dolcemente la sua facciata. Questo asse lo si trova nel portico che percorre tutta la facciata; ma il portico è parte stessa del palazzo e permette ad esso di appropriarsi di questo asse di cui sentiva il bisogno, di non farlo scorrere solamente al suo limite, bensì di farsi bucare da esso e farsi attraversare. Il percorso che entra ed esce dal portico, con lo scacco centrale del colonnato che invia a fermarsi e ad entrare a palazzo, proviene e continua il percorso che costeggia la cortina muraria, esistente in origine su entrambi i lati. Il palazzo qui non ha paura di mostrare in facciata la sua apertura e moltiplica le logge anche al piano superiore, sui due lati, perché qui ha un motivo ben preciso per farlo; il palazzo ha davanti a sé uno spazio aperto, che non vuole lasciare distinto da sé, bensì vuole subordinarlo, alla ricerca di quello spazio aperto che il lotto così piccolo gli nega al suo interno. Tramite l’abbondanza dei loggiati, il palazzo cattura entro di sé lo spazio aperto e si apre sul panorama offerto dalla città e dal fiume (non ancora bloccando dall’attuale fronte edilizio che lo fronteggia); la volontà di offrire una buona visuale è sottolineata espressamente dal progettista con l’introduzione di un podio. Nello stesso tempo il portico consente di ampliare al primo piano lo spazio

a disposizione, ricavandovi un salone congruo alle esigenze di rappresentanza di un nobile signore del tempo. Tanto più che gli interventi di edilizia privata intendono recuperare una diffusa monumentalità urbana, che rinnovi il volto della città attraverso una serie di interventi che si distribuiscono a rete in tutto il tessuto edificato.

Il lotto poco profondo di palazzo Chiericati suggerisce all'interno di non realizzare un cortile porticato su più lati, bensì di realizzare una loggia solo centralmente sul corpo edilizio del palazzo, chiudendo il cortile con un muro, contro il quale lo spazio rigira dinamicamente aiutato dai risvolti dei corpi scala. Il Vignola in palazzo Radini Tedeschi, pur nella condizione simile di un lotto largo e poco profondo, affacciato su uno slargo (ben più esiguo), cerca un'altra soluzione. Egli sembra non voler rinunciare ad un cortile interno ben definito, porticato sui quattro lati. Se ciò è possibile su tre lati, non vi è spazio per chiudere la U con un altro corpo edilizio. Così il lato di fondo del cortile, addossato al confine, senza alcun ambiente, è chiuso da una loggia di profondità ridottissima, dove non è possibile passare, che vuole solamente costituire un diaframma dietro il quale si finge lo svolgimento di una loggia. La ricerca di una profondità oltre questo loggiato è accentuata da una prospettiva di colonne disegnata sul muro retrostante, pensata per l'osservatore che si pone innanzi all'ingresso. Così si costituisce un asse centrale del palazzo che allinea portone, atrio e cortile loggiato, aprendo lungo di sé gli spazi aperti interni al palazzo e cercando una profondità che il lotto gli nega, in una immaginaria apertura dipinta. Questo asse si ricollega sul fronte all'asse urbano della strada, che rimane ben marcato, in quanto lo slargo che lo fronteggia è di piccole dimensioni. Questo asse non è casuale, ma realizza un legame tra il centro del potere farnesiano e il centro civico della città; il palazzo intende quindi saldarsi alle più ampie relazioni urbane, sottolineando il legame tra il committente e la famiglia Farnese. Vi è ancora un elemento di questo palazzo che lo lega ad uno spazio urbano non realizzato. Se lo slargo sul fronte sembra non legare particolarmente con il palazzo, rimanendo solo uno spazio da cui godere più ampiamente della sua severa facciata, la torre che doveva sorgere su un lato doveva servire al palazzo per dialogare con la più ampia piazza che doveva sorgere sul fianco e dove si sarebbe trovato a confrontarsi direttamente con la mole farnesiana. Anche qui il palazzo cerca di differenziarsi a seconda della condizioni offerte dal sito sui diversi lati, legandosi agli elementi architettonici e ai valori spaziali che il contesto gli offre.

In definitiva si può affermare che la residenza cinquecentesca, sia essa urbana o rurale, abbia essa una funzione meramente residenziale- rappresentativa o anche di produzione agricola, essa comunque indaga con precisione le condizioni offerte dal sito, per dialogare con esso. Si stabilisce così una relazione tra più elementi (architettonici, naturali, spazi urbani o paesaggio) che insistono su uno stesso territorio. Tali legami sono pensati, non casuali, e da essi è scaturita l'opera quale noi oggi la possiamo percepire; per cui tagliando i fili con cui l'architetto ha idealmente legato tra di loro i diversi elementi che ha incontrato, già offerti dal sito, e quelli che ha progettato, perdiamo una efficace lettura della realtà architettonica che definisce il nostro ambiente di vita e la nostra identità storica.

Una corretta interpretazione del manufatto architettonico non può prescindere dalle condizioni ambientali originarie e dal loro mantenimento nel tempo. Si pone quindi il problema di valutare le relazioni che la mente dell'architetto ha impresso in un contesto, cercando di preservarle, nel vorticoso sviluppo a cui si è assistito e ancora si assiste, con ampi trasformazioni del dato di fatto, tanto nelle città, quanto nelle campagne.

Bibliografia

ADORNI BRUNO, FROMMEL CHRISTOPH L., THOENES CHRISTOF, TUTTLE RICHARD J. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Electa, Milano, 2002

ADORNI BRUNO, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milano, 2008(a)

ADORNI BRUNO, *La committenza di Vignola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola. Aggiornamenti critici a 500 anni dalla nascita*, Comitato Nazionale per il Vignola, Novegrafie, Roma, 2008 (b), pp. 8-10

ACKERMANN JAMES S., *Palladio*, Einaudi, Torino, 1972 [ed. orig. *Palladio*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, Inghilterra, 1966]

ACKERMANN JAMES S., *Punti di distanza, saggi sull'architettura e l'arte d'Occidente*, a cura di Piera Giovanna Tordella, Milano, 2001 [edizione originale 1986]

ARGAN GIULIO CARLO, *Storia dell'arte italiana. Dal Manierismo al Neoclassicismo*, Sansoni, Firenze, 2000

ARGAN GIULIO CARLO, CONTARDI BRUNO, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano, 1990

ASSUNTO ROSARIO, *La Rotonda e il paesaggio: architettura nella natura e architettura della natura*, in *Andrea Palladio: la Rotonda*, collana «Documenti di architettura», Electa, Milano, 1990, pp. 9-18

AZZI VISENTINI MARGHERITA (a cura di), *Il giardino veneto dal tardo Medioevo al Novecento*, Electa, Milano, 1988 (a)

AZZI VISENTINI MARGHERITA (a cura di), *Il giardino veneto. Storia e conservazione*, Electa, Milano, 1988 (b)

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *Le ville venete: note in margine al rapporto tra architettura, giardino e paesaggio*, in *Il giardino storico all'italiana*, Atti del convegno, Saint Vincent, 1991, a cura di F. Nuvolari, Milano, 1992, pp. 11- 32

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Electa, Milano, 1995

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *Daniele Barbaro e l'architettura: considerazioni sulla villa di Maser*, in *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*, Atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao, Venezia 4- 6 novembre 1993, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1996, pp. 397- 433

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *Architettura, giardino e paesaggio nelle ville venete*, in *Il tempo di Dario Varotari: pittore e architetto*, Atti del convegno, Selvazzano, 1997, a cura di E. Castellani, Selvazzano Dentro (Padova), 1997, pp. 109- 132

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *Il ruolo del paesaggio nella concezione della villa italiana tra Rinascimento ed età barocca*, in BALDAN ZENONI-POLITEO G. (a cura di) 1999, pp. 41-52

AZZI VISENTINI MARGHERITA (a cura di), *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Il Polifilo, Milano, 1999, 2 voll.

AZZI VISENTINI MARGHERITA, “*L'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti*”. *Il ruolo dell'acqua nei giardini italiani del Rinascimento e dell'età barocca*, in *L'acqua nel paesaggio costruito*, Atti del convegno, Terme di Comano, 2000, a cura di F. Fronza, «Natura alpina», LIII, 2001/3, pp. 13- 20

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *Alle origini dell'architettura del paesaggio: considerazioni in margine al rapporto tra gli edifici, i giardini e il sito nelle ville laziali del Cinquecento*, in FROMMEL S. (a cura di) 2005, pp. 190-205

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *I giardini delle ville venete*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2005, pp. 176- 179

AZZI VISENTINI MARGHERITA, “*Veder ... lontano*” e da lontano “*esser veduti*”: *il rapporto tra interno ed esterno, tra edifici, giardini e paesaggio, nelle ville venete dell'età barocca*, in «Arte Lombarda» n° 145, 2005/3, Istituto per la storia dell'arte lombarda, Cesano Maderno (Milano), 2006

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *Le residenze della nobiltà veneziana: palazzi e ville*, in FAGIOLO M. (a cura di) 2009, pp. 232- 245

BALDAN ZENONI-POLITEO GIULIANA (a cura di), *Paesaggio e paesaggi veneti*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 1999

BARBIERI FRANCO, *Un palazzo privato*, in BELTRAMINI G. (a cura di) 1998, pp. 57-64

BATTILOTTI DONATA, *La terraferma veneta e l'opera di Palladio*, in CONFORTI C., TUTTLE R.J. (a cura di) 2001, pp. 454-481

BARAUSSE MANUELA, DEMO EDOARDO, *Vicenza*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2008, pp. 24-27

BELTRAMINI GUIDO (a cura di), *Un paesaggio palladiano. Opere di Andrea Palladio nel Veneto*, Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, Colpo di fulmine Edizioni, 1998

BELTRAMINI GUIDO, BURNS HOWARD (a cura di), *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio editori, Venezia, 2005

BELTRAMINI GUIDO, BURNS HOWARD (a cura di), *Palladio*, Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, Royal Academy of Arts, Marsilio, Venezia, 2008

BELTRAMINI GUIDO, *Andrea Palladio 1508-1580; Palazzo Chiericati; Palazzo Valmarana; Palazzo Barbarano*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2008, pp. 2-15; 90-99; 196-201; 208-215

BENEDETTI FAUSTO, FREZZA GRAZIELLA (a cura di), *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Edizioni De Luca, Roma, 1999

BENINCASA CARMINE, ZEVI BRUNO (a cura di), *Venti monumenti italiani*, collana «Comunicare l'architettura», n.1, SEAT, Torino, 1984

BENINCASA CARMINE, ZEVI BRUNO (a cura di), *Venti spazi aperti italiani*, collana «Comunicare l'architettura», n.3, SEAT, Torino, 1986

BERGAMIN ENZO, *Uno speciale tipo edilizio: la fattoria*, in TORSELLO A. (a cura di) 2007, pp. 48-53

BILANCIA FERNANDO, *Palazzo Farnese e l'architettura del Cinquecento a Caprarola*, in PORTOGHESI P. (a cura di) 1996, pp. 85-170

BOCCARDO PIERO, CARROZZINI GIANFRANCO, MIGLIORISI PIERO, *Genova, via Garibaldi*, Mondadori Electa, Milano, 2005

BOCCARDO PIERO, DI FABIO CLARIO, *Uno spreco lussuoso*, in POLEGGI E. (a cura di) 2004, p. 139-141

BOLOGNA GIULIA, *Palazzo Marino in Milano*, Centrobanca, Milano, 1999

BORDIGNON FAVERO GIANPAOLO, *La villa Emo di Fanzolo*, collana «Corpus palladiano», vol. V, Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, OTV Stocchiero, Vicenza, 1970

BOVERO ANNA, *Alessi Galeazzo*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. I, UTET, Torino, 1994, pp. 500-501

BOZZONI CORRADO, CARBONARA GIOVANNI, *Saggi di lettura di opere alessiane in Umbria: le costruzioni per i Della Corgna*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 211-220

BRANDI CESARE, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977 [prima ed. 1963].

BRUSCHI ARNALDO (a cura di), *Storia dell'architettura italiana: il primo Cinquecento*, Electa, Milano, 2002

BRUSCHI ARNALDO, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia e l'edilizia del primo Cinquecento*, in BRUSCHI A. (a cura di) 2002, pp.34-75

BRUSCHI ARNALDO, *Roma, dal sacco al tempo di Paolo III (1527-50)*, in BRUSCHI A. (a cura di) 2002, pp.160-207

BURNS HOWARD, *Palladio e la villa*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2005, pp. 65- 103

BURNS HOWARD, *Roma; Progettare una villa*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2008, pp. 54-57; 100-107

CAFA' VALERIA, *Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi. Storia di una famiglia romana e del suo palazzo in rione Parione*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia, 2007

CALABI DONATELLA, *Venezia e Veneto: città e progetti*, in CONFORTI C., TUTTLE R.J. (a cura di) 2001, pp. 406-434

CANTONE ROSALBA, *Realtà urbanistiche, architettoniche, paesaggistiche e decorative*, in *Le fabbriche di Jacopo Barozzi da Vignola. I restauri e le trasformazioni*, Electa, Milano, 2002, pp. 75-90

CANTONE ROSALBA, *I giardini della Villa Farnese di Caprarola: evoluzione, fortuna critica e prospettive di recupero*, in FROMMEL C. L., RICCI M., TUTTLE R. J. (a cura di) 2003, pp. 118-143

CANZIAN CECILIA, *Una residenza milanese poco nota: la "Casa da Nobili" dei Serbelloni in corsia dei Servi*, in FAGIOLO M. (a cura di) 2009, pp. 205- 213

CAPONE PAOLA, LANZARA PAOLA, VENTURI FERRIOLO MASSIMO (a cura di), *Pensare il giardino*, Guerini e Associati, Milano, 1992

CARBONERI NINO, *La fortuna critica di Galeazzo Alessi*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 15-18

CARPEGGIANI PAOLO, *Alessi architetto di villa: parallelismi con Giulio Romano e Palladio*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 305-310

CASSI LAURA, *Territorio e armatura identitaria: forme della Natura e delle Cultura fra valori e valenze*, in MAUTONE M., RONZA M. (a cura di) 2009, pp. 115- 118

CAVALLARI MURAT AUGUSTO, *Scelte formali di Galeazzo Alessi per una moderna aggregazione edilizia*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 61-66

CAVAZZANA ROMANELLI FRANCESCA, *La villa nella cartografia storica. Linguaggi documentari, contesti archivistici*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2005, pp. 167- 175

CENTRONI COSTANTINO, *Il Palazzo Farnese di Caprarola: analisi e prospettive di recupero*, in FROMMEL C. L., RICCI M., TUTTLE R. J. (a cura di) 2003, pp. 109-117

- CERVINI PAOLO, POLEGGI ENNIO, *Genova*, collana «Le città nella storia d'Italia», Laterza, Bari, 1981
- CHIAVARO SIMONETTA (a cura di), *Ville Venete: la Provincia di Treviso*, Istituto Regionale per le Ville Venete, Marsilio, Venezia, 2001
- CIRIACONO SALVATORE, *Bonifica e produzione agricola nel mondo veneto*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2005, pp. 159- 162
- CLAVAL PAUL, *The idea of landscape*, in MAUTONE M., RONZA M. (a cura di) 2009, pp. 15- 22
- CONFORTI CLAUDIA, TUTTLE RICHARD J. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana: il secondo Cinquecento*, Electa, Milano, 2001
- CONFORTI CLAUDIA, *Roma: architettura e città*, in CONFORTI C., TUTTLE R.J. (a cura di) 2001, pp. 26-65
- COSGROVE DENIS, *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, a cura di Francesco Vallerai, Cierre Edizioni, Sommacampagna (Verona), 2004 [ed. orig. *The Palladian Landscape*, Leicester University Press, Leicester, 1993]
- CROCE ISABELLA, ZIBORDI GUIDO, *Il plastico di Strada Nuova*, in POLEGGI E. (a cura di) 2004, pp. 179-184
- DAVIES PAUL, HEMSOLL DAVID, *Michele Sanmicheli a Verona e a Venezia*, in BRUSCHI A. (a cura di) 2002
- DAVIES PAUL, HEMSOLL DAVID, *Michele Sanmicheli*, Electa, Milano, 2004
- DE BENEDETTI LIA, *Giardino, paesaggio, territorio*, in AZZI VISENTINI M. (a cura di) 1988, pp. 281-301
- DE FIORE GASPARE, *Il contributo critico dei rilievi alla conoscenza dell'architettura alessiana*, in Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 35-38
- DELLA TORRE STEFANO, *Milano: le due città*, in CONFORTI C., TUTTLE R.J. (a cura di) 2001, pp.372-405
- DE NEGRI EMMINA, *Galeazzo Alessi architetto a Genova*, collana «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte, Università di Genova», n° 1, Scuola Tipografica Derelitti, Genova, 1957
- DE NEGRI EMMINA, *Introduzione all'architettura della villa genovese*, in *Le ville genovesi*, Comune di Genova, Genova, 1967, pp. 33-46
- DE NEGRI EMMINA, *Considerazioni sull'Alessi a Genova*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 289-297

DE POLI ALDO, VISENTIN CHIARA (a cura di), *Andrea Palladio e la costruzione dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova, 2008

DEROSAS RENZO (a cura di), *Villa. Siti e contesti*, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche, Canova (Treviso), 2006

D'ONOFRIO CESARE, *Castel Sant'Angelo e Borgo, tra Roma e Papato*, Romana Società Editrice, Roma, 1978

FAGIOLO MARCELLO, *Vignola, l'architettura dei principi*, Gangemi Editori, Roma, 2007

FAGIOLO MARCELLO (a cura di), *Il sistema delle residenze nobiliari: Italia settentrionale*, collana «Atlante tematico del Barocco in Italia», De Luca Editori d'Arte, Roma, 2009

FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in ADORNI B., FROMMEL C.L., THOENES C., TUTTLE R.J. (a cura di) 2002, pp. 210-233

FANTINI BONVICINI O., *La ristrutturazione urbanistica di Caprarola dopo la costruzione del Palazzo Farnese*, Roma, 1976

FASOLO ANDREA, *Palazzi di Venezia*, Arsenale Editrice, Venezia, 2003

FERRETTI EMANUELA, *Palazzo Farnese*, in MUSSOLIN M. (a cura di) 2009, pp. 158-169

IORE FRANCESCO PAOLO (a cura di), *Storia dell'architettura italiana: il Quattrocento*, Electa, Milano, 1998

IORE FRANCESCO PAOLO, *Andrea Palladio: palazzi, atrii, cortili*, in *Palladio.1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 232-239

FROMMEL CHRISTOPH L., *Galeazzo Alessi e la tipologia del palazzo rinascimentale*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 167-171

FROMMEL CHRISTOPH L., RAY STEFANO, TAFURI MANFREDO, *Raffaello architetto*, Milano, 1984

FROMMEL CHRISTOPH L., *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, Pavan, Vicenza, 1994

FROMMEL CHRISTOPH L., *Roma*, in IORE F. P. (a cura di) 1998

FROMMEL CHRISTOPH L., *Villa Giulia a Roma*, in ADORNI B., FROMMEL C.L., THOENES C., TUTTLE R.J. (a cura di) 2002, pp. 163-195

FROMMEL CHRISTOPH L., RICCI MAURIZIO, TUTTLE RICHARD J. (a cura di), *Vignola e i Farnese*, Atti del convegno Internazionale, Piacenza 18-20 aprile 2002, Electa, Milano, 2003

FROMMEL SABINE (a cura di), *Villa Lante a Bagnaia*, Electa, Milano, 2005

FROMMEL SABINE, *Vignola e la tipologia della villa*, in *Jacopo Barozzi da Vignola. Aggiornamenti critici a 500 anni dalla nascita*, Comitato Nazionale per il Vignola, Novegrafie, Roma, 2008, pp.28-29

FURNARI MICHELE, *Atlante del Rinascimento, il disegno dell'architettura da Brunelleschi a Palladio*, Napoli, 1993

FUSCONI GIULIA, *Il repertorio decorativo nelle architetture milanesi dell'Alessi*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 487-492

Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Atti del convegno internazionale di studi, Genova 16-20 aprile 1974, Sagep Editrice, Genova, 1975

GARDINI GABRIELE, *Andrea Palladio e la costruzione rinascimentale del paesaggio di villa*, in DE POLI A., VISENTIN C. (a cura di) 2008, pp. 61-68

GAUDIOSO ERALDO, *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo. Precisazioni ed ipotesi*, in *I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo*, Edizioni Libreria dello Stato, Roma, 1979, pp.7-54

GAZZOLA ANTIDA, PITTAMIGLIO FABIO, RIMONDI DANIELA, *La percezione sociale del paesaggio: valori, norme e partecipazione*, in GHERSI A. (a cura di) 2007, pp. 177- 193

GHERSI ADRIANA (a cura di), *Politiche europee per il paesaggio: proposte operative*, Gangemi Editore, Roma, 2007

GHISSETTI GIAVARINA ADRIANO, *Le ville di Palladio "invenzioni secondo diversi siti"*, in *Palladio.1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 279-283

GIACOMINI LAURA, *Costruire una lauta dimora. Milano nell'età dei Borromeo 1560- 1631*, Benevento, 2007

GIBELLI GIOIA, *Il paesaggio dietro l'immagine*, in GHERSI A. (a cura di) 2007, pp. 199- 203

GUADALUPI GIANNI, *El cont Marin*, in *Palazzo Marino*, Franco Maria Ricci, Milano, 2006, pp. 13- 45

GUIDONI ENRICO, *Les transformations du quartier Arenula et le rayonnement de l'urbanisme farnesien*, in *Le Palais Farnese*, Ecole française de Rome, Roma, 1981, pp.63-83

GUIDONI ENRICO, MARINO ANGELA, *Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento*, Laterza, Bari, 1982

GUIDONI ENRICO, *Paesaggi di Caprarola: la sintesi progettuale farnesiana*, in PORTOGHESI P. (a cura di) 1996, pp. 21-39

HINZEN-BOHLEN BRIGITTE, *Roma. Arte e architettura*, Konemann, Colonia, 2001

HOCHMANN MICHEL, *Palazzo Farnese a Roma*, in *Casa Farnese*, Franco Maria Ricci, Parma, 1994, pp. 73-85

I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo, Edizioni Libreria dello Stato, Roma, 1979 (estr. da: "Bollettino d'arte", 1976, nn.1-4)

INSOLERA ITALO, *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*, collana «Le città nella storia d'Italia», Editori Laterza, Bari, 1980

Jacopo Barozzi da Vignola. Aggiornamenti critici a 500 anni dalla nascita, Comitato Nazionale per il Vignola, Novegrafie, Roma, 2008

JAKOB MICHAEL, *Il paesaggio*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2009

JESTAZ BERTRAND, *Il palazzo Farnese di Caprarola*, in *Casa Farnese*, Franco Maria Ricci, Parma, 1994, pp. 35-47

KNAPTON MICHAEL, *Il governo del territorio*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2005, pp.154- 158

JONES MARK WILSON, *Palazzo Massimo and Baldassarre Peruzzi's approach to architectural design*, in «Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain», 31, 1988, pp. 59-89

LANARO PAOLA, *Il contesto economico e territoriale nei secoli XV- XVIII*, in BELTRAMINI G., BURNS H. (a cura di) 2005, pp. 148- 153

LANGE' SANTINO, *La dimensione della ricerca storica nel processo di conoscenza del paesaggio*, in GHERSI A. (a cura di) 2007, pp. 37- 40

LANZARA PAOLA, *Vegetazione e paesaggio*, in BALDAN ZENONI-POLITEO G. (a cura di) 1999, pp. 69-78

Le fabbriche di Jacopo Barozzi da Vignola. I restauri e le trasformazioni, Electa, Milano, 2002

Le palais Farnese II, Planches, Ecole française de Rome, Roma, 1980

Le palais Farnese I, I, Texte, Ecole française de Rome, Roma, 1981

LETAROUILLY PAUL MARIE, *Édifices de Rome Moderne*, Paris, 1840

LISERRE FRANCESCA ROMANA, *Catalogo delle opere*, in FAGIOLO M. 2007, pp. 257-315

LOTZ WOLFGANG, *Architettura in Italia 1500-1600*, a cura di Deborah Howard, RCS Libri, Milano, 1997

LUCIANI DOMENICO, *Tra città e paesaggio: il giardino come mediazione*, in CAPONE P., LANZARA P., VENTURI FERRIOLO M. 1992, (a cura di) pp. 41-45

LUCIOLLI G., RONZANI F., *Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, Verona, 1823

MAGNANI LAURO, *Articolazione e immagine del sistema abitativo della nobiltà genovese tra spazio urbano e spazi di villa*, in FAGIOLO M. (a cura di) 2009, pp. 70- 96

MAMBREANI GIOVANNI, *Una filosofia della villa bresciana*, Compagnia della Stampa Massetti Rodella Editori, Roccafranca (Brescia), 2009

MANDELLI EMMA, *Palazzi del Rinascimento: dal rilievo al confronto*, Alinea, Firenze, 1989

MANZI ELIO, *Paesaggi italiani tra identità difficile e "supplenza" europea*, in GHERSI A. (a cura di) 2007, pp. 53- 71

MANZI ELIO, *Quadri ambientali e culturali: paesaggi e luoghi di identità*, in MAUTONE M., RONZA M. (a cura di) 2009, pp. 29- 36

MARCIANO' ADA FRANCESCA, *Palazzo Massimo alle Colonne. La conquista dell'articolazione labirintica*, in ZEVI B., BENINCASA C. (a cura di) 1984, pp. 215-232

MARTON PAOLO, PAPE THOMAS, WUNDRAM MANFRED, *Palladio: tutte le opere*, Taschen, Koeln, 2008

MAUTONE MARIA, RONZA MARIA (a cura di), *Patrimonio culturale e paesaggio: un approccio di filiera per la progettualità territoriale*, Gangemi Editore, Roma, 2009

MAVILLA ANNA, *Villa Pallavicino a Busseto*, in «Po, quaderni di cultura padana», n. 4, Franco Maria Ricci Editore, Milano, 1995, pp. 35-50.

MEZZANOTTE GIANNI, *L'attività dell'Alessi nell'urbanistica milanese del Cinquecento*, in Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 449-466

MONTENERO MICHELA, *L'invenzione del paesaggio in due ville di Andrea Palladio*, in DE POLI A., VISENTIN C. (a cura di) 2008, pp. 69-74

MONTI GUGLIELMO, *Un capolavoro per il territorio*, in TORSELLO A. (a cura di) 2007, pp. 26-33

MORAO LORENZO, *Nel nome di Leonardo, nel segno della "Provvidenza"*, in TORSELLO A. (a cura di) 2007, pp. 2-17

MUSSOLIN MAURO, *Michelangelo architetto a Roma*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2009

OECHSLIN WERNER, *La dimensione europea dell'opera dell'Alessi*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 19-34

PALLADIO ANDREA, *I quattro libri*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini, Edizioni Il Polifilo, Milano, 1980

PANE ROBERTO, *Galeazzo Alessi e il concetto di manierismo*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 39-53

POLEGGI ENNIO, *Strada Nuova: una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, Sagep Editrice, Genova, 1968

POLEGGI ENNIO, *Genova, una civiltà di palazzi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2002

POLEGGI ENNIO (a cura di), *L'invenzione dei rolli. Genova, città di palazzi*, Skira, Milano, 2004

PORTOGHESI PAOLO (a cura di), *Caprarola*, Manfredi, Roma, 1996

POSOTTO FRANCO, *Il giardino nella pianificazione urbana e territoriale*, AZZI VISENTINI M. (a cura di) 1988, pp. 305-313

POSOTTO FRANCO, *Il contesto della villa veneta*, in BALDAN ZENONI-POLITEO G. (a cura di) 1999, pp. 161-169

POSOTTO FRANCO, *Le ville venete come sistema territoriale e paesaggistico*, in FAGIOLO M. (a cura di) 2009, pp. 247- 250

PROFUMO MÜLLER LUCIANA, *Dall'astrazione all'iconismo nel repertorio decorativo dell'architettura genovese del Cinquecento*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 349-358

PRONTI STEFANO, *Il palazzo Farnese di Piacenza*, in *Casa Farnese*, Franco Maria Ricci, Parma, 1994, pp. 153-167

PUPPI LIONELLO, *Andrea Palladio*, Electa, Milano, 1973 [edizione aggiornata a cura di Donata Battilotti, Electa, Milano, 1999]

PUPPI LIONELLO, *Galeazzo Alessi nella problematica urbanistica del Cinquecento*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 67-80

PUPPI LIONELLO, *Il lungo contesto*, in AZZI VISENTINI M. (a cura di) 1988, pp. 193-210

Roma, Touring Club Italiano, Milano, 1999

RALLO GIUSEPPE, *Giardino e paesaggio in una villa palladiana di pianura*, in TORSELLO A. (a cura di) 2007, pp. 34-47

RANZOLIN ANTONIO, *Terra, colture e ambiente*, in *Andrea Palladio: la Rotonda*, collana «Documenti di architettura», Electa, Milano, 1990, pp. 19-28

REINHARDT ROBERT, *Palast-Architektur von Ober Italien und Toscana vom XV bis XVII Jahrhundert*. Genua, Ernst Wasmuth Verlag, Berlin, 1886

ROMANELLI GIANDOMENICO, *Ca' Corner alla Ca' Granda: architettura e committenza nella Venezia del Cinquecento*, Albrizzi, Venezia, 1993

ROSCI MARCO, *Il Palazzo dei Giureconsulti e l'urbanistica del Cinquecento a Milano*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 493-500

ROSSETTI ANDREA, *Jacopo Barozzi da Vignola a Caprarola: testimonianze di un progetto urbano*, catalogo della mostra, Caprarola, 2007

SAMPERI RENATA, *Palazzo Chiericati; progetti e costruzione nell'incompiuta fabbrica cinquecentesca*, in *Palladio. 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 250-254

SCOTTI AURORA, *I disegni alessiani nelle collezioni milanesi*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 467-478

SCOTTI AURORA (a cura di), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo: distribuzione, funzioni, impianti*, Milano, 2001

SEMENZATO CAMILLO, *L'architettura della Rotonda*, in *Andrea Palladio: la Rotonda*, collana «Documenti di architettura», Electa, Milano, 1990, pp. 45-100

SICHENZE ARMANDO, *Il limite e la città. La qualità del minimum urbano sul limite dell'edificio dalla Grecia antica al tempo della metropoli*, Franco Angeli, Milano, 1995

SPEZZAFERRO LUIGI (con TUTTLE RICHARD J.), *Place Farnese: urbanisme et politique*, in *Le Palais Farnese*, Ecole française de Rome, Roma, 1981, pp.85-123

SPIRITI ANDREA, *Villa e città: problemi di urbanistica palaziale nello stato di Milano*, in FAGIOLO M: (a cura di) 2009, pp. 138- 145

SORAGNI UGO, *Vicenza nel Cinquecento*, in «Storia della città», n°10, Electa, Milano, 1979

TAFURI MANFREDO, *“Roma instaurata”. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo ‘500*, in FROMMEL C. L., RAY S., TAFURI M. (a cura di) 1984, pp. 59-106

TERMINIELLO ROTONDI GIOVANNA, *Restauri ad edifici alessiani a Genova*, in *Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 299-303

TORSELLO ALBERTO (a cura di), *La fattoria di Villa Emo. Il nuovo centro servizi del credito Trevigiano*, Marsilio, Venezia, 2007

TOSCO CARLO, *Il paesaggio storico, le fonti e i metodi di ricerca*, Editori Laterza, Bari, 2009

VACCHELLI LUCA, *Vuoti e pieni nella composizione della facciata palladiana*, in DE POLI A., VISENTIN C. (a cura di) 2008, pp. 29-36

VALERIANI ENRICO, *Strada Nuova a Genova. L’assialità contestata da risucchi trasversali*, in ZEVI B., BENINCASA C. (a cura di) 1986, pp.233-250

VALLERANI FRANCESCO, *Dal successo economico all’Arcadia urbanizzata: i nuovi paesaggi del Veneto*, in BALDAN ZENONI-POLITEO G. (a cura di) 1999, pp. 145-160

VALLERANI FRANCESCO, *Geografia rurale tra ricreazione sostenibile e arcadie domestiche*, CUEM, Milano, 2001

VASARI GIORGIO, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, 1976

VENTURI FERRIOLO MASSIMO, *Definire il paesaggio*, in BALDAN ZENONI-POLITEO G. (a cura di) 1999, pp. 15-22

WALCHER CASOTTI MARIA, *Vignola*, Edizioni della Laguna, Trieste, 2007

WILINSKI STANISLAW, *L’Alessi e il Serlio*, in *Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento*, Sagep Editrice, Genova, 1975, pp. 141-145

ZORZI GIANGIORGIO, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1965

ZORZI GIANGIORGIO, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1969