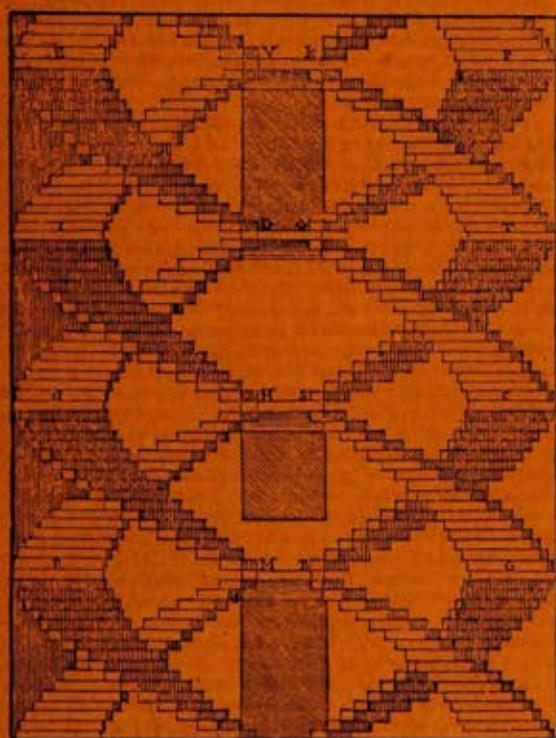


ANDREA PALLADIO

I QUATTRO LIBRI
DELL'ARCHITETTURA



ANDREA PALLADIO
I QUATTRO LIBRI
DELL'ARCHITETTURA

I *Quattro Libri dell'Architettura* furono stampati per la prima volta a Venezia nel 1570 in un'edizione ritenuta uno dei maggiori esempi dell'arte tipografica del Rinascimento. Nonostante però la fortuna loro e dell'autore erano fino ad oggi scarsamente fruibili, sia per la rarità e la difficoltà di lettura delle antiche stampe, sia per la necessità che fosse esplicitata la ricchissima messe di notizie, di problemi, di confronti che il testo comporta.

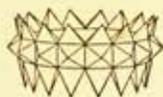
Questa prima edizione moderna – che, per conservare una certa uniformità con gli altri volumi della collana, presenta una nuova impaginazione, del testo e delle tavole, che segue tuttavia lo stesso criterio ordinatore del Palladio – è stata concepita per rendere agevole la comprensione e l'approfondimento di ogni singolo passo. Nei *Quattro Libri* il Palladio ha trasfuso la sua teorica (e quindi la sua poetica) secondo un discorso unitario e coerente che procede in parallelo con l'esposizione delle sue opere di architetto e con la sua interpretazione dell'antichità: un'autentica autobiografia intellettuale, sintesi del suo pensiero, della sua ricerca e della sua opera.

Precede il testo una lucida, intensa introduzione di Lisisco Magagnato, dedicata allo svolgimento del pensiero palladiano e alla sua sublimazione nel trattato, in relazione sia alla sua opera di architetto sia alla trattatistica precedente. L'ampio apparato di note, stese da Paola Marini, che si è valsa e dà conto della vastissima bibliografia palladiana, consente di rintracciare le fonti e i nessi con le teorie architettoniche antiche e moderne – da Vitruvio all'Alberti e al Barbaro –, dal Palladio utilizzate e innovate; di chiarire la spesso intricata vicenda cronologica delle sue fabbriche; di precisare la natura e i limiti delle sue effettive conoscenze archeologiche. Il raffronto con le parziali stesure manoscritte ed i riferimenti al lavoro critico, che il trattato stimolò dai tempi di Inigo Jones (le cui postille, manoscritte a margine di una copia dei *Quattro Libri*, sono date in traduzione italiana nel corso delle note), di Lord Burlington, del Temanza e del Bertotti-Scamozzi fino a quelli della più moderna letteratura artistica, rendono per la prima volta il trattato accessibile a un pubblico più vasto e a una più penetrante comprensione.



70, Rua Nova do Almada, 74
Lisboa

CLASSICI ITALIANI DI SCIENZE TECNICHE E ARTI



TRATTATI DI ARCHITETTURA

VOLUME SESTO

T12 31(2)

FACULDADE DE ARQUITECTURA
1181
(Centro de Documentação)

ANDREA PALLADIO

I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA

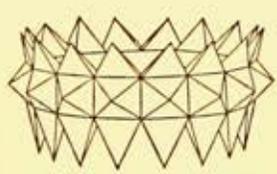
A cura di Licisco Magagnato e Paola Marini
Introduzione di Licisco Magagnato



FACULDADE DE ARQUITECTURA
BIBLIOTECA



CONDICIONADO



EDIZIONI IL POLIFILO · MILANO

ANDREA PALADINO

I QUATTRO LIBRI
DELL'ARCHITETTURA

Edizione a cura di Paolo Zucchi e Giancarlo Piretti
Traduzione di Paolo Zucchi



ISBN 88-7050-107-8

© 1980 · EDIZIONI IL POLIFILO · MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

PRINTED IN ITALY

SOMMARIO

INTRODUZIONE	IX
Le edizioni dei <i>Quattro Libri</i>	LXVII
Nota al testo	LXXII
I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO	
Libro primo	I
Libro secondo	93
Libro terzo	185
Libro quarto	247
NOTE	407
ELENCO DELLE SIGLE E DELLE OPERE CITATE ABBREVIATAMENTE	549
INDICI	
Indice dei nomi	571
Indice generale	577

Alla memoria di Nino Carboneri

INTRODUZIONE

Per le opere citate e per le abbreviazioni
si rinvia all'*Elenco delle sigle e delle opere citate abbreviatamente*.

I *Quattro Libri* sono da prendere in considerazione tra le opere capitali di Andrea Palladio, come discorso a sé, appartenente ad un momento di ricapitolazione e di sintesi delle sue idee. Non vi troviamo da un lato la teoria e l'archeologia, e dall'altro l'illustrazione delle sue fabbriche; ma un unitario, ordinato discorso sul suo modo di pensare, elaborato in quindici anni di lavoro, nel periodo della maturità. Le tavole si affiancano alle parole e ne costituiscono, anzi, il più valido supporto, secondo modi espressivi originali e funzionali che fanno di questo trattato uno dei monumenti dell'arte tipografica del Rinascimento.

La stesura dei testi e la preparazione dei disegni destinati alla pubblicazione, avvenuta nel 1570, deve aver avuto inizio, se stiamo alle testimonianze, un po' prima del 1555 e si concluse nel 1565-1570; ma è preceduta da una fase di studi teorici, durati altri quindici anni, sui trattati d'architettura allora in circolazione, di rilevamenti grafici dai monumenti in vere e proprie campagne di rilievi archeologici, di progetti di palazzi e ville nel Veneto.

La fortuna del trattato comincia già prima della sua pubblicazione, e le testimonianze sulla sua genesi sono anche la traccia migliore sui tempi di preparazione del progetto iniziale.

Queste testimonianze sono tre.

Anton Francesco Doni¹ nella seconda edizione della sua *Seconda Libreria*, pubblicata a Venezia dal Marcolini nel 1555, avverte che a quella data il Palladio aveva già scritto «et disegnato molte et bellissime cose pertinenti a tutte le sorti di Edifitij, le quali è grandissimo peccato che non si stampino. E 'l Libro non ha Titolo, ma da quello che in esso si può imparare, si puote chiamare Norma di vera Architettura». Il Magrini,² che per primo cita questo brano, annota opportunamente che nella prima edizione della *Seconda Libreria* (1551) il Doni non faceva «alcun motto del Palladio».

Daniele Barbaro nei *Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio* (editi pure questi – la prima volta – dal Marcolini, nel 1556; le tavole sono disegnate dal Palladio e le statue che decorano nicchie, frontespizi e attici sono, secondo il Diedo,³ di Giuseppe Salviati) dichiara:⁴ «Io mi estenderei in descrivere particolarmente molte cose,

1. DONI 1555, p. 155. 2. MAGRINI 1845, p. LIV nota 73. 3. DIEDO 1817, p. 11.
4. BARBARO, p. 179; il preannuncio del lavoro del Palladio torna anche nell'edizione del 1567, p. 303.

le misure et i modi de le quali non sono posti da Vitruvio, ma sapendo che presto verrà in luce un libro delle case private composto et disegnato dal Palladio, et havendo veduto che in quello non si può desiderare alcuna cosa non ho voluto pigliare la fatica d'altri per mia»; e aggiunge: «Ivi si vederà una pratica mirabile del fabbricare, gli sparagni et gli vantaggi, et si comincerà dal principio dei fondamenti insino al tetto, quanti et quali deono essere i pezzi delle pietre che vanno in opera, sì nelle Base come ne i Capitelli et altri membri che vi vanno sopra; ci seranno le misure delle fenestre, i disegni de i camini, i modi di adornar le cose di dentro, i legamenti de i legnami, i compartimenti delle scale d'ogni maniera, il cavamento de i pozzi et delle chiaviche et d'altri luoghi per le immonditie, le commodità che vogliono haver le case, le qualità di tutte le parti, come sono Cantine, Magazzini, Dispense, Cuccine, et finalmente tutto quello che alla fabrica de' privati Edifici può appartenere, con le piante, gli impiè, profili di tutte le case et pallazzi che egli ha ordinati a diversi nobili, con l'aggiunta di alcuni belli Edifici antichi ottimamente disegnati». I due testi del Doni e del Barbaro (stampati, si noti, dallo stesso editore, quasi nello stesso anno) si riferiscono ad uno stesso manoscritto o brogliaccio preparatorio.

Oltre dieci anni più tardi un'altra stesura del trattato fu consultata dal Vasari¹ per tracciare la biografia del Palladio, inserita nella «Vita di Jacopo Sansovino», traendone molte notizie sulle opere dell'architetto «delle quali sarebbe stata lunghissima storia voler raccontare molti particolari di belle e strane invenzioni e capricci: e perché tosto verrà in luce un'opera del Palladio, dove saranno stampati due libri d'edifici antichi e uno di quelli che ha fatto egli stesso edificare, non dirò altro di lui; perché questa basterà a farlo conoscere per quello eccellente architetto ch'egli è tenuto da chiunque vede l'opere sue bellissime».

Dal confronto delle tre testimonianze si può vedere che in ciascuna il progetto è caratterizzato in modi diversi. Il Doni si riferisce a un trattato di architettura (non a disegni sciolti, ma ad un abbozzo di libro), un manuale di esempi palladiani analogo, come si può desumere dalle sue parole, a quello del Serlio. Daniele Barbaro, impegnato da anni in un sodalizio di studi col Palladio, come risulta dalle sue stesse parole, e quindi ben informato dei progetti dell'ar-

1. VASARI, VII, p. 531.

chitetto, caratterizza il libro che sta per venire in luce come dedicato soprattutto alle case dei privati, a completamento del trattato vitruviano; di fronte a questo contenuto preponderante dell'opera in preparazione, il Barbaro considera solo un'aggiunta la parte riservata alle antichità. Il Vasari, che aveva incontrato il Palladio probabilmente nel 1566, passando per il Veneto, precisa che il manoscritto, che ebbe certamente in mano, era per due terzi dedicato agli edifici antichi e per un terzo soltanto alle sue invenzioni personali.¹

Una testimonianza ulteriore sulla gestazione dell'opera ci è fortunatamente conservata; è il manoscritto Cicogna, che si trova al Correr di Venezia, contenente frammenti di stesure successive, trascritte dai figli del Palladio, preparatorie del testo definitivo. Fu pubblicato in parte la prima volta dal Magrini² nel 1845 e il più recente editore e commentatore ne è stato lo Zorzi³ nel 1958. Nel proemio al primo libro (in modo ancor più esplicito nel frammento terzo del manoscritto Cicogna⁴ che nella stesura definitiva del 1570), il Palladio afferma la propria volontà di colmare la lacuna che in materia di edifici privati avevano fino a quel momento lasciato i trattatisti di architettura, e lo stesso Vitruvio che «quando viene alle case de' Particolari è in modo oscuro che difficilmente s'intende»; lacuna già lamentata dal Cornaro. Come si vede, c'è qui un legame stretto con il giudizio sul trattato in preparazione espresso dal Barbaro; a distanza di dieci anni (il manoscritto Cicogna è del 1565 circa) l'abbozzo quindi è ancora impostato alla stessa maniera, anche se la struttura che ha assunto a questo punto è assai diversa dalla definitiva: «Serà questa mia operetta in tre libri divisa – dice alla fine del proemio del frammento terzo, che citiamo dal manoscritto Cicogna –: nel primo si tratterà della preparatione della materia e, preparata, come et in che forma si debba mettere in opera dalle fundamenta fin al coperto; nel secondo tratteremo della qualità delle fabbriche

1. Le imprecisioni nella citazione dei nomi delle opere palladiane sembrano derivare proprio da una consultazione affrettata del manoscritto. 2. MAGRINI 1845, Appendice IX-X. Da notare che il Magrini, nell'Appendice VIII, pubblica anche un proemio conservato nella biblioteca Smithiana, omissso dallo Zorzi. Antecedentemente il manoscritto smithiano era stato pubblicato da PASQUALI 1755, pp. CCCXLV-CCCXLVI; e il frammento Cicogna era stato descritto dal Cicogna stesso qualche tempo prima del Magrini (il testo di questa descrizione è inserito nel manoscritto del Correr). 3. ZORZI 1958, pp. 163-93. 4. Codice Cicogna 3617, f. cv.

che a' diversi gradi de gli huomeni si convengono, et appresso vi seranno dissegnate alcune piante, et impiedi di case nelle Città ordinate, acciò che ogn'uno secondo il suo bisogno et appetito se ne possa servire, et oltra ciò si dirà de gli Atrij et d'alcuni pubblici edificij antichi; nel terzo, et ultimo, si tratterà de i siti oportuni e commodi per le fabbriche di villa, delle quali molte ve ne seranno disegnate ponendo in fine anche la figura della casa di villa de gli Antichi; acciò che a pieno si conosca come le fabbriche all'entrate et altri usi della Villa pertinenti, e quelle che all'habitatione del Padrone si attribuiscono, debbano essere compartiti». Come si vede, in questo progetto non è previsto alcun libro dedicato alle antichità.

In realtà nella stesura definitiva questi tre libri si condensano nei primi due, che usciranno col titolo *I Due Libri dell'Architettura* alla fine del 1570. Il trattato palladiano, comunemente noto nella stampa dell'aprile del 1570 in quattro libri, immediatamente dopo era stato pubblicato infatti in due parti dallo stesso editore Domenico de' Franceschi, un erede ideale, come Francesco de' Franceschi, senese, della tradizione tipografica di Francesco Marcolini, editore dei primi libri del Serlio e della traduzione del Barbaro del 1556 dei *Dieci Libri* di Vitruvio. La prima parte era intitolata *I Due Libri dell'Architettura*, la seconda *I Due Primi Libri dell'Antichità*.¹ Il contenuto dei due primi libri stampati, messo a confronto con il progetto dei tre libri del manoscritto Cicogna,² vi corrisponde spesso puntualmente, anche nella stesura e nella ripartizione dei capitoli; le differenze consistono in alcune lacune nel manoscritto, dovute a perdite casuali, mentre gli accrescimenti nel-

1. *I Due Libri dell'Architettura* si trovano alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza, *I Due Primi Libri dell'Antichità* alla Passerini-Landi di Piacenza e alla British Library di Londra; entrambe le edizioni sono conservate alla Biblioteca Vaticana, mentre l'esemplare della Biblioteca Cappelletti presso il C.I.S.A. non è altro che un estratto, del terzo e quarto libro, dell'edizione in quattro libri. Il privilegio del 21 aprile 1570 per la pubblicazione dei *Quattro Libri* è pubblicato da TEMANZA 1762, p. XLIII. Sull'edizione in due parti distinte, cfr. anche TEMANZA 1778, pp. 403 sgg. Per quanto riguarda il problema della precedenza cronologica tra l'una e l'altra edizione, è da notare che quella in due parti distinte reca alcune varianti rispetto all'altra: nuova impaginazione con giustezza aumentata delle righe, in certe pagine anche di 2 righe, rispetto alle corrispondenti pagine del III libro dell'*editio princeps*; varianti notevoli rispetto al IV libro, con migliorie nel testo (cfr. le righe a metà di p. 107, qui 373) e nell'uso delle maiuscole (cfr. la parola tempio a p. 55, qui 313); correzione di refusi e di numerazione delle pagine. 2. Codice Cicogna 3617, f. Dr.

la redazione stampata sono certo correzioni e aggiunte di aggiornamento introdotte all'ultimo momento, stavamo per dire nel correggere le bozze. Esempio da questo punto di vista il brano su palazzo Barbaran da Porto, ove si annunciano trasformazioni in corso tra il 1569 e il 1570;¹ e anche per il palazzo di Iseppo da Porto il testo a stampa è innovativo rispetto al manoscritto.

Rispetto ai due più noti trattati di architettura che precedono i *Quattro Libri* (quelli del Serlio e del Vignola) si può dire che l'opera del Serlio si dovette proporre al Palladio come punto di riferimento; ma al carattere manualistico dell'opera del Serlio egli oppone un maggior rigore teorico d'impostazione, ispirato all'Alberti. L'opera sugli ordini classici del Vignola (1562) invece dev'essere servita al Palladio per riordinare definitivamente il capitolo sugli ordini quando già il manoscritto doveva essere in stato avanzato di stesura.

Se si esaminano con attenzione le testimonianze coeve e le indicazioni sulla genesi del trattato che ne emergono, si può dunque concludere che nel 1555-1556 l'opera si era già concretata in testi e illustrazioni, secondo un piano chiaro e definito; ma dieci anni più tardi non era ancora compiuta, tant'è vero che il Vasari non inserisce nell'elenco di fabbriche che ricava dalla consultazione del manoscritto alcune ville e palazzi che troveremo nell'edizione a stampa.² Né il trattato edito da Domenico de' Franceschi nel 1570 esaurisce il programma annunciato dal Palladio nel proemio del primo libro, ove così lo sintetizza: «Io dunque tratterò prima delle case private e verrò poi a' pubblici edifici, e brevemente tratterò delle strade, dei ponti, delle piazze, delle prigioni, delle basiliche, cioè luoghi del giudizio, dei xisti e delle palestre, ch'erano luoghi ove gli uomini si esercitavano, dei tempj - e questo è pressappoco quanto delle antichità è contenuto nel terzo libro -, dei theatri e degli anfiteatri, degli archi, delle terme, degli acquedotti, e finalmente del modo di fortificar le città, e dei porti». Quest'ultima parte non fu mai pubblicata, ma le parole del Palladio indicano che egli si proponeva di sfruttare tutto il materiale accumulato in tanti

1. Cfr. qui, pp. 118-20, e nota 69. 2. Tra i palazzi citati nei *Quattro Libri*, il Vasari tralascia il Barbaran da Porto a Vicenza e il Dalla Torre presso porta Borsari a Verona; tra le ville, la Rotonda a Vicenza, la Emo a Fanzolo, la Ragona a Ghizzole, le due Serego a Santa Sofia di Pedemonte e alla Miega, nonché tutte le invenzioni rimaste allo stato di progetto. In realtà si tratta di opere tarde o mai realizzate.

anni di ricerche e progetti; non solo disegni dall'antico, ma anche invenzioni, di teatri e di archi per esempio, come sta a testimoniare la collezione organica dei disegni Contarini finiti al Museo di Vicenza.¹

Da questo punto di vista la lunga attività di disegnatore del Palladio deve essere considerata come un ininterrotto studio preparatorio per il trattato; ragioni particolari, non ultima a nostro parere la difficoltà di ridurre le tavole delle terme nelle dimensioni del volume, devono aver poi bloccato l'opera a metà; ma forse così il trattato ha assunto una dimensione agile, un equilibrio organico tra studi dall'antico e invenzioni originali.

La struttura dei *Quattro Libri* nella stesura a stampa è infatti assai semplice ed equilibrata; si compone di due parti, l'una riservata prevalentemente ai problemi dell'architettura, l'altra alle antichità, ciascuna di due libri e preceduta da due dediche diverse, l'una all'Angarano, amico del Palladio fin dal 1548, l'altra a Emanuele Filiberto, che il Palladio deve aver conosciuto nel 1566, quando il principe era stato a Vicenza visitando l'Accademia Olimpica, e di cui era stato ospite lo stesso anno in Piemonte, come egli stesso dice nella dedica. Le due parti, ripetiamo, vennero stampate (nel corso del 1570, come si è detto) ciascuna indipendentemente dall'altra; ma a nostro parere erano state prima, col privilegio del 21 aprile, pubblicate insieme a formare i *Quattro Libri*. È da notare che le differenze sostanziali riguardano i titoli dei frontespizi figurati; nessuna differenza nel testo e nelle tavole; molte le correzioni ortografiche e tutte apportate nell'edizione in due volumi distinti, il che costituisce l'argomento principe per considerarla posteriore rispetto alla stampa dei *Quattro Libri* uniti.²

Le ragioni di questa doppia edizione (in quattro libri uniti, la prima, e in due volumi di due libri ciascuno, la seconda) sembrano evidenti. La prima – che esce a Venezia nel 1570, giusto l'anno in cui il Palladio, morto il Sansovino, vi trasferisce il centro dei suoi interessi e della sua attività – è un'opera complessa, nella quale si trovano quasi tutte le fabbriche dell'autore fino allora progettate e costruite, e una parte, relativa ai soli templi, dei disegni di antichità; è dunque un libro unico in quattro parti. L'edizione in due libri indica la volontà del Palladio di tenere l'opera «aperta», cioè suscet-

1. Su questi disegni, lasciati dal Pinali al Museo di Vicenza, le notizie più ampie sono fornite da PUPPI 1973^b, p. 182, e da BURNS 1979. 2. Cfr. nota 1 a p. XIV.

tibile di essere continuata oltre il quarto libro, con aggiunte da scalare nel tempo, come indicano chiaramente i titoli delle due parti: *I Due Libri dell'Architettura*, e *I Due Primi Libri dell'Antichità*, cui avrebbero potuto seguire o i «secondi» o gli «ultimi» libri di antichità, in attuazione del piano sopra citato riguardante gli archi, le terme, i porti eccetera. A questo progetto si attiene il figlio Silla, come ha già rilevato il Magrini,¹ senza poterlo realizzare. Col titolo chiuso *Quattro Libri* tali sviluppi non erano consentiti.

I primi due libri sono l'uno dedicato alle regole generali, tecniche e stilistiche, del costruire, l'altro alle fabbriche private eseguite dal Palladio o a quelle che, in base a Vitruvio, egli attribuiva agli antichi; il terzo e quarto riguardano, rispettivamente, l'uno gli edifici pubblici e le strutture fondamentali della città e del territorio, l'altro i templi degli antichi. I primi due libri dunque, come è indicato esplicitamente nell'edizione in due parti, trattano principalmente dell'architettura, i secondi delle antichità; tant'è vero che anche nel proemio del terzo libro dell'edizione in un solo volume, dove nei titoli non compare la parola antichità, egli avverte nel testo: «questo libro, nel quale io do principio alle mie antichità», anche se in realtà vi sono contenute molte opere moderne.

Ma il punto centrale, l'ispirazione di tutto il trattato, è la restituzione dell'architettura allo splendore dell'antico: «coloro che dopo me verranno – dice nella dedica all'Angarano – potranno con l'esempio mio, esercitando l'acutezza dei lor chiari ingegni, ridurre con molta facilità la magnificenza degli edifici loro alla vera bellezza e leggiadria degli antichi». Non solo infatti egli si propone di investigare, sui testi e le rovine, l'architettura degli antichi Romani che avevano «avanzato tutti quelli che dopo loro sono stati», ma anche di costruire secondo le loro regole, sull'esempio di quanto stava accadendo a Venezia dopo che il Sansovino aveva cominciato per «primo a far conoscere la bella maniera»;² talché anche là si cominciavano «a veder fabbriche c'hanno del buono». Egli è quindi il ricercatore dell'antico, e parimenti il divulgatore dell'«usanza nuova»³ che ha indotto i gentiluomini veneti suoi contemporanei ad abbandonare

1. MAGRINI 1845, p. 99; nel 1581 l'Accademia Olimpica deliberava di finanziare il progetto di Silla di ristampare, ampliata, l'opera del padre, con disegni sia di antichità, sia di fabbriche moderne, compreso il teatro Olimpico. 2. Cfr. qui, I *Proemio*, p. 10. 3. Cfr. qui, II 3, p. 97.

l'«invecchiata usanza di fabricare senza grazia e senza bellezza alcuna».

Quest'architettura nuova («la bella maniera») è opera d'uomini che egli, echeggiando il Serlio,¹ con precisione individua nel libro quarto al capitolo 17, con queste parole: «sotto il pontificato di Giulio II pontifice massimo, Bramante, uomo eccellentissimo et osservatore degli edifici antichi, fece bellissime fabbriche in Roma, e dietro a lui seguirono Michel Angelo Buonarruoti, Iacopo Sansovino, Baldassar da Siena, Antonio da San Gallo, Michel da San Michele, Sebastian Serlio, Georgio Vasari, Iacopo Barozzio da Vignola, et il cavalier Lione».²

Questo di restituire al mondo moderno gli usi e le forme antiche, secondo la bella maniera dei moderni, è indubitabilmente il suo programma, anche se il risultato fu assai diverso; nessuno dei suoi palazzi assomiglia in realtà alle case degli antichi, e nessuna delle sue ville trova riscontro preciso in quelle romane che oggi conosciamo; però dai *Quattro Libri* ricaviamo alla fine un'idea ben precisa del suo modo di interpretare il costruire «all'antica», o di leggere l'antico. La sua mente semplificatrice finisce col ricavare, dalla conoscenza di Vitruvio e dei resti superstiti del mondo antico, un sistema di regole tecniche, di misure proporzionali, di elementi stilistici, di cellule strutturali, di simboli formali, di organizzazioni spaziali, rigorosamente fondato su alcuni principi sintattici che si erano venuti elaborando dall'Alberti in poi. E così propone delle 'norme' da applicare (la parola è acutamente suggerita dal Doni), non dei 'modelli' o delle 'regole' da imitare pedissequamente e in superficie.

I *Quattro Libri* valgono dunque soprattutto come spia insostituibile di tutto l'intero processo mentale palladiano; nessun altro artista, prima di lui, e pochi anche nel mondo moderno, hanno tracciato una poetica più penetrante e illuminante per introdurre al proprio mondo ideale e alla personale prassi formale. Da questo punto di vista lo sforzo di Wittkower, di ricostruire attraverso i *Quattro Libri* i principi dell'architettura dell'umanesimo operanti nel Palladio, resta il contributo essenziale per una lettura critica del trattato: «solo ricostruendo i nessi del pensiero di Palladio con l'Alberti e Bramante, siamo in grado di discernere i suoi rapporti con Vitruvio e i monumenti antichi».

1. SERLIO, III, ff. 64v-68v. 2. La citazione di Leone Leoni tra i più celebri architetti non trova riscontro in precedenti scrittori; anche il Vasari lo nomina

In questa ricostruzione dell'antico, la conoscenza dei monumenti superstiti è certo di grande importanza; i due strumenti di cui si serve il Palladio (Vitruvio e l'indagine diretta) sono parallelamente sfruttati nel modo migliore anche nelle pagine del trattato. Le citazioni derivanti dalla ricerca sul campo, o dalla letteratura sui singoli monumenti, o partendo dal testo vitruviano, si alternano; talora nella stessa pagina.

In particolare i disegni delle antichità, come hanno dimostrato le ricerche di Giangiorgio Zorzi, di Heinz Spielmann, di Howard Burns,¹ vengono in buona parte riadoperati e messi a punto sia nelle tavole sugli ordini (nel primo libro), sia in quelle sui templi (quarto libro).

Sorge qui un problema sollevato dallo Zorzi e ancora aperto dopo tanti anni di studi sull'argomento: il Palladio condusse direttamente tutti i rilievi, e quindi disegni e tavole, o si servì di disegni e tavole altrui? Il Serlio, ad esempio, fu certo presente al Palladio; ma basta confrontare qualche tavola del *Terzo libro* del Serlio con quelle del quarto di Palladio, per vedere quale salto di qualità intervenga nelle xilografie palladiane: il Pantheon, ad esempio, nel Serlio² è ancora disegnato senza il secondo frontone, con scarsa attenzione alle proporzioni e alle misure, ed isolandolo nettamente dalle retrostanti terme di Agrippa, cui si congiungeva tramite la basilica di Nettuno; il Palladio dimostra in tale caso il suo interesse approfondito per questo monumento, che gli permetteva di conoscere un'architettura romana sia nelle strutture sia negli ornamenti e nelle finiture interne di marmi, lastre marmoree, cornici, pavimenti, ancora in sito.

I disegni di antichità (più che le tavole stesse) mostrano l'analisi diretta, nonché la conoscenza dei disegni di altri suoi contemporanei; talora però, come dimostra la tavola con la pianta del tempio della Pace (in realtà basilica di Massenzio), il Palladio accetta l'interpretazione serliana, aggiungendovi le proprie misurazioni; e la tavola dei *Quattro Libri* qui a p. 264 è, sotto certi aspetti, rispetto al disegno R.I.B.A., XV 3, un ritorno all'ipotesi serliana (vedi le parti absidate che sporgono ai lati); anche il rilievo del tempietto di S. Pietro in Montorio del Bramante, sembra, tramite il disegno VIC., D

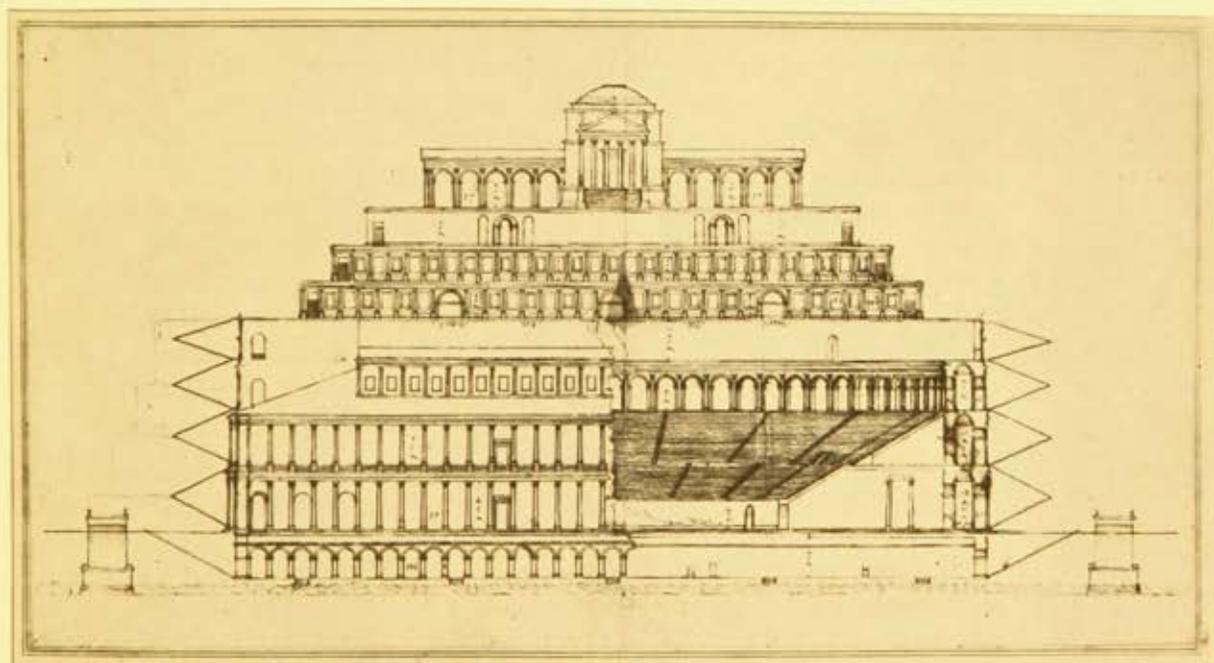
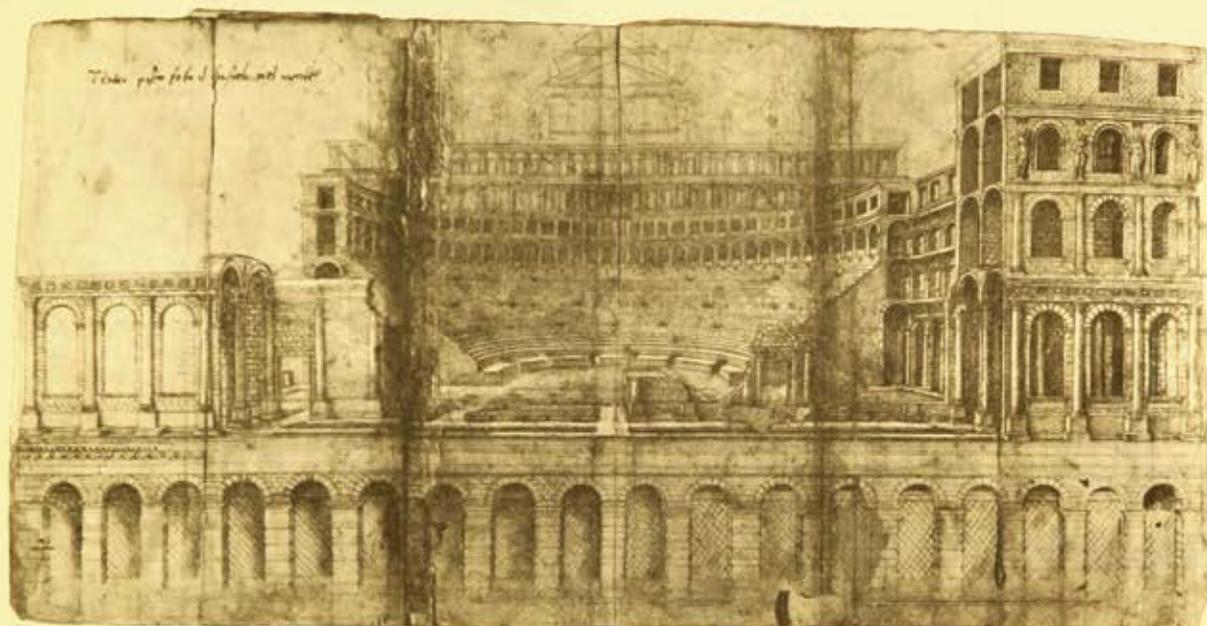
solo come scultore. 1. ZORZI 1958; SPIELMANN 1966; BURNS 1973^a, pp. 153-4, e 1973^b, pp. 169-91. 2. SERLIO, III, ff. 50v-56r, in particolare la tavola al f. 51v.

26v, risalire alla tavola del Gamucci (1565) e alla tavola del Serlio,¹ ma tralasciando l'ipotesi della pianta circolare del cortile con colonne e correggendo la mancanza, nel Serlio inspiegabile, del piedistallo di base; è questo inoltre un caso tipico di concentrazione in una sola tavola di due o più rilievi degli alzati, normalmente dagli altri autori disegnati in tavole distinte. Per vedere poi l'assoluta indipendenza del Palladio dai rilievi del Serlio basterebbe confrontare la tavola di questi del tempio di Vesta a Tivoli con il disegno VIC., D 26v, e le tavole a p. 126 del Vitruvio dell'edizione di Daniele Barbaro del 1556 e del capitolo XXIII del quarto libro che ne dipendono; all'assoluta imprecisione del Serlio, corrisponde un'attenzione rigorosa del Palladio a interpretare lo stato mutilo delle opere con integrazioni stilistiche d'ispirazione vitruviana.²

Ma ciò che soprattutto distingue le tavole palladiane da quelle serliane, è il rigore di applicazione del metodo proiettivo ortogonale che, com'è stato più volte sottolineato,³ dal tempo dell'edizione del *Vitruvio* del Barbaro (1556) è una costante del Palladio; col che egli risponde all'esigenza di sostituire alla prospettiva dei pittori un modo specifico di disegnare proprio degli architetti, già chiaramente definito fin dal 1519 da Raffaello nella *Lettera a Leone X*.⁴

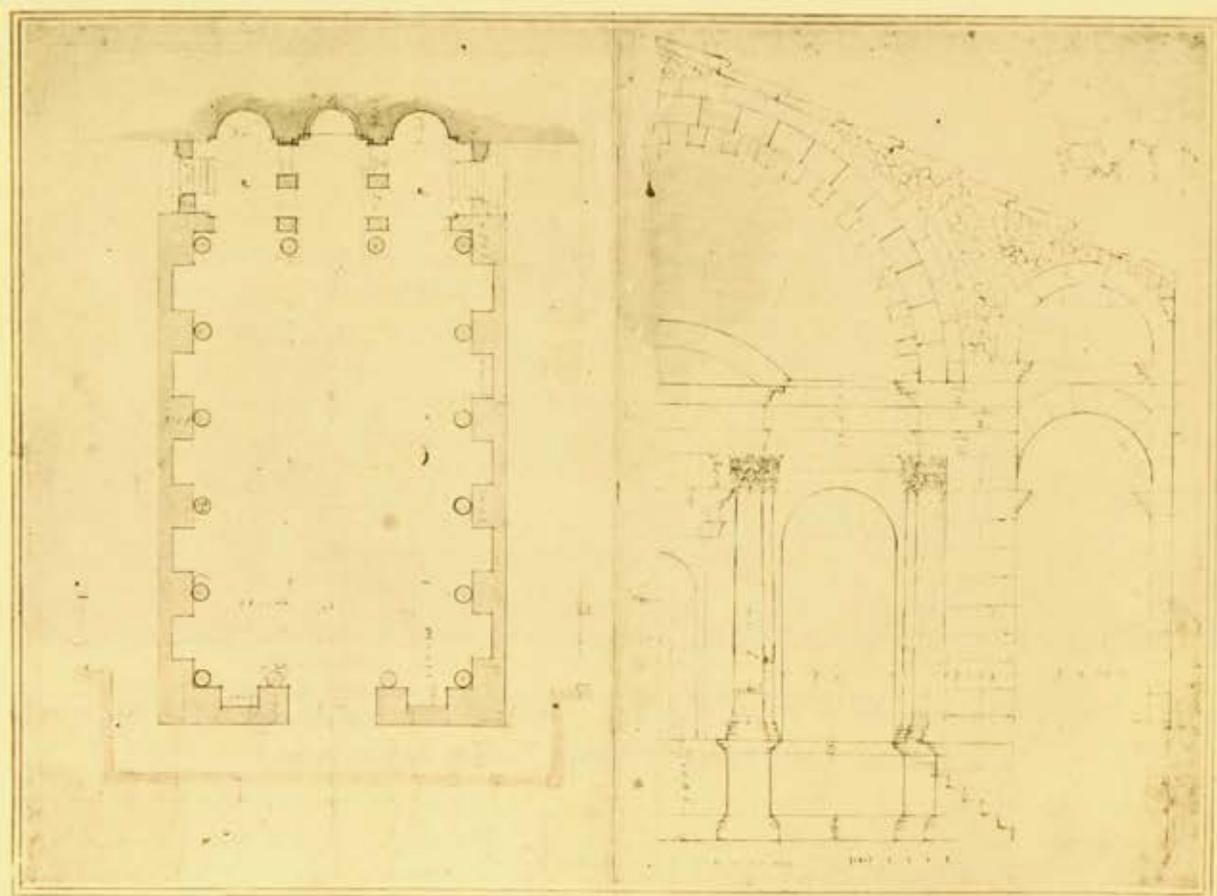
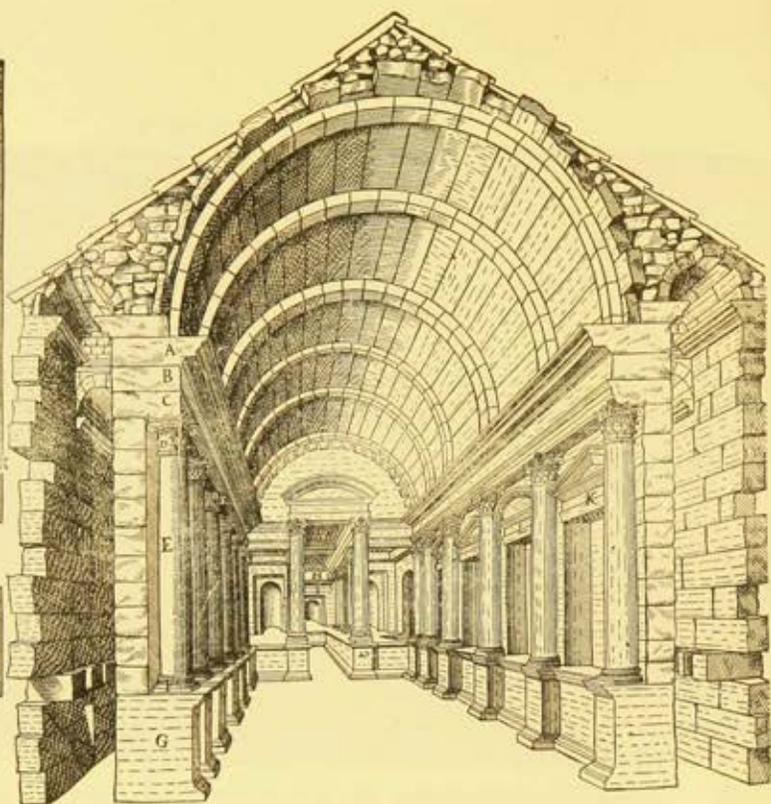
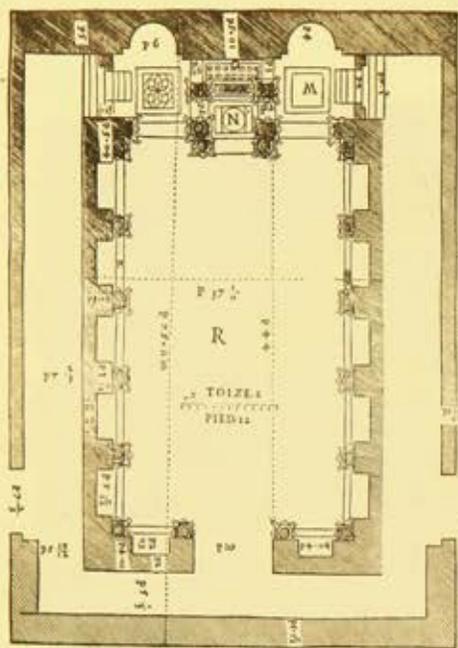
È presumibile che il Palladio, nei disegni, accettasse ancora l'esecuzione in prospettiva fino alla metà del quinto decennio; e il modello del Caroto (e naturalmente del Falconetto) gli può essere stato gradito nel periodo in cui frequentava più Verona che Roma;⁵ ma ben presto egli abbandona definitivamente, anche nei disegni, il sistema prospettico, e proprio per i monumenti romani di Verona possediamo parallelamente suoi rilievi in prospettiva e in proiezione ortogonale (figg. 1, 2).⁶ Nei disegni, a partire dal 1550, questo modo di rappresentazione sembra prevalere definitivamente, anche se

1. GAMUCCI 1580, pp. 170-1; le tavole sono in prospettiva. SERLIO, III, ff. 67r-68v; le tavole in questo caso sono in proiezione ortogonale. 2. Cfr. VITRUVIO, IV 8. 3. Cfr. soprattutto LOTZ 1956 e 1962³. 4. La *Lettera* è stata di recente pubblicata da BAROCCHI 1977, pp. 2971 sgg., e da BONELLI 1978, pp. 495 sgg. 5. Cfr. i disegni del Caroto illustrati da SCHWEICKHART 1977, e specialmente quelli del teatro Romano, dell'arco dei Gavi e della porta Borsari. 6. Lo Zorzi considera del Falconetto i disegni prospettici e del Palladio quelli in proiezione ortogonale; ma tale distinzione attributiva è respinta dalla critica più recente, e non sempre applicata dallo stesso Zorzi.



1. Caroto, Teatro romano di Verona (1540 ca.). Verona, Biblioteca Civica, Ms. 978, f. 36.

2. Palladio, Teatro romano di Verona. Londra, R.I.B.A., IX 10.



3. Poldo D'Albenas, Tempio di Diana a Nimes (1560).

4. Palladio, Pianta e spaccato del tempio di Diana a Nimes. Londra, R.I.B.A., XI 13r.

non è a parer nostro accettabile né che prima il Palladio abbia usato la figurazione prospettica solo copiando dagli altri, né che egli abbandoni poi in ogni caso questo modo espressivo e conoscitivo, il che è stato messo giustamente in rilievo per primo dal Pane nel 1961.¹ Ma la differenza essenziale tra i due metodi si fissa nelle tavole del *Vitruvio* del Barbaro prima e nei *Quattro Libri* poi, mentre l'edizione del Caroto del 1560 delle *Antichità di Verona*, come quelle del Sarayna (1540) e del Serlio (dal 1537 fino al 1560), erano in chiave approssimativamente prospettica. E lo stesso discorso vale anche per i disegni e le tavole di Pirro Ligorio e del Labacco.²

Un caso singolare, che bene ci illumina sulla posizione che il Palladio prendeva in questi casi, è costituito dai rilievi dei monumenti antichi di Nîmes, che possediamo in due serie quasi coeve. La prima di Poldo d'Albenas del 1560 (tale è la data del volume pubblicato a Lione intitolato *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes . . .*), che illustra in dieci tavole la Maison Carrée e il cosiddetto tempio di Diana, con un taglio prospettico dell'immagine che ricorda i modi del Serlio e del Caroto, e con abbondanza di misurazioni in piedi provenzali. La seconda serie di tavole degli stessi monumenti, ma riprodotti in proiezione ortogonale, è nei *Quattro Libri*; il Palladio riadopera le misure di Poldo d'Albenas,³ senza nemmeno preoccuparsi di trasformare in piedi vicentini i piedi provenzali; ma la restituzione degli alzati e degli spaccati in proiezione ortogonale è condotta con estrema attenzione, sia nelle tavole sia nei disegni R.I.B.A., IX 13r e v, che sono certo di sua mano, ma quasi certamente ricavati tenendo presente il volume del d'Albenas, e forse soltanto in parte dal vero; anzi, ci pare sia nel giusto lo Spielmann nell'escludere che a Nîmes il Palladio sia andato nel 1566, quando fu ospite di Emanuele Filiberto di Savoia, secondo l'ipotesi dello Zorzi (figg. 3, 4).

Altre ricostruzioni usufruite dal Palladio previa riduzione dei rilievi a proiezione ortogonale dovettero essere quelle del Labacco;

1. PANE 1961^a, p. 77. 2. Sui rapporti fra le tavole dei *Quattro Libri* e quelle del Labacco, cfr. FORSSMAN 1965, pp. 170-1. Sui rapporti fra il Palladio e Pirro Ligorio, cfr. soprattutto BURNS 1973^b, p. 173, e 1975, p. 268. 3. Il rapporto tra il testo di Poldo d'Albenas e il Palladio è stato messo in rilievo per la prima volta dal Forssman, smentendo l'ipotesi dello Zorzi che il Palladio fosse andato realmente a Nîmes muovendo dal Piemonte, quando vi si era recato, nel 1566, ospite di Emanuele Filiberto.

si veda il caso del tempio romano di Marte Ultore, pubblicato dal Labacco in più tavole (assai buone): il Palladio ridisegna e pubblica, nel capitolo VII del quarto libro, pianta, alzati, spaccati e particolari con notevole fedeltà ai suggerimenti del Labacco, e riducendo le misure, da quello espresse in palmi romani, in piedi vicentini.¹

Questi casi possono servire a dimostrare come il Palladio si accostasse ai monumenti antichi, documentandosi sui rilievi e gli studi che i contemporanei avevano fatto prima di lui, e comunque ridisegnando il monumento fino a penetrarlo nei particolari e nelle strutture.

Delle fabbriche antiche disegnate dal Palladio nei suoi viaggi a Verona, Roma, Pola, Ravenna, Assisi, Tivoli, Trevi, Palestrina, Napoli (e forse in Piemonte e in Provenza), nei *Quattro Libri* figurano soltanto i templi, pubblicati prevalentemente in tavole di formato grande; ma è materiale sufficiente a capire il metodo di studio dell'antichità del Palladio, intento da un lato a ricavare i dati delle grandi strutture e i particolari delle singole membrature, e dall'altro ad immaginare le possibili forme e proporzioni delle fabbriche antiche quali dovevano apparire quand'erano ancora in piedi; come egli stesso dichiara nel proemio del quarto libro, distinguendo le ricostruzioni globali fatte prendendo l'avvio dai ruderi e congetturando, in base a Vitruvio, dai rilievi diretti delle parti ornamentali. Il Palladio infatti tende sempre a collocare i ruderi – spesso anche ai suoi tempi molto frammentari ed esigui nelle parti residue – nel loro ambiente urbano. È il caso del già ricordato collegamento del Pantheon con la basilica di Nettuno e con le terme di Agrippa, che coincide singolarmente con i dati dei frammenti bronzei della *Forma Urbis* di questo settore della città, scoperti giusto nel 1562, ma pubblicati dopo il 1570; i disegni del R.I.B.A. stanno a dimostrare l'impegno del Palladio a collegare le parti col tutto, secondo la sua costante visione critica dell'architettura come 'macchina' unitaria e complessa.

Analogamente il tempio di Marte Ultore, o quelli di Nerva Traiano, o di Antonino e Faustina, o di Giove Serapide, sono rappresentati con i portici cui sono collegati, cioè non isolati, ma inseriti nel contesto urbano. Ed è certo un modo di concepire lo spazio archi-

1. ZORZI 1958, p. 79, non rileva l'operazione, che è presa in esame per la prima volta da FORSSMAN 1965, p. 170, e ripresa da SPIELMANN 1966, p. 32 e nota 125.

tettonico, con zone di rispetto intorno al nucleo edilizio centrale, che trova corrispondenza nella progettazione delle sue fabbriche in villa.

Attraverso questo esercizio il Palladio s'impadroniva del lessico, della grammatica e della sintassi dell'architettura antica, al punto che molte delle tavole dei *Quattro Libri* (nonché molti disegni, specie delle terme e delle basiliche) rappresentano delle proposte ancora valide per la ricostruzione planimetrica di Roma antica. Ma, soprattutto, questo studio sui monumenti radica nel Palladio la coscienza della molteplicità delle soluzioni formali dell'antichità, specialmente per quanto riguarda le varianti delle singole parti degli ordini. Il continuo misurare e rimisurare le membrature di capitelli, cornici, basi, colonne, è volto non già a fissare le regole, ma le variazioni possibili; nel solo quarto libro i capitelli ionici raffigurati in forme diverse da quelle del primo libro sono due, dodici i corinzi, e i composti tre! Palladio dà bensì, nel settore sui cinque ordini del primo libro (capitoli XII-XVII), un complesso di regole teoriche e pratiche del tipo di quelle canoniche dei suoi contemporanei; però registra poi i casi singoli, indicando perciò la possibilità di soluzioni diverse, ma compatibili con le norme generali: «anco gli antichi variarono – dice nel capitolo XX del primo libro, dedicato agli abusi –, né però si partirono mai da alcune regole universali e necessarie dell'arte, come si vederà ne' miei libri dell'antichità». Il che si contrappone nettamente a quanto afferma il Serlio nel *Terzo libro*, parlando del teatro di Marcello: «Vitruvio è guida e regola infallibile».¹ Nell'ampia casistica rilevata nei disegni palladiani dal vero si correggono i pericoli della precettistica di Vitruvio e del Vignola; ma sarebbe un grave errore non apprezzare nel giusto suo valore l'apporto che lo studio delle norme e delle nozioni esposte da Vitruvio

1. Al capitolo 24 del quarto libro, descrivendo l'insolita forma dei capitelli e del tempio napoletano di Castore e Polluce, annota: «così da questo come da molti altri esempi sparsi per questo libro, si conosce che non è vietato all'architetto partirsi alcuna volta dall'uso commune, pur che tal variazione sia graziosa et abbia del naturale». Il SERLIO, III, f. 69v, invece, afferma che a nessun architetto moderno è lecito «errare (errare intendo il fare contra i precetti di Vitruvio)» o attenersi all'esempio di un architetto antico «licentioso: non dobbiamo esser noi, i quali, mentre la ragione non ci persuade altrimenti, habbiamo da tenere la dottrina di Vitruvio come guida et regola infallibile, perciocché da gli antichi per fino alla nostra età niuno si vede che dell'Architettura habbia scritto meglio et più dottamente di lui».

ha dato alla formazione e all'attività del Palladio.

È inoltre da notare che il Palladio, se da un lato – a differenza del Serlio – rifiuta l'interpretazione stretta delle regole vitruviane, specie per gli ordini, dall'altro dimostra una concezione storicistica dell'evoluzione delle forme. In più di un'occasione egli sa indicare se un capitello o una cornice o una base sono arcaici o moderni. Per esempio, di fronte alla basilica di Massenzio (IV 6), osserva che «gli intagli non sono così ben fatti e con quella diligenza lavorati» come usava al tempo di Vespasiano (egli credeva che si trattasse del tempio della Pace cominciato da Claudio e finito da Vespasiano), e perciò ritiene il monumento «ristaurato in altro tempo che le cose dell'architettura non si intendevano così bene come al tempo di Vespasiano»: ed infatti è cosa tardoromana. Del battistero di Costantino, per citare un altro caso, dà un giudizio positivo, ritenendolo «bella invenzione», e quindi, benché lo giudichi «opera moderna fatta delle spoglie di edifici antichi», lo pone tra le opere degli antichi. Del Pantheon, inoltre, che secondo la tradizione egli ritiene di epoca augustea (mentre, come ora sappiamo, nel suo aspetto attuale è di epoca adrianea), pone in rilievo che la cappella centrale, essendo «tutti i suoi membri benissimo lavorati», non può essere di epoca cristiana, ma solo trasformata nell'uso quando il tempio divenne chiesa. Infine, per Santa Costanza, che chiama tempio di Bacco, nota: «L'architrave, il fregio e la cornice non sono troppo ben lavorati, il che mi fa credere che questo tempio non sia stato fatto ai buoni tempi, ma al tempo degl'imperatori più prossimi a noi»; mentre loda senza riserve i capitelli d'ordine composito.

L'analisi stilistica trapassa insomma continuamente in giudizio storico.

Vitruvio ha rappresentato uno stimolo culturale perenne sia per la curiosità scientifica sia per la fantasia d'artista del Palladio. Per tutta la vita, sulla scia dello studio che da giovane aveva condotto sotto la guida del Trissino, e ormai maturo a fianco di Daniele Barbaro, egli penetra i problemi del testo vitruviano in chiave albertiana; ma in particolare la sua volontà di capire il pensiero di Vitruvio si concreta per la prima volta nella capacità di visualizzare le soluzioni più difficili dei passi controversi nelle tavole precise e dettagliate che compaiono nell'edizione del 1556 di Vitruvio curata

dal Barbaro, citato come «monsignor reverendissimo Barbaro» nel capitolo III del quarto libro.¹

La collaborazione con Daniele Barbaro gli è stata più d'ogni altra preziosa, perché per la comprensione di Vitruvio egli aveva bisogno di approfondimenti filologici, matematici, filosofici, che solo un aristotelico e latinista agguerrito come il patriarca di Aquileia poteva fornirgli; lo scambio di idee col Palladio è però essenziale anche per il Barbaro, com'è dimostrato dalle sue stesse parole² e soprattutto dalle tavole eseguite dall'architetto, che si distinguono per originalità e acutezza critica rispetto a tutte le precedenti edizioni. Basti esaminare le tavole relative al teatro antico, alla basilica, ai privati edifici, agli atrii (che figurano però nell'edizione seconda, del 1567), ai capitelli ionico e corinzio. In queste figure già si trova il preludio delle tavole dei *Quattro Libri* dedicate agli ordini, agli atrii, agli oeci, ai templi (ed è a queste tavole che certo allude il Barbaro,³ riservandosi di prenderle in esame quando ripubblicherà un secondo *Vitruvio*); ancor più importanti sono gli ampliamenti realizzati dal Palladio per i *Quattro Libri* sui temi delle piazze, sulle ville, sugli edifici privati. E qui si apre un nuovo aspetto della ricerca vitruviana del Palladio.

Sembra quasi che egli tragga stimoli più vitali per la propria attività creativa dallo sforzo di ricostruzione, movendo dalle parole spesso oscure di Vitruvio, delle forme architettoniche antiche, piuttosto che partendo dai rilievi dei monumenti romani da lui stesso eseguiti, che prendevano in esame strutture spesso ridotte a ruderi esigui. È uno sforzo di comprensione e di immaginazione che si dimostra fecondissimo; i *Quattro Libri* da questo punto di vista sono un impareggiabile documento e un'insostituibile testimonianza. Il meccanismo mentale del Palladio è evidente anche dall'esame della struttura del testo; per ogni argomento che tratta, egli dedica un capitolo al problema generale, uno a problemi costruttivi par-

1. Circa le tavole del Vitruvio, la testimonianza del Barbaro è esplicita a p. 40 della prima edizione (1556) e a p. 64 della seconda (1567, trad. italiana). 2. I riferimenti al Palladio come interlocutore critico, oltretutto esecutore delle tavole, si trovano nella prima edizione a pp. 95 e 167 (a proposito della voluta ionica e a proposito dell'ispezione al teatro Berga); entrambe le citazioni mancano nella seconda edizione. 3. La citazione è riportata nell'edizione italiana del 1567, cioè alla vigilia della stampa, nel 1570, dei *Quattro Libri*, senza mutare le parole, con riferimento dunque allo stato del manoscritto quale era nel 1555.

ticolari o al sito da eleggersi per la costruzione, uno (o una serie) agli esempi scelti nell'ambito della propria esperienza. Mentre gli esempi sono quasi sempre costituiti dai propri progetti, il discorso sul problema si modella su Vitruvio secondo l'interpretazione di Daniele Barbaro; per la casistica delle soluzioni particolari e per la scelta del sito, la fonte predominante è l'Alberti, salvo nei casi in cui ricorre ad altri specialisti moderni, come il Cataneo, o a testi antichi spesso non citati, come Strabone, Columella, Rutilio Palladio o Plinio.¹

Classico il caso dei capitoli delle fabbriche di villa, o di città, sulle vie, sui ponti, sui templi, sugli atrii e gli oeci. Nel momento in cui il Palladio tenta di ricostruire le soluzioni adottate dai Greci o dai Romani, il testo di interpretazione prescelto è sempre Vitruvio, con qualche derivazione specifica, come al solito, da Columella e Rutilio Palladio. La ricostruzione tipologica trova poi applicazione negli edifici che, movendo da quei modelli, egli ha costruiti; il confronto tra le tavole dei *Quattro Libri* relative alle ipotesi d'ispirazione vitruviana e agli esempi tratti dalle proprie fabbriche è illuminante. In un caso, addirittura, e cioè nel parlare dell'atrio corinzio (II 6), descrive con molta accuratezza il convento della Carità. Inoltre collega le soluzioni relative a palazzi, ville e piazze, sia dei Greci che dei Romani, secondo parallelismi che è d'obbligo chiamare stilistici, e in modo analogo si comporta trattando degli atrii e degli oeci (corinzi, tetrastili, egizi e così via). Ne nascono dei sistemi organici che si integrano reciprocamente e in relazione agli ordini, in una visione sintattica che contempla tutti i casi e tutti i livelli della progettazione.

Alcune tra le sue fabbriche esemplari sembrano quasi nascere dal tentativo di costruire al vero queste ipotesi interpretative di Vitruvio; il palazzo per Iseppo da Porto in relazione con la basilica di Fano, il convento della Carità («casa latina») con l'atrio corinzio, la villa Repeta a Campiglia con la casa dei Greci. Lo stesso processo si ripete per le varie cellule della fabbrica, come dimostrano i suoi palazzi e le ville con sale tetrastili (le ville Mocenigo a Marocco,

1. La consultazione di Strabone è provata dalla precisa citazione delle vie consolari romane, com'è qui sottolineato, III 3, nota 2; Strabone è anche la fonte per la ricostruzione della pianta di Alessandria d'Egitto nelle tavole illustrative dei *Commentarii* di Cesare pubblicate dal Palladio nel 1574-75.

Cornaro a Piombino Dese e Thiene a Quinto, i palazzi Antonini a Udine e Pisani a Montagnana). In tutti questi casi sembra quasi egli voglia caratterizzare le singole fabbriche con un elemento esemplare, intorno al quale si articola l'intera costruzione. E ciò avviene talora intorno a strutture particolari di origine non sempre antica, come è il caso delle scale, delle quali da una parte, nel primo libro, elenca i vari tipi possibili, e dall'altra, nel secondo libro, mostra le applicazioni in casi specifici: la scala ovata nel convento della Carità, la scala doppia del tipo di quella romana in Sant'Apostolo al Quirinale progettata per la villa di Leonardo Mocenigo a Marocco. Si coglie in questo il metodo creativo del Palladio, che muove da un'analisi e ricostruzione delle parti per calarle di volta in volta nelle strutture unificanti, ponendo mente alla corrispondenza della parte al tutto.

I *Quattro Libri* forniscono da questo punto di vista strumenti di analisi stilistica dei singoli elementi, spiegandone la genesi e il significato semantico.

Si veda, ad esempio, quello che il Palladio dice a proposito del frontespizio, ai nostri occhi tradizionalmente legato alla sacralità, ch'egli depura invece da ogni significato di questo tipo: «Io ho fatto – dice al capitolo XVI del secondo libro – in tutte le fabbriche di villa et anco in alcune della città il frontespizio nella facciata dinanti, nella quale sono le porte principali, perciocché questi tali frontespizi accusano l'entrata della casa e servono molto alla grandezza e magnificenza dell'opera, facendosi in questo modo la parte dinanti più eminente dell'altre parti, oltra che riescono commodissimi per le insegne ovvero armi degli edificatori, le quali si sogliono collocare nel mezzo delle facciate. Gli usarono anco gli antichi nelle loro fabbriche, come si vede nelle reliquie dei templi e di altri pubblici edifici, i quali, per quello c'ho detto nel proemio del primo libro, è molto verisimile che pigliassero la invenzione e le ragioni dagli edifici privati, cioè dalle case. Vitruvio, nel suo terzo libro al capitolo ultimo, ci insegna come si devono fare».¹

Anche questo elemento caratteristico dello 'stile' palladiano non è dunque altro che un elemento formale, linguisticamente neutro, come l'atrio tale o la scala tal'altra. La caratterizzazione tipologica dell'edificio avviene ad un altro livello, come vedremo. E l'incastro

1. Il problema è stato per la prima volta suscitato da WITTKOWER 1964, p. 76.

dei vari elementi cellulari della costruzione si realizza secondo un ordine proporzionale che è *forma formans*, e che con linguaggio vitruviano si può chiamare volta a volta euritmia e simmetria.

Come si vede i *Quattro Libri* sono tutti intessuti di corrispondenze non esplicite, di richiami poco evidenti ma essenziali ai principi ispiratori che li percorrono da cima a fondo. Le trattazioni dei singoli argomenti vanno esaminate tenendo conto di questo ordito interiore, e delle intenzioni non illustrative, ma didascaliche, dell'intero discorso. Per cogliere i vari livelli della progettazione, chiari e distinti alla mente del Palladio, ma non nell'esposizione e nella sequenza delle parti del trattato, bisogna evitare di chiedere ad esso un tipo di sistematicità che non gli è proprio. La diversità delle varie parti del discorso, mutevole sotto la spinta di impulsi distinti e per la volontà di esporre le cose rifuggendo «la lunghezza delle parole», e dando «semplicemente . . . quelle avvertenze che mi parranno più necessarie» (proemio del primo libro), ha spesso suscitato delle difficoltà di valutazione e delle questioni ricorrenti che vanno chiarite per capire in ogni sua parte l'opera.

Uno dei problemi fondamentali che sono stati sollevati a proposito dei *Quattro Libri* riguarda l'infedeltà delle tavole illustrative. Il Pane ha in due riprese¹ sottolineato il valore artistico delle immagini proposte dal Palladio, e su questo punto le critiche non sono state che marginali e poco approfondite. Ma riprendendo gli appunti mossi dal Bertotti-Scamozzi, dal Temanza e dal Loukouski² alle tavole e alle misure contenute nel trattato, di recente lo Zorzi, il Barbieri e il Puppi³ hanno puntualmente messo in evidenza gli errori e la non corrispondenza delle tavole rispetto ai progetti e alle opere eseguite; in parte questi 'errori' vengono imputati agli esecutori delle fabbriche e delle tavole, ma in parte vengono fatti risalire ai disegni che a costruttori e xilografi l'architetto aveva fornito. Da questa analisi, che pure ha contribuito in maniera determinante a sviscerare la genesi e il carattere del trattato, la massima opera critica dell'architetto viene largamente censurata. Questa riduzione del valore testimoniale dei *Quattro Libri* è giusta e corretta

1. Vedi PANE 1961^a, pp. 69-87, e 1967, pp. 121-38. 2. BERTOTTI-SCAMOZZI, 1781, p. 15; TEMANZA 1762; LOUKOUSKI 1938, p. 15. 3. ZORZI 1961^a; BARBIERI 1972^a; PUPPI 1973^a e 1974.

se si vuole evitare che si giudichino le singole opere del Palladio in base alle illustrazioni che egli ci fornisce, quasi in esse fossero registrati i veri progetti e le idee iniziali. In realtà – e la data di pubblicazione del trattato ce lo conferma – gran parte delle illustrazioni provengono da disegni fatti dopo la costruzione delle fabbriche. Ma ciò non significa che il trattato e le sue tavole perdano così ogni valore. Se, come abbiamo già detto, il trattato, nato con intenzioni didascaliche, ha soprattutto il carattere di un discorso critico del Palladio sulle proprie idee e le proprie fabbriche, le tavole vanno 'lette' da questo punto di vista; vanno legittimate, come ha acutamente detto di recente Decio Gioseffi, tenendo conto della «processualità dell'arte».¹

Nelle tavole dei *Quattro Libri* spesso il Palladio prende occasione dal progetto citato, integralmente o in parte realizzato, per ampliarlo (vedi il caso di villa Thiene a Quinto, di villa Mocenigo sul Brenta, o di palazzo Thiene a Vicenza) o correggerlo (villa Godi a Lonedo); non sono casi di infedele descrizione del vero, ma di ripensamento delle possibilità mancate e delle implicite virtualità del proprio stile. Da ciò, come giustamente hanno osservato il Barbieri e il Forssman, l'importanza e la predominante influenza del trattato per la conoscenza della sua opera di architetto, e per la diffusione del palladianesimo nel mondo.

Ciò risponde all'intento didascalico che il Palladio si propone e spiega le varie e differenziate convenzioni grafiche e rappresentative, sia nei disegni progettuali o delle antichità, sia nelle tavole che accompagnano i suoi scritti.

Ci sono tavole nelle quali vuole, attraverso la proiezione ortogonale, dare il più scientifico equivalente del monumento antico o moderno; e solo eccezionalmente il Palladio rinuncia, in questi casi, alla proiezione ortogonale; ma queste eccezioni ci sono, sia nei *Quattro Libri* che altrove. Quando vuole rendere evidente un particolare o una struttura, egli ricorre, sia nel suo trattato, sia nelle tavole del *Vitruvio* del 1556, alla rappresentazione prospettica o assonometrica; tipica da questo punto di vista la tavola a pagina 191 del *Vitruvio* del Barbaro, contenente insieme prospettiva e proiezione ortogonale, e quella a pagina 168, tendenzialmente assonometrica. Nei *Quattro Libri*, nella descrizione delle «maniere de' muri»

1. Cfr. GIOSEFFI 1978.

(I 9) o nella tavola del ponte di Cesare (III 6), il Palladio ricorre ancora a una rappresentazione che potremmo chiamare a volo d'uccello, che è particolarmente efficace dal punto di vista descrittivo e analitico.

Ebbene, in questa varietà di convenzioni rappresentative va collocata anche la particolare sommarietà delle tavole in forma minore che illustrano i capitoli riservati alle fabbriche di villa e alla maggioranza delle fabbriche di città del secondo libro: e non tanto perché il Palladio si propone così di concentrare nel minimo spazio l'immagine di piante e alzati, mentre le parti o i particolari sono in forma maggiore; ma in quanto di queste fabbriche vuole dare lo schema strutturale, sottolineato anche dai numeri, sulla cui *ratio* proporzionale torneremo più avanti.

È siamo così giunti al punto da cui ha preso inizio questo discorso: chiamare degne di riso, come fa il Bertotti-Scamozzi, queste tavole, significa giudicarle con un metro diverso da quello adottato dal Palladio nell'inserirle nel trattato. Egli non vuole dare in esse la rappresentazione della propria opera, o delle ipotetiche case, ville, piazze, porti o xisti degli antichi, bensì ridurle a schema che serva di corredo al testo. È singolare come questi piccoli alzati o piante assomiglino, nella schematicità della resa, alle idee di partenza nelle quali si sono recentemente individuati progetti di palazzi o ville poi realizzati dal Palladio;¹ in questi schizzi, a margine di disegni in forma maggiore, come in queste tavole minori, il concetto informatore dell'invenzione viene evidenziato, quasi ridotto a numeri e simboli.

Ben altro è il processo analitico di descrizione delle singole parti, o dei monumenti antichi, quando il Palladio vuole illustrarne le forme, anziché la struttura generale. Analogamente, nel primo libro diversa è l'impaginazione delle tavole sugli ordini, riservate ai colonnati e agli archi con pilastri,² rispetto a quelle dei particolari di trabeazioni, capitelli e membri vari. Le singole convenzioni rappresentative sono scelte con rigorosa uniformità di intenzioni, perché tutto è sistematicamente pensato; come quando, nelle tavole delle antichità, per gli spaccati e le sezioni, sono usati simboli gra-

1. Cfr. BURNS 1973^b, p. 181 e fig. 136; LEWIS 1973. 2. Alcune di queste tavole contengono didascalie anomale sia nella grafia che nel lessico: vedi ad esempio quella a p. 62 con la scritta: «Da meza collona a meza collona moduli 7 m. 15».

fici che si spiegano confrontandoli con le tavole del primo libro relative alle «maniere de' muri»; o come quando nelle tavole d'insieme i simboli grafici si differenziano da quelli descrittivi delle parti ingrandite (vedi tempio di Nimes).¹

In tanta sommarietà apparente dei disegni minori e delle relative tavole, le misure sono continuamente presenti, al pari che nelle tavole maggiori, e prendono risalto proprio per l'importanza che ad esse attribuisce il Palladio nell'economia del processo ideativo. Ne sono anzi una spia interpretativa.

Abbiamo già posto in rilievo come l'organismo architettonico sembri in realtà nascere nella mente del Palladio secondo un aggregarsi di corpi o cellule ciascuna formalmente definita e caratterizzata, ma tutte disponibili per usi diversi. Resta ora da vedere come in concreto avviene l'incastro delle parti nella *ordinatio* simmetrica o euritmica; come le stanze o gli spazi vitruviani detti oeci, sale, atri, peristili si dimensionino o si dispongano in pianta e così via. Ma su questo torneremo più oltre. Qui è da rilevare che la singola pagina dedicata, per esempio, ad una villa, contiene nella didascalia precise definizioni di questi elementi semantici, e nelle tavole le misure ispirate alle teorie proporzionali esposte nel capitolo XXIII del primo libro; è quindi una rievocazione dell'opera, spiegata nelle sue motivazioni formali e linguistiche, per proporla come modello esemplare, superando talora le avverse contingenze emerse durante l'esecuzione del progetto.

Da questo punto di vista assume particolare importanza un passo del manoscritto Cicogna, eliminato in parte nella stesura a stampa: «Ma prima ch'io venga a i disegni [delle fabbriche] è conveniente ch'io faccia una giusta escusatione mia appresso i lettori, la quale è che in molte delle seguenti fabbriche mi è stato bisogno obedire non tanto alla natura de i siti, quanto alla volontà de i padroni, i quali, parte per conservare le fabbriche vecchie in piedi, parte per altri rispetti e voglie loro, hanno fatto ch'io mi sia partito in qualche parte da quello ch'io ho avvertito che si debba osservare e che haverei fatto, benché mi sia sforzato sempre appressarmeli più che habbi possuto».² Nei *Quattro Libri* resta solo la frase: «spesse volte fa bi-

1. Confronta tra di loro le tavole a pp. 39-41 con le tavole del tempio del Sole e della Luna (pp. 292-3), del Pantheon (pp. 343-5) e del cosiddetto tempio di Diana a Nimes (pp. 388-392). 2. Cfr. Codice Cicogna 3617, f. 14v.

sogno all'architetto accommodarsi più alla volontà di coloro che spendono che a quello che si dovrebbe osservare» (II 1), mentre viene introdotto un lungo brano sull'intelligenza dei gentiluomini committenti che gli avevano permesso di sperimentare il nuovo stile, brano sul quale torneremo più avanti.

L'allusione alle fabbriche preesistenti, che per volontà dei padroni vengono in parte tenute in piedi, impedendo la realizzazione del progetto, fa pensare al caso di qualche palazzo vicentino, quale il Valmarana per esempio, che nei *Quattro Libri* viene presentato come se le stanze sulla strada appartenessero ad un ordito planimetrico ortogonale, mentre l'allineamento delle preesistenze obbligava l'architetto a ridurre opportunamente l'andamento della fascia dei vani di facciata. La pianta pubblicata in questo caso sta ad indicare la contrapposta volontà del progettista. Ma in genere i palazzi di città tengono conto del reale allineamento stradale, come è nel caso di palazzo Thiene per il quale il Burns ha pubblicato di recente¹ un'interessante idea-prima, coincidente con la pianta presentata nella tavola dei *Quattro Libri*.

Le discordanze tra i progetti e le realizzazioni da una parte, e le tavole dei *Quattro Libri* dall'altra sono dunque non degli errori risibili o incomprensibili, ma degli intenzionali ripensamenti che si spiegano nell'economia del trattato; il che, come ben dice Gioseffi, non consentirà però a nessuno di «invocare la testimonianza dei *Quattro Libri* come 'comunque attendibile' rispetto allo svolgimento concreto della vicenda edilizia». I due processi sono paralleli e distinti, ma non per questo il discorso proposto nel trattato è meno illuminante del pensiero del Palladio.

Anche il discorso sulle misure e sulle proporzioni va di volta in volta esaminato tenendo conto, come di un dato complementare, delle indicazioni contenute nelle tavole. Il Bertotti-Scamozzi, come si sa, tende a confutare come sempre, o quasi, inattendibili le misure segnate nei *Quattro Libri*; ed imputa la diversità o a errori di esecuzione delle fabbriche o a errori di applicazione nelle tavole delle regole teoriche che l'architetto si prefiggeva di rispettare. In realtà, il controllo sulle misure della Malcontenta condotto da Erik Forssman,² in parte ha permesso di verificare la quasi esatta corrispondenza tra i numeri della tavola del trattato e le dimensioni

1. BURNS 1973^b, p. 181. 2. FORSSMAN 1973^d, pp. 32-6.

reali della fabbrica; altre misurazioni del Centro Internazionale di Studi di Architettura «A. Palladio» di Vicenza fanno giustizia di alcuni errori di calcolo del Bertotti-Scamozzi. Ed anche nei casi in cui si verificano delle vere differenze tra le due serie di dati bisogna tener conto che il Palladio calcola con notevole approssimazione lo spessore dei muri.¹

Ma le dimensioni segnate nelle piante ed espresse in piedi e sottomultipli hanno, come ha dimostrato Rudolf Wittkower, ben altra importanza; sono la spia, se non la dichiarazione critica, che il Palladio, nell'*ordinatio* e nella *compositio* delle sue piante, ha tenuto conto di quel sistema armonico che l'Alberti e il Barbaro hanno esplicitamente illustrato, movendo dal noto passo del *Timeo*. Il Palladio ha degli accenni al metodo di proporzionamento nel capitolo XXIII del primo libro, ove parla delle dimensioni delle stanze - larghezza, lunghezza, altezza -, e nel capitolo XXV, ove parla delle misure delle porte e finestre; ma alla proporzionalità più complessa di cui parlano l'Alberti e il Barbaro (e anche Silvio Belli nel libretto dal titolo *Della Proportione et Proportionalità*, che è del 1573) il Palladio accenna nel trattato solo in alcuni passi distinti, e piuttosto oscuri. All'inizio del capitolo V del quarto libro dice: «in tutte le fabbriche» si ricerca «che le parti loro insieme corrispondano et abbiano tal proporzione che nessuna sia con la quale non si possa misurare il tutto e le altre parti ancora»; il che è spiegato dal seguente passo del I capitolo del primo libro: «La bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiaché gli edifici abbiano da parere uno intiero e ben finito corpo, nel quale l'un membro all'altro convenga e tutte le membra siano necessarie a quello che si vuol fare»; e nel capitolo II del libro secondo: «le stanze grandi con le mediocri, e queste con le picciole, deono essere in maniera compartite che (come ho detto altrove) una parte della fabbrica corrisponda all'altra e così tutto il corpo dell'edificio abbia in sé una certa convenienza di membri che lo renda tutto bello e grazioso». E parlando, nel proemio del quarto libro, dei templi che devono

1. Ciò è ben evidente nei piccoli schizzi di fabbriche che si trovano nei disegni di Londra, dove lo spessore dei muri è ridotto ad una linea ideale che divide stanza da stanza; anche nelle piante delle sue fabbriche nei *Quattro Libri* lo spessore dei muri oscilla intorno a piedi uno-uno e mezzo, ma talvolta ha il valore di zero.

richiamarsi agli ornamenti della «bella machina del mondo» e alla «soavissima armonia del temperato [...] movimento» dei cieli, egli dice: «siamo tenuti a fare in loro tutti quelli ornamenti che per noi siano possibili, et in modo e con tal proporzione edificarli, che tutte le parti insieme una soave armonia apportino agli occhi de' riguardanti e ciascuna da per sé all'uso al quale sarà destinata convenevolmente serva». Il Palladio non si avventura nella complessità del discorso filosofico e matematico posto dal Barbaro¹ nell'introduzione del I capitolo del terzo libro di Vitruvio; ma lo sottintende, e lo applica nel dimensionamento delle sue fabbriche: né ripete esplicitamente il discorso albertiano² sulle proporzioni, ma lo assume di fatto. E mentre le citate parole del Palladio sono vaghe e comunque poco chiare, coerente con le teorie esposte dal Barbaro è il discorso sulla proporzione e la proporzionalità da lui svolto in tutto il secondo dei *Quattro Libri* – sia parlando di fabbriche di città che di villa – se si fa attenzione al linguaggio inequivoco dei numeri di cui si serve ostentatamente nelle piante illustrative.

Spetta al Wittkower aver sottolineato la sistematicità di questo discorso in cifre, dimostrando che, accanto al rispetto di sette «proporzionate maniere di stanze» (1 21) e accanto al proporzionamento dell'altezza della stanza in rapporto alla larghezza e alla lunghezza della stessa, il Palladio si attiene anche ad un diverso livello di proporzione, anzi di proporzionalità; «il modo di legare sistematicamente l'una stanza all'altra», dice Wittkower, «per mezzo di proporzioni armoniche costituì la novità fondamentale dell'architettura di Palladio, e noi riteniamo che il suo desiderio di dimostrarla avesse un'influenza sulla scelta e sul carattere delle tavole, e sulla scrittura delle relative misure. Questi rapporti proporzionali, che altri architetti avevano usato in corrispondenza delle due dimensioni di una facciata, o delle tre dimensioni di un singolo ambiente, furono da lui impiegati per integrare un intero edificio».³

Nelle piante delle fabbriche palladiane illustrate nel trattato, i numeri ricorrono secondo serie ben precise, che Wittkower ha dimostrato essere serie di rapporti armonici; ciò spiega la ricorrenza di

1. Cfr. BARBARO, p. 57. 2. ALBERTI, IX 6. 3. WITTKOWER 1964, p. 126. È da notare che la più ampia applicazione del principio proporzionale si ritrova in Inigo Jones, sempre attento a sottolineare, nelle sue note in margine ai *Quattro Libri*, i rapporti proporzionali tra tutti gli elementi della costruzione, in base a indicazioni del Palladio ricorrenti nel testo e nelle tavole maggiori.

costanti, come la sequenza 12, 16, 24, 32 (relativa alla Malcontenta). Tali rapporti proporzionali rappresentano l'applicazione di principi della teoria musicale del Cinquecento, la cui formulazione più compiuta spetta allo Zarlino; questi, classificando tutto il materiale armonico tramandato dall'antichità, riteneva «veramente meraviglioso» che le consonanze fossero determinate dal medio tanto aritmetico che armonico. E non si può non sentire un'eco di queste teorie dell'armonia musicale nella citata frase palladiana sulla bella macchina del mondo, e sulla «soavissima armonia del temperato [...] movimento» dei cieli. Sono idee centrali, del resto, dell'insegnamento di Giangiorgio Trissino.

È indubbio che la corrispondenza continuamente articolata, in una varietà infinita di modi, dei rapporti proporzionali, permeava di sé tutto il tardo umanesimo di ispirazione pitagorico-platonico-aristotelica, che aveva il suo vangelo nel *Timeo*: «divina è la forza de' numeri tra loro con ragione comparati» esclama il Barbaro nell'ampilissimo commento allo scarno passo di Vitruvio¹ in cui si parla fuggevolmente delle proporzioni. Il lungo discorso del Barbaro trova nel Palladio corrispondenza puntuale, ripetiamo, non nelle parole, ma nelle piante, con quella serie di numeri continuamente ricorrenti. Questi ragionamenti, di cui sempre il Wittkower pone in rilievo che movevano da indimostrabili ipotesi percettive, erano più che la grammatica, la metrica che dava forma alle strutture linguistiche dei musicisti e degli architetti; la sistematicità e i collegamenti di questi discorsi critici trovava conferma nel fatto che nel volgere di cinque anni Francesco de' Franceschi aveva pubblicato nel 1567 la seconda edizione del *Vitruvio* del Barbaro con nuove tavole del Palladio, nel 1565 la traduzione del Bartoli del *De re aedificatoria* dell'Alberti, nel 1562 la seconda edizione delle *Istituzioni armoniche* dello Zarlino, mentre Domenico de' Franceschi pubblicava nel 1570 i *Quattro Libri*. Tutti – critici, architetti ed editori – erano appassionatamente alla ricerca dei «secreti dell'Arte», cioè dell'armonia dei numeri dominante l'universo ed ogni disciplina artistica.

Nel caso specifico del Palladio questa ispirazione quasi religiosa al principio di unità del cosmo garantito dall'ordine proporzionale delle parti, da un lato lo spingeva a cercare nelle sue fabbriche rapporti strutturali innovatori rispetto agli stessi contemporanei, e dal-

1. Cfr. BARBARO, p. 57.

l'altro lo portava a risultati di semplificazione e concentrazione senza precedenti.

Il legame proporzionale infatti che il Palladio voleva istituire tra le varie stanze in pianta esigeva la semplificazione di ogni singola tipologia per concatenare insieme, attorno ad un nucleo centrale, le parti, secondo accordi armonici basati sui piccoli numeri. Ciò appare con estrema chiarezza nelle fabbriche ov'è usata la progressione 1/1, 1/2, 2/2 (villa Thiene a Cicogna) o la serie armonica 12, 16, 24, 32 (Malcontenta); ma anche la più complessa orchestrazione spaziale sulla quale il Wittkower ha dimostrato che si articola villa Emo a Fanzolo è possibile solo in una composizione compatta come la pianta di questa fabbrica esemplare. Così nel sonetto la metrica non è il segreto della bellezza, ma la struttura dell'immagine.

Altro elemento di semplificazione e coordinamento della struttura architettonica del Palladio è lo schema triadico della composizione, generato dall'esigenza di raccordare specularmente, in analogia all'orditura del corpo umano, le parti della fabbrica. Di qui l'intrecciarsi del concetto di unità della «gran machina» dell'universo con quello dell'articolazione del corpo umano.

Il momento della proporzionalità è dunque per il Palladio il punto nodale del processo di progettazione e si connette alla visione cosmologica nella quale si saldano insieme tutti gli elementi della sua cultura.

Parallelamente, di questa visione cosmologica alcune forme semplici e archetipe – come il cerchio o la sfera, e quindi la 'rotondità' e la cupola – sono simboli pregnanti: tutto il proemio del quarto libro sui templi riprende questo grande tema culturale della teoria architettonica post-brunelleschiana e post-albertiana.¹

L'ordine della progettazione è chiaramente esposto nella chiusa del proemio del primo libro: «Sarà questa prima parte in due libri divisa: nel primo si tratterà della preparazione della materia, e, preparata, come et in che forma si debba mettere in opera dalle fondamenta fino al coperto: ove saranno quei precetti che universali sono e si deono osservare in tutti gli edifici così pubblici come privati.

1. La struttura a pianta centrale della chiesa rinascimentale è motivo classico dell'estetica albertiana, come ha ampiamente dimostrato WITTKOWER 1964; e non a caso il tempio di Bramante è l'unico esempio di architettura contemporanea illustrato nei *Quattro Libri*.

Nel secondo tratterò della qualità delle fabbriche che a diversi gradi d'uomini si convengono; e prima di quelle della città, e poi dei siti opportuni e comodi per quelle di villa, e come deono essere compartite. E perché in questa parte noi abbiamo pochissimi esempi antichi de' quali ce ne possiamo servire, io porrò le piante e gli impiedi di molte fabbriche da me per diversi gentiluomini ordinate, et i disegni delle case degli antichi, e di quelle parti che in loro più notabili sono, nel modo che ci insegna Vitruvio che così essi facevano».

Sciogliendo secondo la nostra analisi questi momenti si ha uno schema chiaramente riferibile tanto alla sequenza dei capitoli che al reale metodo progettuale del Palladio: anzitutto la scelta delle tecniche e dei materiali; poi lo studio delle membrature (ordini) e delle cellule elementari (le parti notabili o i «luoghi principali delle case», come dice all'inizio del capitolo IV del secondo libro); infine la scelta del sito e il compartimento delle stanze nelle misure interne e aperture, e delle piante e degli alzati secondo i moduli proporzionali. «Disegno» e «modello» concludono il processo (1 1).

Naturalmente in tutte le fasi sono da osservarsi – com'è detto esplicitamente all'inizio del I capitolo del primo libro – le «tre cose» che Vitruvio prescrive nel capitolo III del primo libro, cioè i principi dell'utile o comodità, della perpetuità e della bellezza; ma sarà opportuno ricordare a questo punto che il Palladio tralascia invece di prendere in esame l'altro passo notissimo del capitolo II del primo libro, in cui Vitruvio dice che l'architettura «consta della 'ordinatio', in greco τάξις, della 'dispositio', che i Greci chiamano διάθεσις, della 'eurythmia', della 'symmetria', del 'decor', e infine della 'distributio', che in greco si dice οἰκονομία».¹

I tre principi canonici sono così intesi dal Palladio: la «comodità» è rispondenza di ogni elemento alla convenienza sia con la dignità del committente sia con la funzione di ogni struttura; la «perpetuità» nasce dal rispetto delle leggi della statica, specie nella partizione dei pieni e dei vuoti; la «bellezza» risulta chiaramente qualificata con le parole del trattato: «La bellezza risulterà dalla bella forma e

1. Le sei parti dell'architettura (qui elencate nella traduzione di FERRI 1960, p. 49) restano un punto fondamentale per l'interpretazione del pensiero vitruviano; il Barbaro ne dà un'analisi approfondita nel commento, e la discussione del Ferri su questo punto è particolarmente ampia e puntuale.

dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiaché gli edifici abbiano da parere uno intiero e ben finito corpo, nel quale l'un membro all'altro convenga e tutte le membra siano necessarie a quello che si vuol fare»: variazione evidente del tema dell'unità, come il passo sulla «città picciola». E con questo siamo al nocciolo della questione, cioè al centro unificante del pensiero palladiano.

Giova rinforzare questo concetto centrale con un passo del proemio del quarto libro, già in parte più sopra citato, ma che ora va letto nella sua interezza: il Palladio sta parlando di come si debbano fare i templi e avverte, significativamente alzando il tono del discorso: «E veramente, considerando noi questa bella machina del mondo di quanti meravigliosi ornamenti ella sia ripiena, e come i cieli col continuo lor girare vadino in lei le stagioni secondo il natural bisogno cangiando, e con la soavissima armonia del temperato lor movimento se stessi conservino, non possiamo dubitare che, dovendo esser simili i piccioli tempii che noi facciamo a questo grandissimo, dalla sua immensa bontà con una sua parola perfettamente compiuto, non siamo tenuti a fare in loro tutti quelli ornamenti che per noi siano possibili, et in modo e con tal proporzione edificarli, che tutte le parti insieme una soave armonia apportino agli occhi de' riguardanti e ciascuna da per sé all'uso al quale sarà destinata convenevolmente serva».

Spetta al Faggin' avere per primo sottolineato l'importanza di questa sintesi della cultura aristotelica e la sua ispirazione diretta dal Barbaro, dal cui commento a Vitruvio stralciamo un passo in questo senso molto significativo (introduzione al I capitolo del terzo libro): «divina è la forza de' numeri tra loro con ragione comparati, né si può dire che sia cosa più ampia nella fabrica di questa università che noi mondo chiamamo, della convenevolezza del peso, del numero et della misura, con la quale il tempo, lo spatio, i movimenti, le virtù, la favella, lo artificio, la natura, il sapere et ogni cosa in somma divina et humana è composta, cresciuta et perfetta».

La macchina del mondo (o fabbrica del mondo com'è qui detto; lo scambio tra le due parole è continuo anche nel Palladio: «il por-

tico che Augusto, gettata a terra la detta casa di Cesare parendogli machina troppo grande e superba, fabricò . . . »¹) è espressione ricorrente in Daniele Barbaro e trova eco negli scritti di molti suoi contemporanei, con lo stesso significato di meccanismo e organismo dell'universo che ha nel Palladio. È il grande modello di ogni opera umana, cui si deve informare anche la favella o l'artificio dei creatori terreni.

Il richiamo continuo alla necessità di conciliare le parti col tutto secondo un'armonia che riecheggi quella universale, è la chiave di interpretazione anche di molti altri passi del Palladio, cui ricorre ogni volta che ha da mettere in rapporto due diversi livelli di progettazione: come quando raccomanda di aver presenti nella fabbrica di villa tutte quelle considerazioni «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».²

È un passo anche questa volta ispirato a un principio espresso da Leon Battista Alberti in tre punti del *De re aedificatoria*: anzitutto nel IX capitolo del primo libro, dove parla dell'armonia tra le diverse parti: «E se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città, non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni: come ad esempio l'atrio, il cortile [xistus], la sala da pranzo, il portico etc.». Lo stesso concetto è richiamato nella frase: «altrove abbiamo detto che la casa è una piccola [pusillam] città» (v 14). Di questo principio generale una spiegazione è data in un altro passo del quinto libro, al capitolo II, dedicato alla divisione della casa: «Nella casa l'atrio, la sala e gli ambienti consimili devono essere fatti allo stesso modo che in una città il fòro e i grandi viali». L'idea torna anche nel commento del Barbaro a Vitruvio (1556, p. 39): «la Città è una grandissima casa, come si può dire che la casa sia picciola Città».

Ma il Palladio, come ha notato il Corboz, applica essenzialmente questo principio alla casa, muove cioè dalla realtà maggiore alla minore, miniaturizzando la piazza a dimensione del peristilio domestico; quello di cui si occupa operativamente è infatti la casa, o il palazzo pubblico e la chiesa. La corrispondenza esatta egli la

1. Cfr. qui, IV 6, p. 261. 2. Cfr. qui, II 12, p. 144, e nota 21 per la bibliografia relativa alle varie interpretazioni del passo.

istituisce infatti tra la «machina del mondo» e la «fabbrica» dell'architetto, sia essa privata, pubblica o religiosa: i livelli ulteriori di strada, piazza o città, sono in sostanza per lui momenti non progettuali; per essi il criterio di lettura resta lo stesso, ma non divengono mai strutture alle quali il Palladio – come invece era capitato al Sansovino o ai progettisti di città ideali – abbia in qualche caso, se non in immagini grafiche o scenografiche, dedicato il suo impegno creativo: egli si limita nei *Quattro Libri* ad ipotizzare quali potevano essere state le piazze degli antichi, o i portici che circondavano i templi; ma tutti i suoi discorsi e interventi sul territorio, sulle infrastrutture, sul piano urbanistico nel senso moderno della parola, ci mettono di fronte alla solita realtà; ciò che è oggetto del suo operare è la fabbrica, la macchina abitativa, l'edificio entro cui valgono gli equilibri e i rapporti di misure e proporzioni dell'organismo dell'uomo o della gran «machina del mondo».

Ma al di là di queste giustificazioni d'ordine teorico, ciò che determina nel Palladio il prevalere degli interessi per l'edilizia piuttosto che per l'urbanistica è il suo concreto rapporto con la committenza. È stato giustamente osservato dal Puppi che i suoi committenti non sono singoli isolati individui, ma una classe ben definita nelle sue funzioni e nei suoi atteggiamenti culturali; una classe, al suo interno, di uguali, che ci piace immaginare rappresentata nei cento astanti paludati del *frons scenae* dell'Olimpico. L'architetto fabbrica le loro case e ville su misura, e l'elenco dei loro nomi, che possiamo ricavare dalle pagine del trattato – distinti in gentiluomini veneziani e di terraferma, con attenzione sottile ai ruoli sociali derivanti da queste due diverse condizioni –, coincide col fiore della classe dirigente economica e politica della più salda repubblica di ottimati del tempo, nel suo momento di massima espansione, quello cioè che va dalla pace di Cambrai alla battaglia di Lepanto.

Da questo punto di vista assumono particolare significato anche l'interesse insistente, che egli dimostra in tutto il trattato e su cui siamo tornati più volte, per i problemi dell'edilizia privata; la sua convinzione che le tipologie private precorrano e condizionino le pubbliche; e la sua curiosità, infine, condivisa e apprezzata anche da Daniele Barbaro, per gli edifici privati degli antichi. Quest'attenzione all'architettura dall'ottica del privato non nasce però da un bisogno servile di soddisfare una clientela, bensì dalla convinzione

di aver trovato in un certo ceto di liberi l'alleanza indispensabile ad un'esperienza di rinnovamento dell'arte.

Nel capitolo 1 del secondo libro, fondamentale in questo senso, egli traccia un essenziale quadro sociologico di questa classe più di clienti che di padroni; li divide in quattro categorie: gentiluomini grandi o di repubblica, gentiluomini minori, causidici e avvocati, mercanti. La sua preoccupazione essenziale da questa particolare prospettiva è quella di soddisfare il «decoro», che rientra nella essenziale categoria vitruviana della comodità: «*commoda* si dovrà dire quella casa la quale sarà conveniente alla qualità di chi l'averà ad abitare, e le sue parti corrisponderanno al tutto e fra se stesse». È, questo secondo, il «decoro, quanto all'opera», come dirà poco più oltre, e risponde ad esigenze stilistiche di distribuzione equilibrata dei vani: «negli edifici grandi vi siano membri grandi, ne' piccioli, piccioli, e nei mediocri, mediocri; ché brutta cosa certo sarebbe e disconvenevole che in una fabrica molto grande fossero sale e stanze picciole, e, per lo contrario, in una picciola fossero due o tre stanze che occupassero il tutto»; i due concetti di convenienza rispondono alla stessa logica di ordine e di equilibrio. E si addicono anche all'etica di una classe sostanzialmente omogenea, ad una committenza selezionata; perché le case e le ville del Palladio non sono destinate a tutta la gamma dei ceti sociali, dal povero al principe, come avviene nello schema del Serlio o del Doni, comprensivo di tutte le tipologie, dalla capanna alla dimora principesca; il destinatario dei progetti del Palladio è il membro di una classe dirigente che ha le istanze funzionali del Cornaro e quelle umanistico-culturali del Trissino, come ha osservato il Puppi.

Il quadro nel quale le classificazioni si articolano è, lo ripetiamo, un ambiente di uguali – nel suo interno – che trova espressione e sede nell'Accademia Olimpica, e nella composizione sociale di questa un'articolata unità d'idee. Un mondo omogeneo, animato di scambi culturali e umani, ove hanno pari dignità civile l'architetto e il gentiluomo; dove circolano fermenti, a nostro parere più erasmiani che ereticali,¹ maturati in un ambiente eticamente aperto

1. L'ortodossia del Palladio è stata di recente posta in dubbio (vedi il problema in sintesi nella scheda di PUPPI 1973^a sulla villa Repeta a Campiglia). A noi sembra che nei suoi riguardi non si possa certo parlare di prove di atteggiamenti eretici: diremmo anzi che il taglio della descrizione delle moderne chiese romane, circa le quali egli elenca nel 1554 soprattutto le indulgenze che si potevano lu-

e in movimento. Qui poteva perfino accadere che una villa nascesse con un programma stimolante a idee di virtù e di eguaglianza, come quella purtroppo perduta dei Repeta a Campiglia; e forse proprio per soddisfare, condividendoli erasmianamente, gli spiriti dei platoniani committenti (irretiti intorno al 1572 in accuse di eresia), il Palladio sembra applicare in questo progetto il modello della casa privata dei Greci. In più punti della didascalia che accompagna l'elementarissima tavola illustrativa della villa, egli si compiace di sottolineare il programma etico e intellettualistico dei committenti: «Nel fianco rincontro alle stalle vi sono stanze, delle quali altre sono dedicate alla Continenza, altre alla Giustizia et altre ad altre Virtù con gli elogi e pitture che ciò dimostrano . . .; il che è stato fatto affine che questo gentiluomo, il quale riceve molto volentieri tutti quelli che vanno a ritrovarlo, possa alloggiare i suoi forestieri et amici nella camera di quella Virtù alla quale essi gli pareranno aver più inclinato l'animo. Ha questa fabrica la commodità di potere andare per tutto al coperto; e perché la parte per l'abitazione del padrone e quella per l'uso di villa sono di uno istesso ordine, quanto quella perde di grandezza per non essere più eminente di questa, tanto questa di villa accresce del suo debito ornamento e dignità, facendosi uguale a quella del padrone con bellezza di tutta l'opera». Perdendo di eminenza la casa del padrone, la villa nel suo insieme acquista dignità e bellezza: un caso nuovo di bellezza associata alla virtù, che risponde a criteri di civile umanità, piuttosto che di magnificenza.

Si è citato il bellissimo brano – del resto divenuto recentemente uno dei più famosi dei *Quattro Libri* a causa di evidenti interessi di iconologia e di storia delle idee – per la singolarità del caso. È ovvio che sarebbe un far torto al buon senso il credere che con tutti i committenti il Palladio trovasse corrispondenza d'affettuosi sensi e di spirituali intenti come con questi eccezionali signori; non mancano all'artista i momenti di delusione, ed è da ricordare lo scatto di giustificata stizza con cui l'architetto deplorava, nella stesura del manoscritto Cicogna, le intrusioni indebite di certi clienti, anzi padroni, nel campo delle scelte costruttive. Ma non sarebbe nemmeno giusto credere che solo spirito di piagrarare, indichi in lui una certa indifferenza ai problemi della Riforma protestante. Il che non esclude da parte sua un atteggiamento erasmianamente tollerante verso i suoi amici certamente eretici come i Repeta o i Thiene.

geria lo abbia spinto all'elogio destinato a sostituire nella redazione stampata proprio quel brano con queste parole piene di umana esperienza: «Io mi rendo sicuro che appresso coloro che vederanno le sotto poste fabbriche e conoscono quanto sia difficil cosa lo introdurre una usanza nuova, massimamente di fabricare, della qual professione ciascuno si persuade saperne la parte sua, io sarò tenuto molto aventurato, avendo ritrovato gentiluomini di così nobile e generoso animo et eccellente giudizio c'abbiano creduto alle mie ragioni e si siano partiti da quella invecchiata usanza di fabricare senza grazia e senza bellezza alcuna» (II 3).

Un rapporto dunque di amichevole scambio culturale, con punte di esemplare sodalizio, come fu certo quello con Daniele Barbaro, la cui figura più di ogni altra domina i *Quattro Libri* e per il quale e col quale (è quasi inutile ricordarlo) il Palladio progettò la villa di Maser.¹

Forse proprio perché la presenza di questi gentiluomini nelle fabbriche di villa sembra recare un segno più schietto della loro umanità, i lunghissimi capitoli XII-XVI del secondo libro, dedicato alle case di villa, restano tra i più importanti del trattato.

Introduce al discorso un saggio stilisticamente esemplare dello scrivere palladiano. Allo «splendore» e «commodità» che recano al signore le case della città, corrispondono «l'utilità» e «consolazione» che può cavare dalle case di villa; in città la casa gli serve per «la amministrazione della repubblica» e il «governo delle cose proprie» e per «accrescer le facultà. . . con industria et arte dell'agricoltura»; vi fuggirà le «agitazioni della città», ritirandosi «quietamente» negli «studi delle lettere» e nella «contemplazione». Come si vede è tutto un contrappunto di caratterizzazioni di due mondi non tanto contrastanti, quanto complementari. E ciò è sottolineato anche dalla precisione semantica del discorso. Il Palladio sembra avere fissati in termini lessicali immutabili, una volta per sempre, i due universi in cui prevalentemente – quanto a numero di

1. Si è avanzata l'ipotesi che la presunta disputa tra il Palladio e Paolo Veronese per gli affreschi di Maser abbia determinato anche un raffreddamento dei rapporti tra il Palladio e il Barbaro; non ci pare che sia indice di questo allentarsi di un'amicizia spirituale tanto profonda la riduzione da quattro a due delle citazioni del Palladio nella seconda edizione del *Vitruvio* rispetto alla prima, mentre il legato che il Barbaro destina all'amico architetto nel suo testamento del 1570 sembra un segno definitivo e finale del suo affetto per lui.

progetti – si svolse la sua attività, anche se così importanti furono i suoi edifici pubblici e religiosi: la città e la campagna.

È da notare, per inciso, che il Palladio non usa mai le parole 'palazzo' e 'villa', ma sempre «fabrica [o casa] di città» e «fabrica [o casa] di villa», ove la parola villa non si riferisce alla costruzione ma al luogo, nel significato di podere, campagna, villaggio. Rispetto al Serlio o al Doni questa precisione è un'innovazione sostanziale che rispecchia la consueta chiarezza sistematica della mente del Palladio, ma che comporta anche implicazioni assai interessanti. Punto di partenza è la esatta distinzione tra fabbrica di città e fabbrica di villa: villa vuol dire proprietà, fondo agricolo, località («I disegni che seguono sono della fabbrica del signor Girolamo Ragona, gentiluomo vicentino, fatta da lui alle Ghizzole, sua villa»). Un'ulteriore distinzione riguarda i luoghi «per uso del padrone» (qui p. 160) e i luoghi da fattore, da gastaldo, da servitori e da massare («Da una parte vi è la cucina e luoghi per massare e dall'altra i luoghi per servitori», p. 154); che si affiancano ai «luoghi per l'uso di villa» che potremmo tradurre in questo caso 'luoghi per l'attività di fattoria' (cantine, colombari, peschiere, stalle, fienili, granari, «teggie» e così via), e ai luoghi ove si ricoverano le «cose di villa» (botti, tinacci, aratri, erpici, eccetera); sono queste le logge che collegano al coperto gli edifici privati del padrone con quelli per i lavoranti, gli attrezzi e i magazzini (p. 163). Tutto questo complesso si distingue dunque perché pertinente o all'abitazione delle persone o al ricovero delle cose e degli animali, com'è chiaramente espresso all'inizio del capitolo XIII del secondo libro: «Due sorti di fabbriche si richiedono nella villa: l'una per l'abitazione del padrone e della sua famiglia, l'altra per governare e custodire l'entrate e gli animali della villa» (che in questo caso significa podere).¹

1. Il Borchardt in un suo bellissimo saggio del 1907 intitolato «La villa» (vedine la traduzione in BORCHARDT 1971, pp. 1-33), ha sottolineato il carattere peculiare della villa italiana, dall'epoca romana al Rinascimento e ai tempi moderni, nel suo legame con la natura coltivata, con il fondo contadino e il podere di campagna: ai suoi occhi il legame con l'agricoltura della villa italiana la distingue nettamente dalle moderne ville che non hanno con la natura che un rapporto paesistico ed esteriore. Citiamo questo saggio del Borchardt, precocissimo rispetto all'odierna letteratura sull'argomento, scritto nella sua villa lucchese, perché è rimasto marginale nella cultura italiana, anche se offre una penetrante indagine dei fatti nei quali fonda le sue origini la villa palladiana.

In Vitruvio, che è la fonte prima del Palladio per questa materia, la parola «villa», del resto poco ricorrente, è usata per indicare la fattoria, la grande azienda agricola («Horrea, foenilia, ferraria, pistrina extra villam facienda videntur, ut ab ignis periculo sint villae tutiores», cioè: «I Granari, i Fenili, i luoghi da riporre i farri, i pistrini, si deono fare oltra la casa di villa, accioché le case siano più sicure dal foco», e ancora:¹ «Omnia aedificia, ut luminosa sint oportet curari, sed quae sunt ad villas faciliora videntur esse ideo quod paries nullius vicini potest obstare», cioè: «Bisogna haver cura che tutti gli edifici siano luminosi. A quelli di Villa, perché non hanno pareti de i vicini che gli impedisca, facilmente si provvede»); ma egli non parla nel nono capitolo del sesto libro, se non dei «rusticali edifici» come traduce il Barbaro e non degli edifici ove vive il padrone. Nel commento del Barbaro però la distinzione tra lo spazio dei contadini e quello dei padroni è chiara: «i ricchi e grandi huomini habbiano dinanzi le stanze loro gli spatij da correre et torneare, le belle verdure, siano difese [evidentemente le stanze] da vapori, da venti... et sia il tutto fabricato con dignità. Le stanze del lavoratore o del Gastaldo siano partite per le cose, per gli huomini, per gli animali, per gli strumenti». Anche l'uso preciso dell'endiadi «fabrica di villa» («le fabriche di Villa esser deono in luoghi sani» ecc.: 1556, VI, p. 175 [ma 176], r. 67), si fissa nel commento del Barbaro accanto alla distinzione tra gli spazi rustici e signorili implicita in Vitruvio, e molto dettagliatamente definita in Leon Battista Alberti (nel quale, sia detto tra parentesi, la parola «villa» è sinonimo di casa signorile e suburbana).

Eppure nel *Vitruvio* del Barbaro nessuna visualizzazione è offerta della dimora padronale e dei rusticali della villa romana; malgrado la collaborazione del Palladio, il Barbaro non azzarda una ricostruzione grafica; sarà il Palladio da solo, nei *Quattro Libri*, a tentare questa ricostruzione, inserendovi tutte le sue esperienze e considerazioni personali.

Si può quindi dire che il Palladio nei *Quattro Libri* accetta tutte le osservazioni e raccomandazioni che Vitruvio espone per quanto riguarda i rusticali; ma come al solito parte dal testo vitruviano per forzarlo ad esigenze proprie, che sono quelle di creare un nuovo

1. Le citazioni (che vengono qui tradotte con le parole del BARBARO, p. 175 [ma 176]) si trovano nell'edizione latina del *Vitruvio* del Barbaro del 1567, a pp. 223-5.

collegamento tra le parti, secondo la già citata formula di matrice albertiana, e cara al Barbaro, che raccomanda di considerare la casa una città piccola e quindi di provvederla di membra che corrispondano agli elementi costitutivi della città. E di qui giustamente molti critici hanno preso le mosse – dal Franco in poi – per considerare l'organizzazione della villa come un esempio di micro-urbanistica.¹

Certo l'universo della villa prende nelle pagine dei *Quattro Libri* una fisionomia definitiva (almeno per i tre secoli successivi) soprattutto per la centralità della dimora padronale nel cuore stesso dell'azienda agricola. E perciò nell'insistenza con cui la parola «villa» è sempre riservata al podere (mentre noi dicendo villa pensiamo sempre alla casa padronale) si sente l'eco del culto per la «santa agricoltura», che egli ha di certo assorbito più da Alvise Cornaro che dal Trissino o dal Barbaro.²

Né sarà da sottovalutare il fatto che dall'accanimento con cui il Palladio scandaglia il testo di Vitruvio per ricavarne le sue ipotesi su come doveva essere la villa antica, esce un sorprendente caso di intuizione storica di un passato dal quale non gli giungeva che un deformato modello nei giganteschi resti di villa Adriana. Chi guardi oggi alle riscoperte ville romane – la pompeiana dei Misteri o quella padana di Russi o la vesuviana di Oplonti – non mancherà di restare stupito dalle analogie che queste hanno con la ricostruzione palladiana pubblicata nei *Quattro Libri*. Certo a questo lo portava tutto il lavoro archeologico e architettonico della Roma del suo tempo, cioè bramantesca; e villa Madama resta anche per il Palladio un archetipo di fondamentale suggestione e influenza in ogni suo progetto; ma ciò nulla toglie al fascino della ipotesi ardita, offerta nella verisimilissima tavola di ricostruzione ideata sul breve testo del capitolo IX del sesto libro di Vitruvio, rimuginata per tanti anni, ma nemmeno al tempo della seconda edizione del Barbaro, pur arricchita delle nuove illustrazioni degli atrii e degli xisti, pronta o soddisfacente: e pubblicata perciò solo nel 1570.³

1. Cfr. FRANCO 1938 e 1959. 2. Cfr. FIOCCO 1965, pp. 82 sgg. 3. Qui a p. 173. È da notare che nessuna tavola del *Vitruvio* del Barbaro, né nella prima né nella seconda edizione, ci propone una ricostruzione grafica della villa romana; quella dei *Quattro Libri* è quindi da ritenere un'ipotesi integralmente palladiana, e successiva certamente al 1556, se non al 1567.

Da questa idea, del resto, non nacquero che poche 'ricostruzioni a grandezza naturale'; se è vero che il segreto della casa di Vitruvio (VI 3, 3), come aveva ben visto Leon Battista Alberti, consisteva nella centralità e preminenza del cuore della casa cioè del cortile o atrio («Omnium pars primaria ea est, quam seu cavam aedium seu atrium putes dici; nos sinum appellabimus»),¹ le ville del Palladio assai meno dei suoi stessi palazzi rispondono a questo requisito. Le fabbriche di città infatti, tranne i palazzi Chiericati di Vicenza e Antonini di Udine, pongono tutte al centro un peristilio (talora d'ordine gigante e accompagnato da un atrio scoperto) anche se di dimensioni e articolazioni diverse che in Vitruvio; invece, tranne in pochi casi, le «case del padrone» in villa non somigliano allo schema vitruviano-palladiano, con i suoi appartamenti prospettanti sugli spazi centrali a cielo aperto; le case padronali costruite dal Palladio sono quasi sempre un nocciolo compatto, al centro degli spazi e dei rusticali dell'intero complesso (anzi non al centro, ma in un punto variabile lungo l'asse mediano).

Lo schema della villa degli antichi non è rispecchiato infatti nel trattato che in quattro progetti; esempi unici nel Veneto del resto, ove si eccettui il singolare caso di villa Dalla Torre a Fumane di Valpolicella, costruita secondo un impianto formale alla Giulio Romano, ma schiettamente vitruviano-albertiana nella struttura. Ed è anche da notare che in questi quattro casi ci troviamo di fronte alle più notevoli discrepanze tra le realizzazioni dei progetti e le tavole 'idealizzanti' del trattato, nelle quali l'architetto sembra dare sfogo senza remora alcuna alla sua volontà di evocazione dell'antico, muovendo dai testi di Vitruvio e dell'Alberti.

Il richiamo al *De re aedificatoria* ci sembra pertinente, ove si ponga attenzione a come, partendo dall'oscuro passo vitruviano, l'Alberti aveva ideata la sua suburbana «herilem villam», villa signorile: «Il suddetto 'cuore della casa' [sinus] sarà dunque la parte fondamentale, intorno a cui graviteranno [confluent] tutte le parti minori, come verso una pubblica piazza all'interno dell'edificio». Ciò che accomuna anche i quattro progetti palladiani di villa più fedeli all'antico è la presenza al centro di tutti di un grande spazio a cielo aperto; tre di essi anzi, in perfetta rispondenza col testo albertiano, gravitano verso l'interno rispettando integralmente lo schema co-

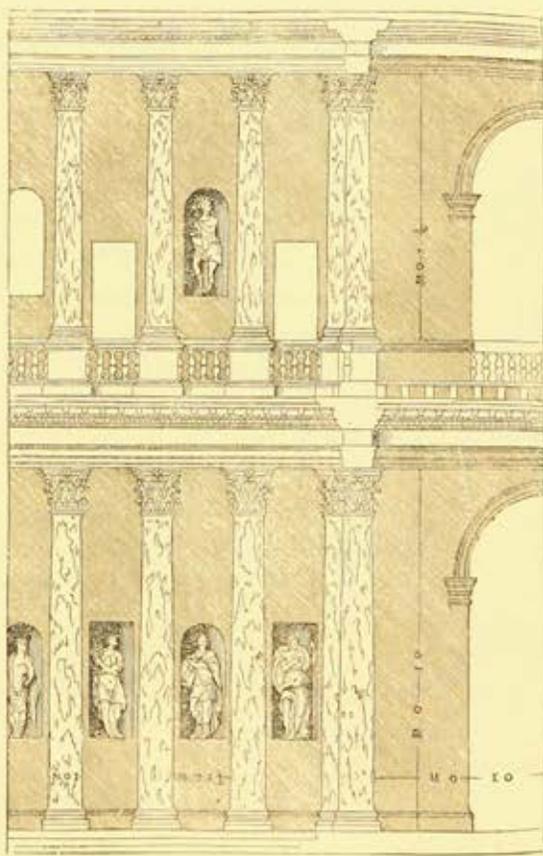
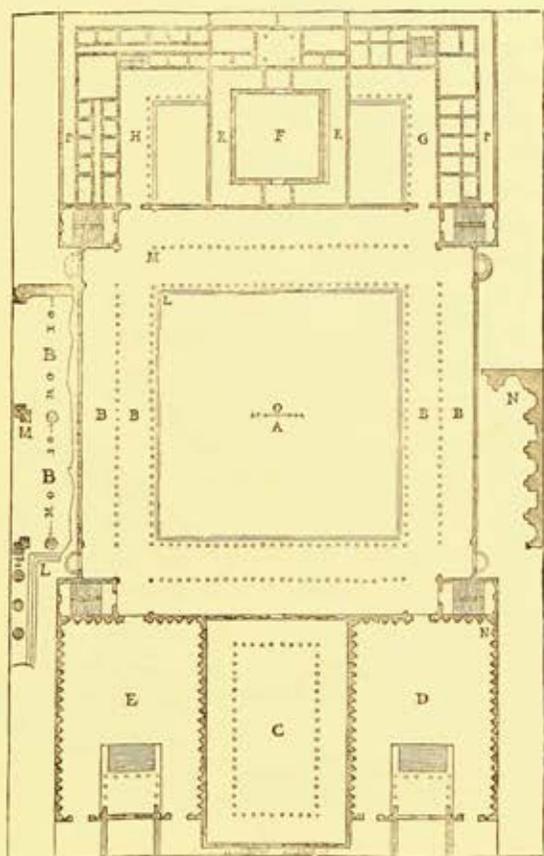
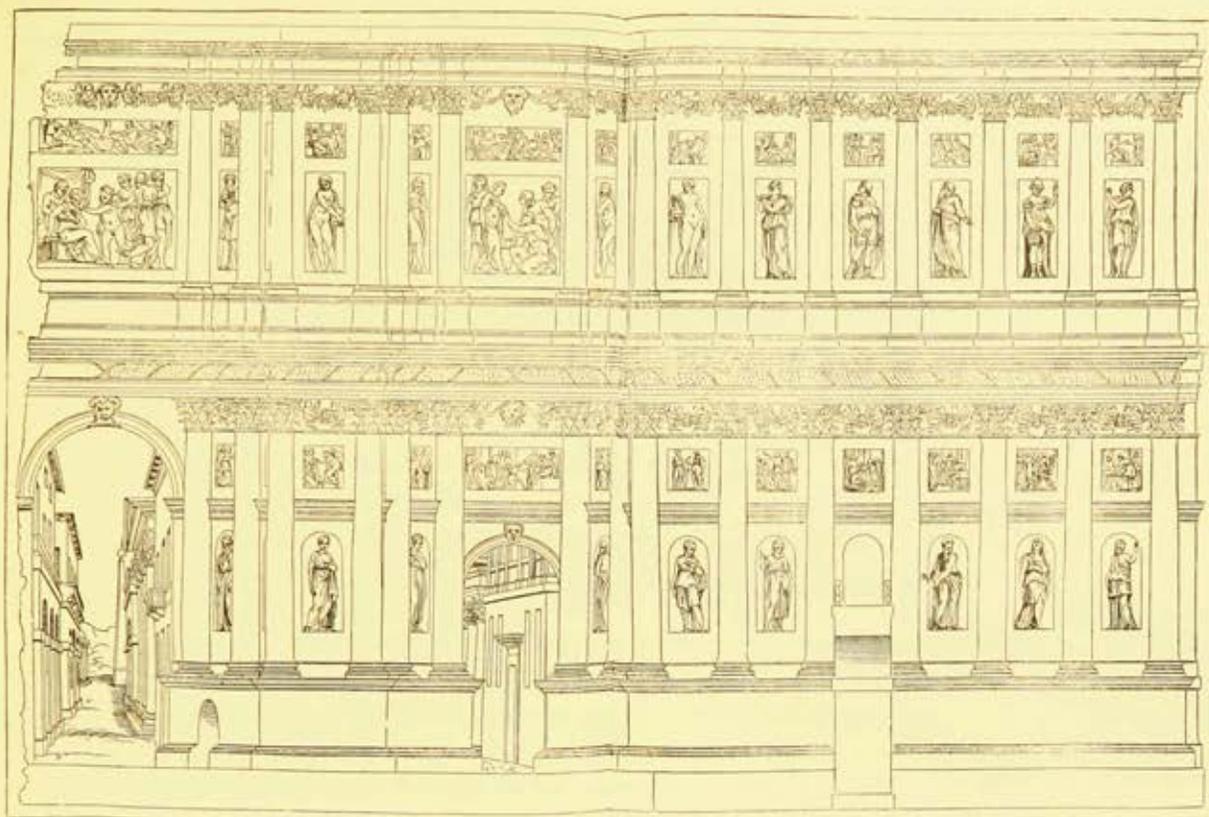
1. Cfr. ALBERTI, V 17, p. 417.

mune a tutte le interpretazioni delle fabbriche di città e di villa degli antichi pubblicate nei *Quattro Libri*.

Così è nella giovanile villa del conte Ottavio Thiene (ma iniziata per suo padre Marcantonio e per suo zio Adriano) a Quinto Vicentino: ove addirittura assistiamo ad un affacciarsi nel cortile minore di due corpi contrapposti con pronai frontonati, proprio come se si trattasse di due palazzi prospettanti su una piazza; parliamo, s'intende, di quello che si ricava dalla tavola e dalla relativa didascalia del trattato, mentre per le vicende della villa mai compiuta rimandiamo alle note di questa edizione e alla relativa bibliografia. Uno schema della stessa matrice presenta la villa sul Brenta di Leonardo Mocenigo, appena cominciata e giudicabile solo da quanto ne mostra il trattato: ma in essa è capovolta la gravitazione verso il cortile interno, mentre quattro pronai analoghi ai due della villa di Quinto, elementi centrali degli appartamenti, guardano fuori anziché verso l'interno; sicché la fabbrica è tutta estroflessa, come avvisa subito in apertura l'autore: «Quattro loggie, le quali come braccia tendono alla circonferenza, paiono raccogliere quelli che alla casa si approssimano».

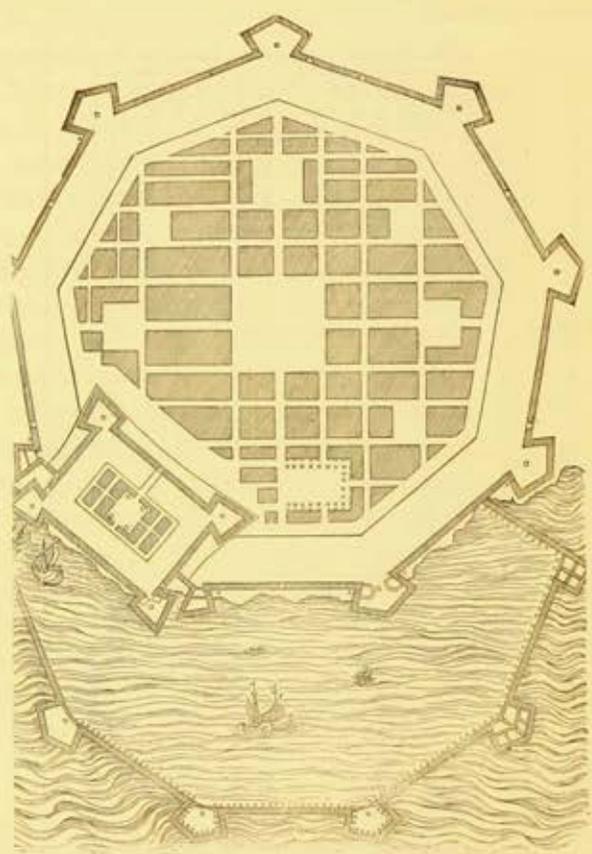
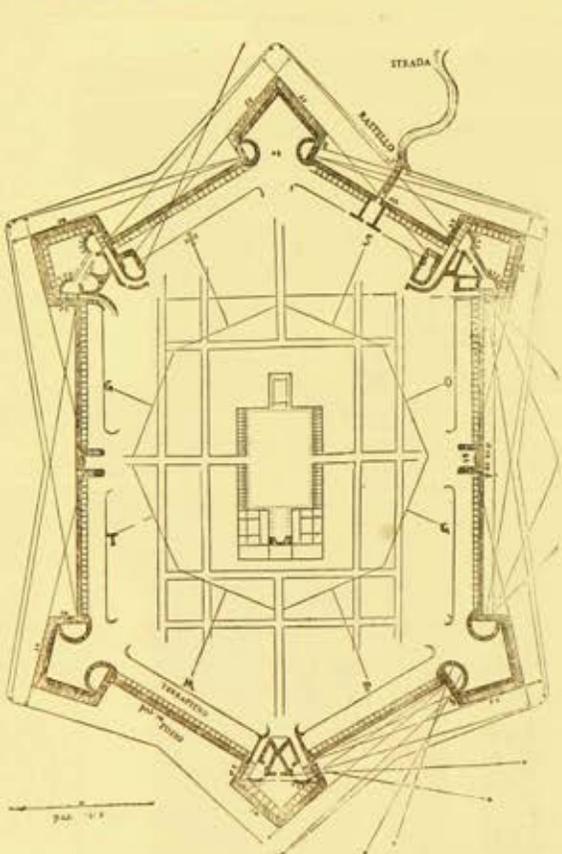
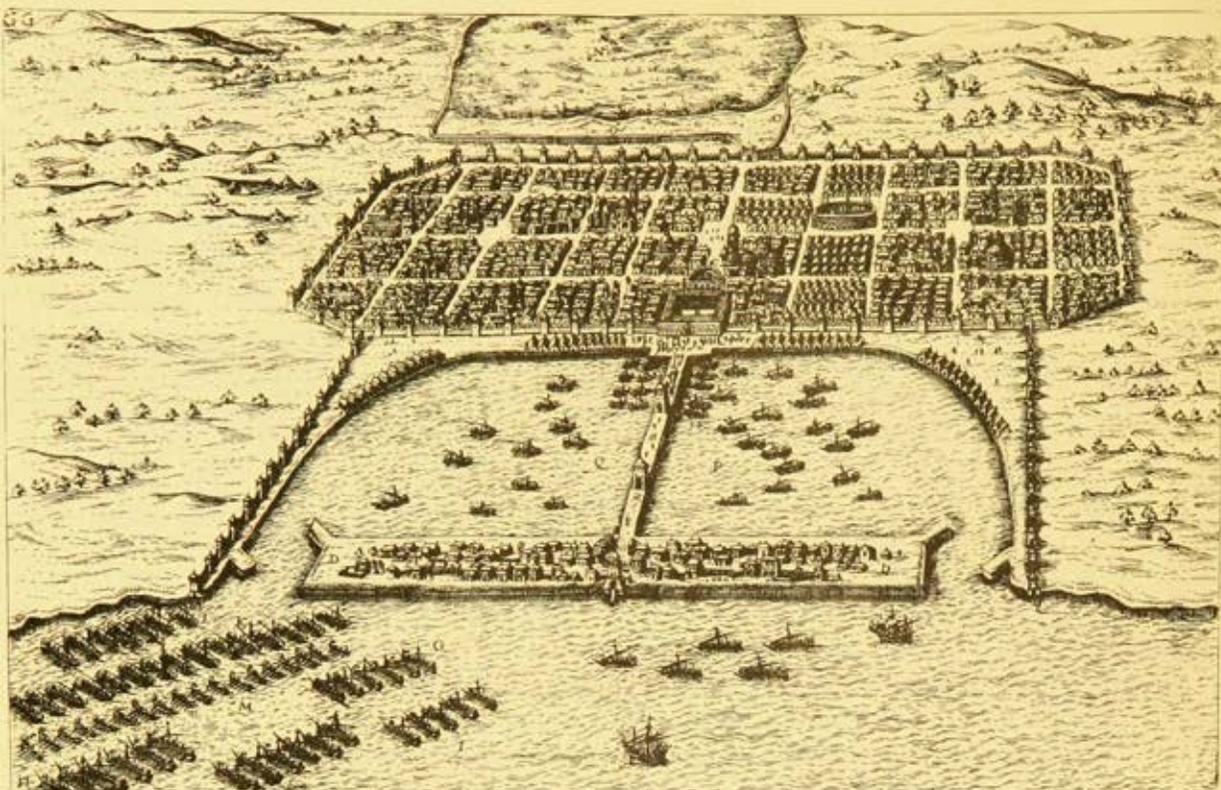
Più semplici, meno monumentali, e quindi meglio legate allo schema della ricostruzione da Vitruvio, le due ville, Repeta a Campiglia e Serego a Santa Sofia di Pedemonte, la prima distrutta e la seconda compiuta solo per un quarto del complesso: in tutte e due figurano dei vani coperti sotto il portico, aperti verso il cortile, forse per soggiornare o pranzare all'aperto, analoghi a tablini, che ripetono un elemento caratteristico della casa privata dei Greci (II 11); e infatti villa Repeta si richiama esplicitamente alla villa dei Greci.

Ma uno spazio centrale, naturalmente in questo caso coperto, permane anche nell'abitazione padronale delle altre ville; ed è anche nel Palladio, per usare la bella immagine dell'Alberti, il «cuore della casa». Si direbbe anzi che nelle tavole del trattato questa grande sala spicchi con maggior enfasi che nei palazzi, ove convive col peristilio. È il naturale spazio di incontro con gli ospiti, di conviti e di spettacolo. Questo *sinus* si articola in piante a croce, tetrastile, a T, allungate o circolari; sono sale che salgono di solito da terra fino al tetto, costituendo perciò un grande vuoto intorno a cui, come intorno al cortile del palazzo, gravita tutto il resto della fabbrica, vera piazza coperta della piccola città che è la villa. Poiché nelle tavole dei *Quattro Libri* mancano sempre gli spaccati (tranne



5. *Frons scenae* del teatro antico per il *Vitruvio* del Barbaro (1556).

6, 7. Palladio, Pianta e alzato della piazza dei Greci (1570).



8. Orazio e Leonida Palladio, Alessandria d'Egitto (1574-75).
 9. Palladio (?), Città fortificata per il *Vitruvio* del Barbaro (1556).
 10. Cataneo, Città con posto fortificato (1554).

che per la Rotonda che prende il nome proprio dalla sua centrale sala cilindrica cupolata, e per la quale ci è offerta una tavola eseguita con gli stessi criteri adottati per le illustrazioni di San Pietro in Montorio e del tempio di Vesta a Tivoli), il Palladio ricorda sempre nelle didascalie questo aspetto di verticalità, proprio perché ne vuol sottolineare l'importanza strutturale e funzionale.¹

Si è particolarmente insistito sui vari aspetti del grande dialogo che il Palladio intreccia con Vitruvio, con l'Alberti e il Barbaro sul tema della villa, quale emerge dal trattato, perché è premessa indispensabile anche a comprendere il terzo libro, dedicato, come avverte nel proemio, agli «edifici pubblici», cioè a fabbriche «più magnifiche» di quelle private di cui si tratta nei primi due libri. Tra questi edifici pubblici comprende, oltre alle palestre, alle basiliche e ai SISTI, anche le strade, i ponti e le piazze. Sono dunque tutti argomenti legati all'urbanistica e alle strutture (o infrastrutture) del territorio; ma il Palladio non li mette a fuoco con l'ampiezza di analisi che è caratteristica della trattatistica italiana, dall'Alberti al Filarete, al Cataneo, nella quale il tema della forma della città è centrale e obbligato. La sua posizione è estremamente empirica e anti-utopica. Ci sembra che questo atteggiamento diventi chiaro esaminando le pagine che dedica al tema delle piazze e del compartimento della città secondo le vie urbane e le strade del territorio.

Sulle piazze il suo discorso da un lato muove dal caso concreto del modello che il Sansovino era venuto proponendo col rinnovo del centro politico della capitale della Repubblica in piazza San Marco (III 16), dall'altro si appoggia alle solite ipotetiche, anche se geniali ricostruzioni, ispirate a Vitruvio, dei modelli dell'antichità (III 17 e 18); dall'uno e dall'altro punto di vista la piazza gli appare essenzialmente come un luogo d'incontro, uno spazio comune per i cittadini, sottratta al traffico dei carriaggi e dei percorsi stradali; tendenzialmente quindi uno spazio chiuso, rispetto al quale le vie di scorrimento passano tangenzialmente. L'analogia con la funzione del peristilio nelle fabbriche di città o di villa gli veniva naturale; anche in questo caso ricorre all'ipotesi che le strutture piccole prefigurino le maggiori, in nome della corrispondenza delle parti

1. Sulla verticalità del vano centrale, cfr. CORBOZ 1978³.

al tutto, e dell'unità della «gran machina del mondo»: come i frontoni delle case private degli antichi dovevano aver generato i frontespizi dei templi e le varie parti dell'abitazione corrispondevano agli elementi diversi della città, alla stessa maniera ai peristili corrispondono le piazze. A chi confronta le tavole dei *Quattro Libri* dedicate alle case, alle ville e alle piazze degli antichi, risulta evidente a quali felici esiti di unità stilistica egli sia giunto per tale via, e Decio Gioseffi¹ ha di recente posto in evidenza quest'aspetto dell'esercizio linguistico palladiano.

Un aspetto ulteriore della complessità delle componenti della cultura del Palladio emerge proprio da queste pagine, mostrandone la valenza rispetto ad altri suoi progetti e realizzazioni. A proposito delle piazze dei Greci: «questi portici di sopra si facevano per potervi passeggiar e trattenersi et ove potessero star commodamente le persone a veder i spettacoli che nella piazza, o per divozione o per diletto, si facessero. Doveano esser tutti questi portichi ornati di nicchi con statue, perciocché i Greci molto di tali ornamenti si dilettarono» (III 17). Si provi a confrontare la relativa tavola con quella che illustra il *frons scenae* del teatro vitruviano nell'edizione del Barbaro del 1556; e si pensi allo spazio del palcoscenico dell'Olimpico. Che quel grande diaframma popolato di statue non sia che un lato di una piazza-teatro, e il palcoscenico la fetta di una piazza greca oltre la quale scorrono e a cui si affacciano le strade tangenziali ed esterne? Questa struttura teatrale, che altra volta abbiamo considerato come strettamente legata alla storia della città italiana, per i suoi rapporti con gli apparati e le feste urbane cinquecentesche,² tornerebbe per questa via ad assumere un aspetto in parte concordante e in parte divergente rispetto a quello delle piazze e delle strade illustrate nelle note tavole serliane e loro derivazioni. In fondo, la piazza degli antichi prenderebbe forma così nell'unico modo nel quale il Palladio, renitente sempre a costruire la città ideale, era portato ad affrontare il problema; e cioè dando ad essa le apparenze fittizie di un'invenzione scenica (figg. 5, 6, 7).

L'altro aspetto fondamentale dell'urbanistica palladiana è quello del rapporto esistente tra le vie, le piazze e la pianta complessiva

1. Cfr. GIOSEFFI 1972 e 1973. 2. Sull'interpretazione del *frons scenae* del teatro Olimpico, cfr. MAGAGNATO 1954, pp. 50 sgg., e 1974^a, pp. 7-14; BARBIERI 1974; GIOSEFFI 1974, pp. 275-8.

della città; è stato più volte osservato che una novità qualificante del discorso palladiano è l'importanza che egli attribuisce al raccordo tra strade militari e strade cittadine, che vengono considerate come tessuto, o meglio sistema circolatorio unitario del territorio. La sua conoscenza, da esperto antiquario, delle strade romane è dimostrata dal capitolo III del terzo libro, ma anche dai lunghi elenchi delle vie militari e delle porte di Roma nel libretto su *L'Antichità di Roma* del 1554, ispirato per questa parte certamente da Strabone;¹ tutte le nomenclature e le descrizioni tecniche danno la sensazione che egli consideri ogni via un corpo vivo, parte di un sistema, rispondente ad una strutturazione organica del territorio; da ciò anche la cura paesistica che dimostra per l'invenzione di belle strade: quelle per esempio delle ville dei Thiene a Quinto e a Cignogna, che si collocano in un quadro generale di cui fa parte il mondo di villa che tanto gli sta a cuore.

Ma quando queste strade si accostano e si raccordano col tessuto stradale cittadino, la chiarezza del quadro si appanna. Da un lato si pone il problema del raccordo tra le strade e le piazze, che il Palladio non chiarisce se debba avvenire trasformando la piazza in un nodo di passaggio per le strade maggiori, il che contrasterebbe con la sua visione della piazza greca o romana concepita come spazio riservato ai cittadini, e chiuso quindi al traffico; oppure facendo passare tangenzialmente le strade rispetto al foro.

D'altro lato non è chiaro se il Palladio pensi alla città secondo una struttura radiocentrica, il che, come dice giustamente il Corboz, contrasterebbe con la sua propensione ad inserirvi fabbriche a struttura ortogonale, oppure se egli pensi ad una città a forma quadrata o rettangolare, basata su strade a scacchiera. Questa, che è per noi una forma della città romana comunemente accettata senza discussione, non lo era al tempo del Palladio. Lo si può constatare guardando sia le tavole del Cataneo che la tavola palladiana del Vitruvio del Barbaro; sono disegni schematici molto approssimativi, e non si riferiscono a casi concreti:² basti pensare che alla cultura umanistica non risultava che Verona fosse basata sul sistema viario antico a reticolo come a noi sembra evidente; infatti non solo il Caroto non pone in rilievo i quartieri di Verona

1. Cfr. qui nota 2 a p. LII, e III 3, nota 2. 2. Cfr. CORBOZ 1972; CATANEO 1554, ff. 16r-24r; BARBARO, p. 18.

«quadrati», ma anche il Maffei, centocinquant'anni più tardi, non ne parla nella sua monumentale *Verona illustrata*.¹

Eppure del Palladio, o per lo meno da lui ispirata, possediamo l'immagine di una città ipotetica, non ideale, interessante proprio dal punto di vista urbanistico: è l'Alessandria d'Egitto di una delle tavole che illustrano i *Commentarii* di Cesare, con ricostruzioni grafiche delle battaglie disegnate dai figli Leonida e Orazio, e pubblicate dal padre dopo la loro morte, nel 1574. In tutte le altre rappresentazioni di abitati urbani che fanno da sfondo alle battaglie, le case si trovano ammassate senza ordine entro le mura delle città più note del *De bello Gallico* e del *De bello civili*, quasi in ordine sparso, a sottolineare che sono città di barbari; quelle romane, come Brindisi, sono solo un po' più compatte e ordinate. Ma Alessandria invece, una città sul porto, è a pianta quadrilatera, con le strade disposte sul tracciato di un reticolo ortogonale, che approdano a piazze quadrate o rettangolari: quindi un'ipotesi basata su Strabone e in regola con le nostre conoscenze sulle città ellenistico-romane, che dimostra ancora l'acume del Palladio antiquario (figg. 8, 9, 10).²

Un giudizio complessivo sul terzo libro non può dunque che rilevare la consueta intelligenza storica del Palladio, il suo interesse per i singoli fatti edilizi, una precisa coscienza dei problemi tecnici del territorio (in questo caso il sistema delle grandi macrostrutture: le strade, i ponti, le piazze) ove prevale l'ingegneria sulla stilistica. Tutto questo significa che egli non rifiuta il problema della forma della città per ignoranza del problema stesso (la sua conoscenza del trattato del Cataneo³ è indubbia), ma per un rifiuto istintivo a progettare in astratto città ideali e utopie proiettate nel passato.

Come si sarà notato dalle pagine che precedono e come è meglio precisato nelle note che seguono il testo, il discorso di parole e im-

1. Sia la pianta carotiana, pubblicata da SARAYNA 1540, sia la pianta di Verona dell'Avesani pubblicata in MAFFEI 1732, III, non registrano il regolarissimo reticolo di isolati, ciascuno misurante m. 78 × 78, posto per la prima volta in rilievo da GIULIARI 1880, p. 106, nota 3. 2. La fonte per questa interpretazione palladiana della forma della città di Alessandria, che è ancora di base per le ricostruzioni dell'urbanistica moderna, è certamente Strabone, che la descrive nella sua *Geographia*, XVII 1. 3. Cfr. le tavole del Cataneo con la tavola del Barbaro, certo dovuta al Palladio, nel libro primo, capitolo 6, del *Vitruvio* del 1556. Cfr. anche CORBOZ 1978^b.

magini dei *Quattro Libri* si avvale continuamente dell'intera trattatistica d'argomento architettonico cara ai dotti del Cinquecento; quest'esame serve non solo a capire il sistema di lavoro del Palladio nei suoi vari aspetti, ma anche a decifrare alcuni nessi e sottintesi del testo. Senza la conoscenza approfondita degli autori che il Palladio, scrittore conciso e mente sintetica, aveva presenti, non si colgono tutte le implicazioni del suo trattato.

Ciò non significa affatto che i *Quattro Libri* siano uno zibaldone di brani altrui, ricuciti insieme in una compilazione erudita: il legame tra le parti, e il filo conduttore del discorso, in sintonia con il principio unitario della sua stilistica d'architetto, è segnato da un ordine interiore ben preciso, ribadito nelle due dediche e nei quattro proemi; e il titolo che il Doni proponeva per il trattato *in fieri* coglie bene il tema centrale dello scritto ove nella *Seconda Libreria* del 1555 dice: «E 'l Libro non ha Titolo, ma da quello che in esso si può imparare, si puote chiamare Norma di vera Architettura». Non 'regole' come annunciava il titolo del *Quarto libro*, il primo stampato presso Marcolini nel 1537, di Sebastiano Serlio: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*; bensì 'norme', cioè principi, indirizzi, consigli. La parola calza bene per un testo che si rifà ad una teoria generale per spiegarla e divulgarla, e che cerca e offre esempi, più che modelli, ispirati ad un sistema a fondamento filosofico. Basti considerare la diversità tra la rigida osservanza che il Serlio mostra per Vitruvio e la più larga e problematica interpretazione che il Palladio offre ispirandosi alle idee del Trissino e del Cornaro, e alla più argomentata posizione di Daniele Barbaro.¹

La seconda parte del titolo proposto dal Doni allude chiaramente alla formula «usanza nuova» che torna più volte nel discorso palladiano, e che serve ad indicare sia il ritorno all'antico, sia il movimento che accomuna gli architetti operanti durante il pontificato di Giulio II, cioè i romani moderni.

1. Cfr. TRISSINO, pp. 82 sgg. Per il trattato del Cornaro, cfr. FIOCCO 1965, pp. 156 sgg.; i limiti che pone il Barbaro all'autorità di Vitruvio rappresentano il tessuto stesso del suo commento. Per il Palladio si ricordi la nota frase (I 12): «Io porrò partitamente di ciascuno di questi ordini le misure, non tanto secondo che n'insegna Vitruvio, quanto secondo c'ho avvertito negli edifici antichi»; e per il Cornaro: «et io più dalli ediftii antichi ho imparato che dal suo libro» (FIOCCO 1965, p. 162).

Non regole, dunque; né «generali» come quelle che si propone di fornire il Serlio nella serie dei suoi manuali, né «dei cinque ordini», secondo il titolo usato dal Vignola per il suo classico formulario del 1562. L'intenzione del Palladio è di cogliere lo spirito informatore e ispiratore del nuovo modo di fare architettura; e se un modello col suo trattato si propone di imitare è quello dei *Dieci Libri* di Vitruvio, o quello del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti.

È certo anzi, che, sulla scorta del Barbaro, egli integra sempre, o meglio interpreta, Vitruvio con l'Alberti. Perciò le citazioni chiare – o sottintese senza malizia, perché profondamente assimilate – dei due grandi maestri, rispondono al suo bisogno di risalire continuamente al principio informatore dei suoi concreti comportamenti e delle sue interpretazioni storiche. Da questo punto di vista non può sfuggire la profonda sensibilità storica che lo spinge ai *Commentarii* di Cesare o alle *Storie* di Polibio,¹ e analogamente alla collaborazione, certo creativa, al commento a Vitruvio di Daniele Barbaro.

Non sarà inutile ricordare che questo commento non era stato tanto (secondo il metodo del Barbaro, figlio del criticismo aristotelico padovano) traduzione e delucidazione dei passi difficili dell'oscuro testo vitruviano, quanto integrazione di esso alla luce degli altri testi greci e romani di filosofia, di matematica e di scienza generale, che il Barbaro pensava fossero stati formativi per l'architetto alla metà del primo secolo avanti Cristo; il Palladio per parte sua avrà aggiunto l'ausilio che, per le conoscenze storico-archeologiche, poteva dare alla dottrina filologica e antiquaria del grande amico. Spesso anzi quando il Palladio cita Vitruvio, in realtà cita il commento del Barbaro: così è ad esempio per le pagine di questo rela-

1. L'introduzione ai *Commentarii* di Cesare fu pubblicata dal Palladio nel 1574-75 insieme alle tavole preparate dai figli Leonida e Orazio prima della morte, avvenuta nel 1572 (cfr. ZORZI 1962); sulle tavole per le *Storie* di Polibio, ritrovate di recente in un'edizione del 1564 conservata alla British Library dallo Hale, cfr. il saggio dello stesso nel «Journal of Warburg and Courtauld Institutes» del 1977. Ovviamente le traduzioni non spettano al Palladio, ma nel primo caso al Baldelli e nel secondo a Lodovico Domenichi. Il contributo del Palladio, in collaborazione con i figli, riguarda solo le tavole; e più precisamente ai figli spetta l'esecuzione, mentre al padre spetta l'interpretazione figurativa del testo: il Palladio era interessato infatti alle manovre delle milizie, probabilmente dietro ispirazione di Valerio Chiericati, maestro delle milizie di terra della Repubblica Veneta, espressamente citato dal Palladio nel commento a Polibio.

tive ai passi vitruviani sui tre principi dell'architettura, sulle proporzioni o sulla villa o sugli ordini, che vengono sviscerati dal Barbaro ricavandone materia per deduzioni estremamente complesse.

In queste letture critiche Daniele Barbaro ha come guida l'approfondita conoscenza da un lato di Platone e soprattutto di Aristotele, dall'altro di Leon Battista Alberti, che è chiave interpretativa di base sia per il commento al passo sulle proporzioni sia per quello sulla villa, fondamentali per il Palladio architetto e trattatista. Per questo tramite, il *De re aedificatoria*, che il Palladio cita nella traduzione di Pietro Lauro (1546), non del Bartoli,¹ e di cui si poté servire ancora al tempo dei suoi esordi vicentini, è essenziale anche per lui come per tutto il Rinascimento; poiché egli non ha l'ambizione di avanzare nuove teorie, accetta quelle che, su Vitruvio, Leon Battista Alberti ha costruito, movendo dalla cultura platonica del Ficino. Con l'Alberti e il Barbaro egli completa perciò la sua educazione vitruviana, cui era stato avviato, com'è ben noto, dal Trissino; mentre i viaggi a Roma, attraverso i contatti con gli eredi del Bramante e con le novità di Michelangelo, e la frequentazione dei centri culturali veneti, specie l'accademico-universitario padovano e l'artistico veronese, gli ampliavano il quadro delle conoscenze ed esperienze professionali.

Tutta la sistemazione teorica dell'estetica, o meglio della poetica, palladiana era dunque già chiara nella sua mente verso il 1554, epoca del suo ultimo viaggio a Roma: tutti i libri per lui formativi erano a quell'epoca già pubblicati, e gli incontri fondamentali erano già avvenuti; le sue due imprese editoriali romane, l'edizione presso il Lucrino de *L'Antichità di Roma* e delle *Chiese moderne*, escono proprio in quell'anno. Questo momento coincide con i tempi probabili della prima stesura del trattato, al 1555-1556 già concluso e largamente elaborato, come è provato dalle sincroniche testimonianze del Barbaro e del Doni.

A vero dire il trattato come fu pubblicato nel 1570 ha una posizione piuttosto singolare. Si inquadra infatti tra i prodotti editoriali di quegli stampatori veneziani come il Marcolini, Francesco de' Franceschi e Domenico de' Franceschi, che nei loro cataloghi pre-

1. Cfr. qui, II 12, nota 18.

sentano la ben precisa e unitaria fisionomia di portatori di un aggiornamento rispetto alla cultura dei Manuzio e dei Sessa, a seguito dei nuovi contatti con l'ambiente tosco-romano e l'aristotelismo padovano: i libri del Serlio, del Barbaro, del Doni, dello Zarlino, del Cataneo che si stampano allora sono, con diverso impegno e fisionomia, le opere tipiche e d'avanguardia dell'editoria veneziana, i cui frutti migliori dovevano certo trovarsi negli scaffali dell'Accademia Olimpica di Vicenza.² Palladio trattatista sta benissimo nella compagnia; ma la data in cui escono i *Quattro Libri* – trent'anni dopo il Serlio, quindici dopo il *Vitruvio* del Barbaro, dieci dopo il Cataneo e il Vignola, e venti dopo le traduzioni del *De re aedificatoria* – può far pensare che si tratti di un prodotto ritardato. In realtà è il suggello e la memoria conclusiva di quella cultura.

Lo testimonia l'alto livello tipografico dell'edizione, ma soprattutto il taglio che il Palladio ha dato al trattato, quale rendiconto meditato sulle idee e le opere nate in lui dalla nuova architettura: le idee erano già sistemate definitivamente, come abbiamo detto, tra il 1550 e il 1555; le opere illustrate nel trattato si scalano lungo l'intero periodo della sua attività, e l'autore le descrive giustificandole criticamente in base a quelle idee di partenza. In questo senso l'eccezionale storia spirituale, autobiografica, si arricchisce per lo stratificarsi lento e continuo, per quindici anni, a partire dal 1555, delle sempre nuove creazioni che si depositano sul terreno solido delle idee maturate prima, e mirabilmente sintetizzate nel saggio

1. Le opere del Serlio vengono pubblicate dal Marcolini (nel 1537, nel 1540 e nel 1544), da Giambattista e Melchiorre Sessa (nel 1558 e nel 1560), da Francesco de' Franceschi (nel 1569 e nel 1584); quelle del Barbaro dal Marcolini (nel 1556), da Camillo e Rutilio Borgommeri (nel 1568), da Francesco de' Franceschi con il Krieger (nel 1567); quelle di A. F. Doni dal Marcolini (nel 1551, nel 1552 e nel 1555); quelle dello Zarlino da Francesco de' Franceschi (nel 1562, nel 1571, nel 1573 e nel 1589); quelle del Cataneo dagli eredi di Aldo (nel 1554 e nel 1567). Principe dell'editoria veneziana dell'epoca è, come risulta anche da questo parziale elenco, Francesco Marcolini, che della cultura toscana si mostra particolarmente ricettivo tramite il Doni e l'Aretino. 2. Tra le opere ricordate nelle «Memorie sull'Accademia Olimpica» dello Ziggotti (manoscritto della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, Gonzati 21.11.2, pp. 10 e 12), il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, le *Vite* del Vasari, il *Vitruvio* del Barbaro, nonché opere di Platone, Aristotele, Tolomeo, Appiano Alessandrino, Tito Livio, Cicerone, Polibio, e altre numerose caratteristiche edizioni delle stamperie veneziane: cfr. PUPPI 1973^d, p. 57.

Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo del Wittkower.

Esaminando, opera per opera, la produzione architettonica del Palladio, si avverte un legame dialettico tra di esse, specie se si pone attenzione al fatto che in ognuna egli sembra cogliere l'occasione della nuova commissione per realizzare una nuova esperienza: l'atrio corinzio del convento della Carità, le scale incrociate di villa Mocenigo a Marocco, l'assoluta centralità della Rotonda, la sala tetrastile in palazzo Antonini, i ponti lignei a struttura elastica a Cisono o a Bassano, e i marmorei, sul tipo del romano di Rimini, sul Retrone e sul Bacchiglione, il peristilio d'ordine gigante a palazzo Porto, il doppio peristilio e la sala aperta tetrastile nel primo palazzo veronese per il conte Giovan Battista Dalla Torre.

Queste ricerche tipologiche risultano evidenti considerando i singoli monumenti; ma il legame che unisce un esperimento all'altro si specifica meglio se consideriamo il loro rapporto con il trattato; sembra il Palladio accumuli, e non è qui il caso di vedere se prima, dopo o contemporaneamente, le ipotesi di interpretazione di Vitruvio, gli studi dall'antico e le invenzioni proprie. Lo stesso crescere dei disegni di progetti fatti o solo inventati deve aver trovato stimolo o conferma nei disegni di antichità, e in quelli per illustrare gli ordini, gli oeci, gli atrii, le ipotesi di piazze o di ville e palazzi antichi, per le tavole dei *Quattro Libri*.¹ Il processo innescato con la prima edizione della traduzione del Barbaro di Vitruvio (1556) prosegue con l'aggiunta di tavole per la seconda edizione della stessa (1567), e si arricchisce ulteriormente con l'edizione dei *Quattro Libri* del 1570. È una testimonianza del lavoro incrociato del Palladio architetto e del Palladio trattatista, che prosegue imperterrita per tanti anni fino alla ricapitolazione finale; che non giunge improvvisa, ma che si è, ripetiamo, stratificata nel tempo, in una genesi ininterrotta.

È stato sempre riconosciuto – anche se, di recente, con qualche riserva – che i *Quattro Libri*, nell'economia dell'attività intera di Andrea Palladio, costituiscono un'opera creativa a sé stante, non una ricapitolazione stanca e ripetitiva della sua passata produzione;

1. I disegni di antichità e di progetti originali di Londra e Vicenza contengono in realtà molto materiale non strutturato nei *Quattro Libri*, ma preparatorio della sua attività edita o solo progettata di trattatista.

i giudizi negativi sull'attendibilità delle tavole del trattato per la conoscenza delle fabbriche hanno finito anzi per rendere ancor più evidente il carattere di originalità dell'opera-trattato, la cui parte illustrativa è in certo modo indipendente rispetto al momento delle opere costruite. Ciò diventa tanto più evidente se si pone attenzione alla frequenza del momento della figuratività anche nell'opera di trattatista del Palladio, come del resto in quella sua propria di architetto. Il parallelismo tra le soluzioni date al problema nell'un campo e nell'altro è particolarmente illuminante.

È stato più di una volta sollevato il problema della omogeneità e dell'opportunità dei partiti decorativi (affreschi, statue, stucchi, compartimenti dei soffitti) nelle fabbriche palladiane. Secondo alcuni critici (Cevese, Wolters),¹ la ricca decorazione degli interni – e talora degli esterni nelle opere tarde quali palazzo Valmarana e la loggia del Capitano – contrasterebbe con i raggiungimenti più alti del suo stile, a superfici lisce, nude, luminose come candide stereometrie, messi in luce, ad esempio, dal saggio dell'Argan del 1930.² A noi pare, e già alcuni anni fa abbiamo sollevato la questione,³ che, per cogliere nella sua essenza il carattere delle invenzioni palladiane, bisogna far bene attenzione al suo rapporto con la 'maniera', nell'accezione vasariana del termine, e alla continua compresenza di semplice e complesso, raffinato e rustico, funzionale e figurale nella sua opera. Ciò si avverte non solo nelle opere tarde, ma già nel giovanile palazzo Thiene, che è anzi un'opera chiave – per l'influenza di Giulio Romano, in essa predominante – del 'manierismo' palladiano. Da questo punto di vista, in verità, un contrasto voluto viene a crearsi, come nel cosiddetto 'non finito' di Michelangelo, tra le superfici esterne geometriche e polite, sia dei palazzi che delle ville, e la ricchezza figurale degli affreschi e degli stucchi interni, o delle sculture nei frontespizi e nei fastigi delle fabbriche, dalla Basilica all'Olimpico, dalla Rotonda a villa Barbaro a Maser.

La chiamata nel proprio cantiere di tanti collaboratori tutti esponenti della 'maniera' di ascendenza romano-parmigianesca, sia in pittura che in scultura, non è dunque un fatto casuale o accidentale

1. CEVESE 1965; WOLTERS 1968^a. Le tesi dei due autori, che tendono a sottolineare il contrasto tra l'architettura palladiana e la decorazione dei vani interni, sono contraddette da FORSSMAN 1967^a. L'intera *querelle* è riassunta in BARBIERI 1970, p. 76 nota 9. 2. Cfr. ARGAN 1930. 3. Cfr. MAGAGNATO 1966, pp. 16-22, e 1968, p. 173.

dovuto alle esigenze di gusto e di prestigio dei committenti, cui il Palladio si sarebbe piegato suo malgrado. Si è parlato di presenze in cantiere, e non di interventi ad opera finita, perché, specie nei soffitti, ma anche nelle pareti interne e nei frontespizi, le figurazioni ad affresco e a rilievo di stucco o pietra sono evidentemente concresciuti con l'opera: allo stesso modo nei fogli autografi di Londra e soprattutto di Vicenza (cioè della gioventù e della maturità), i disegni di statue e fregi, anche se fatti più tardi da altra mano, riempiono vuoti previsti, sono perciò coerenti con l'invenzione.

Rosario Assunto ha posto in rilievo¹ l'importanza, nell'opera del Palladio, di questo momento di figuratività (nel quadro della «rappresentatività» per usare le sue parole), concordando con l'interpretazione che è da dare, secondo noi, all'alto, magniloquente discorso delle statue del *frons scenae* del teatro Olimpico. I *Quattro Libri* sono la prova evidente di queste intenzioni palladiane; se poche sono le fabbriche complete di statue all'esterno (Basilica di Vicenza, Rotonda, villa Poiana e villa Barbaro a Maser, loggia del Capitano, chiese veneziane), non una delle fabbriche del trattato manca del suo arredo scultoreo; e tutti i monumenti romani disegnati e illustrati sono completi delle loro statue, minuziosamente graduate in diverse misure a seconda del luogo in cui sono inserite, proporzionate variamente, in rapporto alle differenti parti cui sono destinate. La statuaria è ineliminabile per il Palladio dal contesto architettonico.

A questo punto è opportuno sottolineare che molto spesso i collaboratori nei disegni – della cui maniera resta poi traccia anche nelle esecuzioni xilografiche dei *Quattro Libri* – sono gli stessi attivi come frescantì e scultori o stuccatori nel cantiere; e non tanto perché il Palladio li aveva a portata di mano, quanto perché li cercava omogenei ai suoi modelli stilistici figurativi, cioè con i caratteri espliciti della 'maniera'.

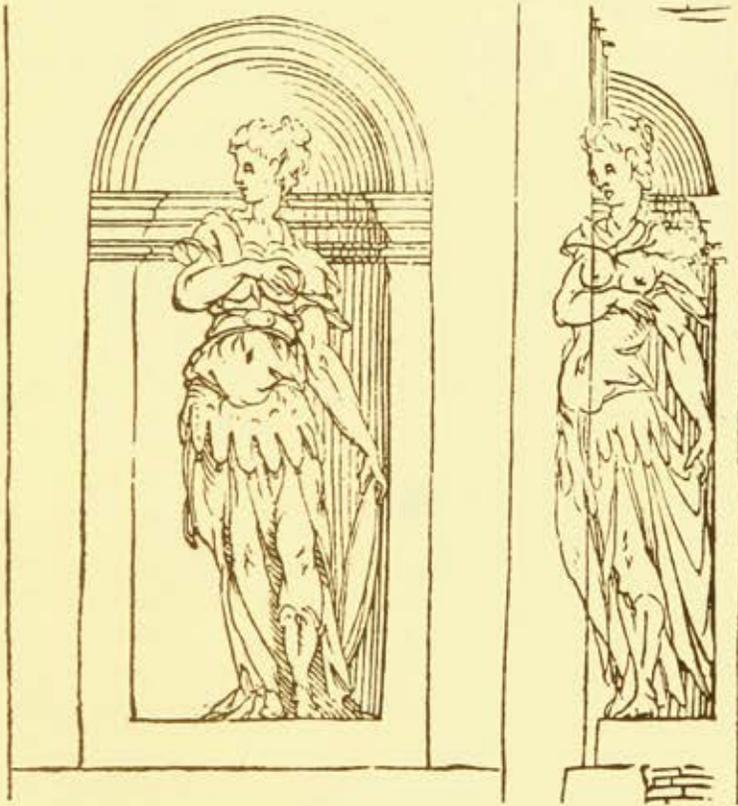
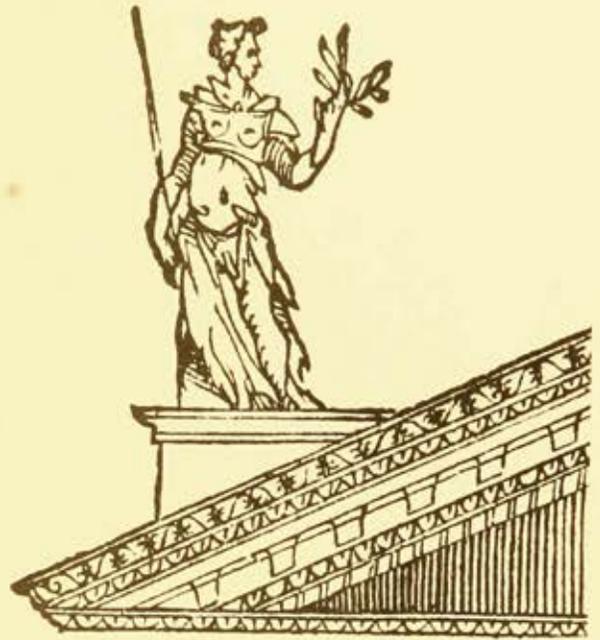
La netta prevalenza degli artisti veronesi tra i suoi collaboratori abituali risponde a questa esigenza stilistica. Il Vasari, nella edizione delle *Vite* del 1568, isola il gruppo dei veronesi costituitosi accanto al Sanmicheli, sottolineando implicitamente la loro dipendenza diretta, o indiretta, dalla 'maniera' tosco-romana.² I viaggi e le espe-

1. Cfr. ASSUNTO 1972, p. 17. 2. Cfr. VASARI 1960, pp. 47-53, e il commento relativo a pp. 67-8 e 93-8.

rienze romane del Palladio avevano approfondito in lui l'adesione a quelle tendenze, già alimentata dalla sua conoscenza dell'opera di Giulio Romano, del Sansovino, del Sanmicheli, del Falconetto e del Serlio, fin dagli anni giovanili, in ambiente veneto e veronese. Uno degli elementi fondamentali della cultura artistica veronese era stato la larga esperienza architettonica dei pittori, specialmente evidente in Paolo Veronese, ma operante anche nel Farinati, in Battista dal Moro, in Brusasorzi e nell'India; certo frutto della loro formazione in clima sanmicheliano. Di qui anche l'esplicita consonanza dei frescanti delle fabbriche palladiane con le tipologie architettoniche illustrate negli studi sull'antico del trattatista, sia nel momento della collaborazione col Barbaro nel commento a Vitruvio, nel quinquennio tra il 1550 e il 1555, sia nei quindici anni della stesura del trattato, dal 1555 al 1570. Da questo punto di vista le ricostruzioni, negli affreschi, di atrii e oeci, in villa Barbaro a Maser, in villa Foscari alla Malcontenta, in villa Poiana a Poiana, dovute rispettivamente a Paolo Veronese, Battista Zelotti e Bernardino India, rappresentano i momenti di massima collaborazione; e perciò la nota tesi che il Palladio non nomina Paolo Veronese nella sua descrizione di villa Barbaro perché dissentiva dal suo tipo di intervento pittorico¹ non regge, perché Battista Zelotti e Bernardino India intervengono pure con gli stessi criteri negli altri due casi (cioè alla Malcontenta e a Poiana), eppure nei *Quattro Libri* sono puntualmente e debitamente citati.

In realtà il Palladio non solo accettava, ma anzi apprezzava, come del resto lo stesso Cornaro e il Barbaro, la presenza dei frescanti e degli stuccatori, dei pittori di paesaggio e di 'grottesche' nell'architettura antica. Prima si serve di Bartolomeo Ridolfi e del Vittoria, stuccatori, poi usa i compartimenti complessi dei soffitti, dei quali in quegli stessi anni si faceva teorico il veronese Ottaviano Ridolfi nel suo trattatello sull'argomento; li usa, anche se ripugna ai critici puristi questo manierismo, anticipante il Barocco, dell'ultimo Palladio; tali soffitti, come dimostrano villa Poiana, la Rotonda, palazzo Chiericati e palazzo Thiene, non possono essere espunti dalla sua opera, pena l'incomprensione di tutta una parte della sua cultura, quella che esprime l'esigenza di rilegare nel contesto

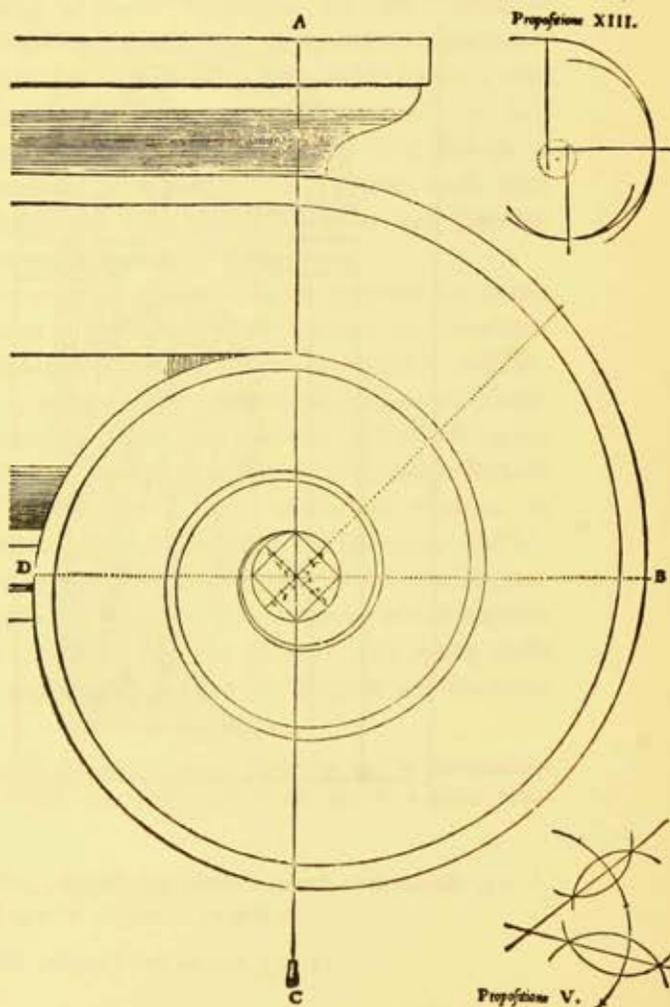
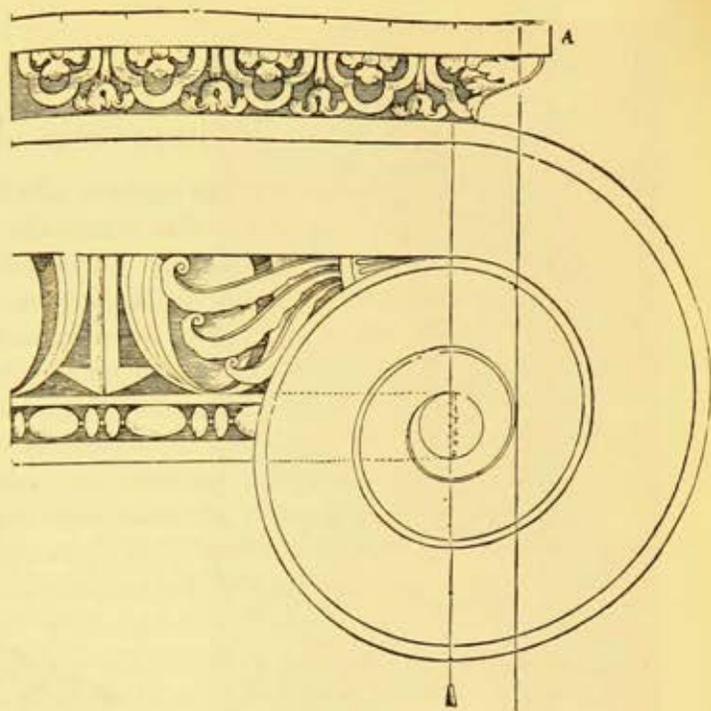
1. Sulla presunta discordia tra il Palladio e Paolo Veronese per la decorazione interna di villa Barbaro a Maser, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 315-6, e HUSE 1974.

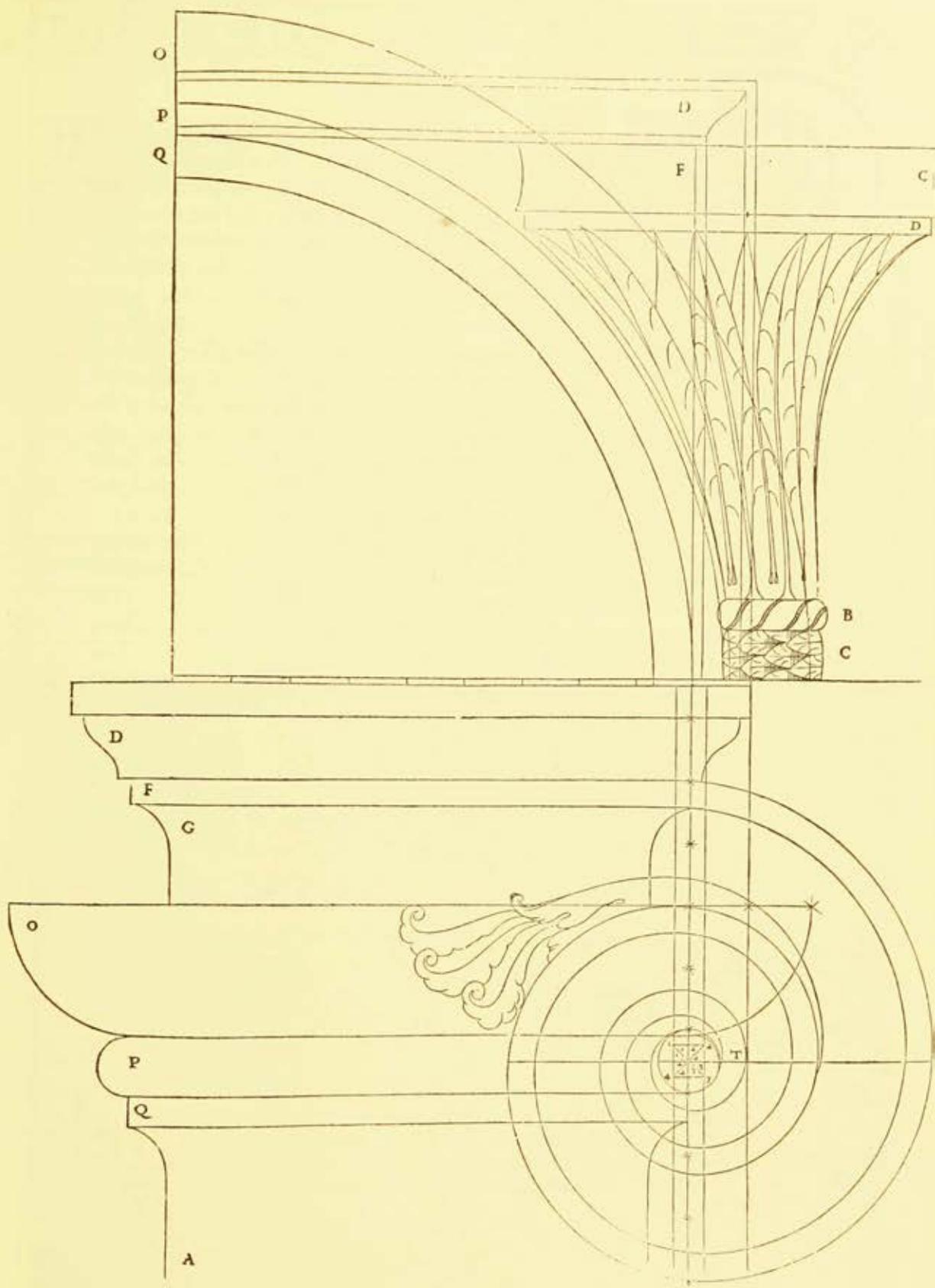


11. Bernardino India, Statua nel disegno palladiano per una loggia del ponte di Rialto. Vicenza, Museo Civico, D 19r.

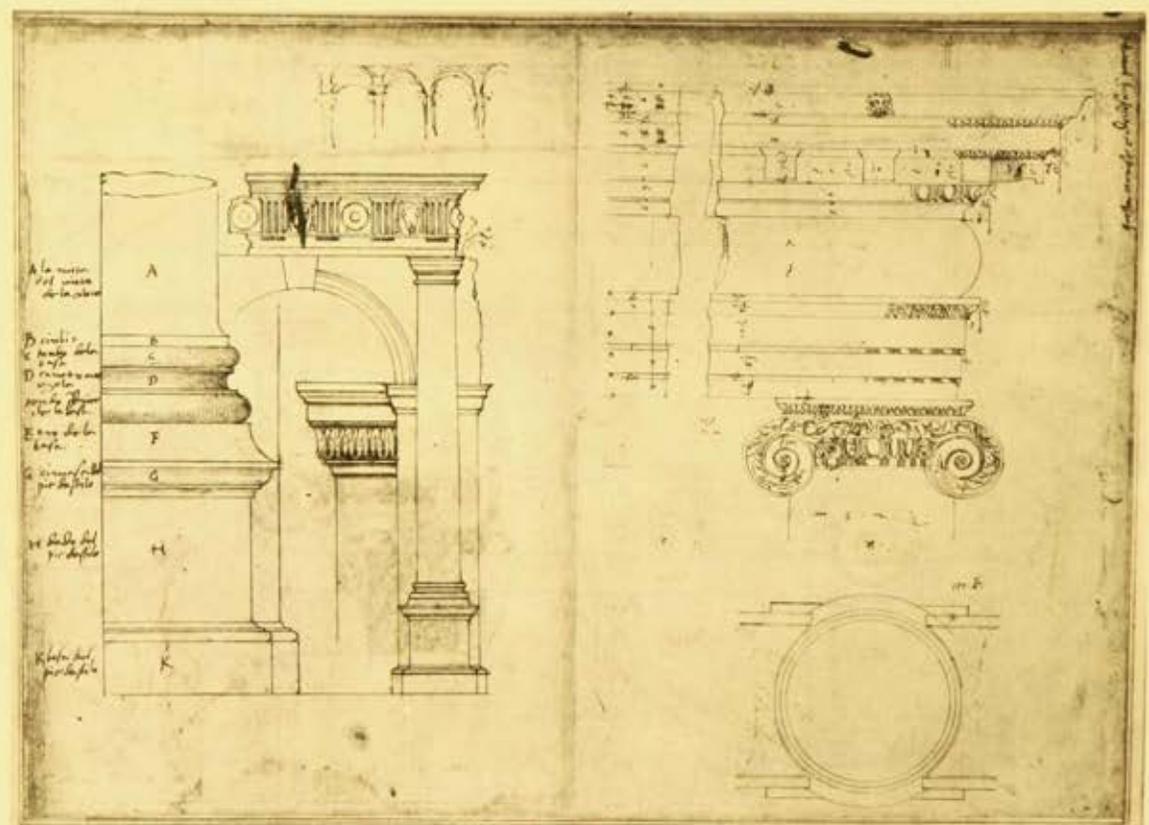
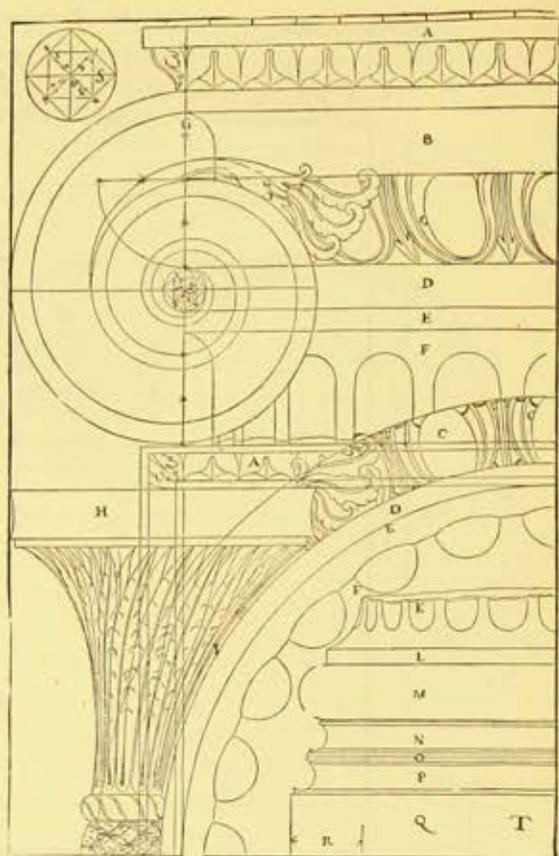
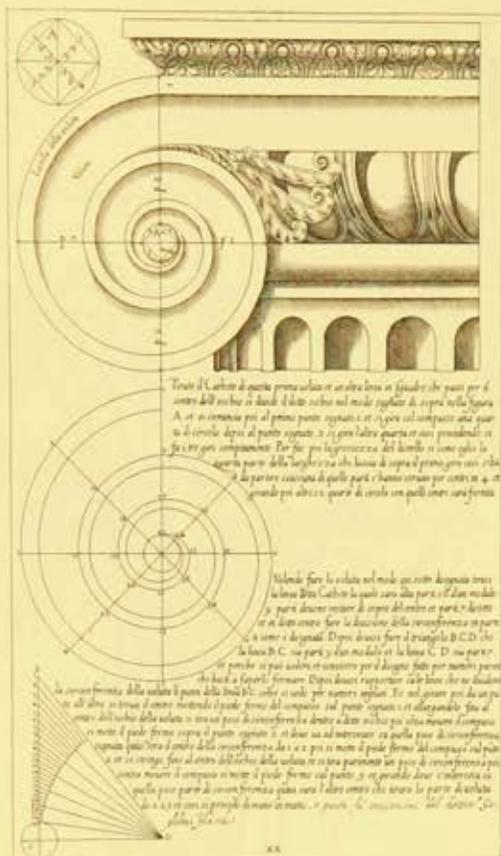
12, 13. Statue nei *Quattro Libri* (IV 21, II 9).

14. Serlio, Capitello ionico (1537).
 15. Salviati, Voluta ionica (1552).
 16. Palladio, Capitello ionico per il
Vitruvio del Barbaro (1556).





O Cimafium. P Agrigelo. Q Apopluge. T Carthi.



17. Vignola, Capitello ionico (1562). 18. Palladio, Capitello ionico (1570).

19. Palladio, Ordine ionico. Londra, R.I.B.A., X 6r.

architettonico la figuratività tardo-umanistica nella sua integralità e in tutti i suoi aspetti. Gli interventi dei frescanti sulle pareti, non segnati nelle tavole dei *Quattro Libri* per non alterare la scala e la chiarezza dei rilievi, ma sempre citati nelle didascalie caso per caso, sono il risvolto animato interno dell'involucro architettonico nudo e schietto delle superfici esterne; gli spazi interni, come le sommità aeree delle sue fabbriche, si articolano in questa figuratività inesausta.

Va però sottolineato che il Palladio teneva fermamente a questa distinzione netta tra gli interni e gli esterni; i frescanti veronesi, sia a Verona che a Venezia,¹ avevano lavorato tanto negli interni che nelle facciate, che molto spesso erano delle grandi superfici lisce elementarmente spartite per accogliere gli affreschi in fasce corrispondenti ad ogni piano e tra finestra e finestra.

In tale modo le facciate diventavano dei puri supporti per impaginazioni decorative; il che il Palladio fermamente ha sempre rifiutato, accentuando la composizione architettonica e volumetrica della *facies* esterna delle fabbriche, ove eventualmente in luoghi precisi, in funzione plastica più che iconografica, inseriva solo sculture. Analogamente trovano posto le immagini umane, non in chiave decorativa, ma in precisi spazi d'azione, nei disegni e nelle tavole del trattato. Ed ecco l'esigenza di collaboratori selezionati anche in questa fase della progettazione. Proprio negli anni intorno al 1550 incontriamo, in ambiente veronese-veneziano, i primi modelletti dipinti (due stupendi esempi ce ne ha lasciati negli anni tra il 1546 e il 1548 Paolo Veronese),² mentre il *corpus* dei disegni di figura di scuola manieristica fiorisce e prolifera incredibilmente in quegli stessi anni, diramandosi in ogni direzione dai centri tosco-romani.

Nei disegni giovanili del Palladio è possibile individuare un filone di queste figurine elementarmente tracciate come manichini, nel cui stile sono eseguite anche alcune tavole dei *Quattro Libri*; citiamo, tra i disegni (dopo le prime incerte soluzioni quali, ad esempio, le figure dell'arco di Costantino e di quello di Tito, conservati a Vicenza, o di Settimio Severo e dei Sergi a Pola, conservati a Lon-

1. In Verona, vedi gli affreschi di Domenico Brusaporzi e di Bernardino India sulla facciata di palazzo Fiorio della Seta (in NANIN 1864, pp. 57-66); a Murano sulla facciata di palazzo Trevisan, affrescata da Battista del Moro (in CAIANI 1968), nonché a Verona, ancora dello stesso, la facciata di palazzo Bentegodi-Ongania in via Leoncino. 2. Cfr. MARINELLI 1979, pp. 51-8.

dra, mai sfruttati nelle tavole dei *Quattro Libri*), i fogli per l'arco del Velabro (R.I.B.A., XII 4), per il tempio di Giove Serapide (R.I.B.A., XI 24), per il tempio di Saturno e Venere Genitrice (R.I.B.A., XI 152), ove la mano del Palladio è particolarmente chiara.

Nelle tavole questi modi di fare le statue sono ripresi puntualmente nei capitoli sui ponti in pietra e sulla Basilica di Vicenza, e in genere nelle illustrazioni di formato piccolo del secondo libro.

Al tempo dell'edizione di Vitruvio del Barbaro (1556) questi 'manichini' vengono del tutto abbandonati per figure di statue di articolazione più complessa; una tavola in particolare, quella per il tempio ipetro, presenta figure di statue ritratte di scorcio che sembrano di mano di Paolo Veronese, al quale più tardi il Palladio non ricorre più per questo genere di illustrazioni.

Col passare del tempo e nei casi più impegnativi, insomma, il Palladio non si accontenta più delle sue schematiche esecuzioni, e ricorre per i disegni a realizzatori di preziose immagini; qualche nome è stato fatto: di Federico Zuccari per un disegno di Vicenza,¹ di Bernardino India per altri due o tre,² di Paolo Veronese per altri, sui quali però il dubbio è legittimo e per i quali osiamo qui proporre ipoteticamente i nomi di Felice e Domenico Brusasorzi.³

Avanzare ipotesi per le tavole dei *Quattro Libri* è più arduo, perché la presenza dell'intermediario esecutore artigianale – lo xilografo – rende impossibile l'analisi del segno originario: tipico il caso delle trasformazioni subite dalle statue dei palazzi Thiene, Iseppo da Porto e Chiericati, che nei disegni sono del tipo degli schemi usati dal Palladio giovane, e nelle tavole dei *Quattro Libri* sembrano impostate sugli schemi di Bernardino India, Alessandro Vittoria,⁴ o Bartolomeo Ridolfi.

1. Cfr. MACTAVISH 1975, pp. 135-6; per i disegni di Federico Zuccari da accostare a questo, cfr. GERE 1966, schede 40, 55, 59, 69. Com'è noto, Federico Zuccari accompagna il Palladio a Cividale e collabora con lui nella scenografia del teatro della Compagnia della Calza a Venezia negli anni tra il 1564 e il 1565.

2. Circa le proposte per l'attribuzione a Bernardino India dei disegni di figure nel foglio di Vicenza per un frontone del progetto per il ponte di Rialto, cfr. MAGAGNATO 1974^b, p. 83 e figg. 73-6.

3. Il nome dei Brusasorzi viene spontaneo dal confronto tra i disegni per la facciata della Misericordia di Venezia e le opere di Domenico a palazzo Chiericati, ma soprattutto di Felice verso il 1568-1570; cfr., per esempio, la pala di San Pietro in Carnario a Verona. 4. Il rapporto più stretto è tra le figure delle tavole per il palazzo di Iseppo da Porto e i nudi terminali della «sala degli Dei» di palazzo Thiene di Alessandro Vittoria.

Le parti figurate, naturalmente proporzionate alla scala nel grado di schematizzazione dell'immagine, sono dunque, anche nelle tavole, volta a volta di tipo diverso.

Le statue per le tavole in formato maggiore, sia per i palazzi che per i templi, sono eseguite da diverse mani, e dipendono però prevalentemente da modelli derivati da affreschi di Bernardino India e stucchi di Ridolfi e Vittoria; il livello artistico più alto è rappresentato da quelle qui a pp. 105-6, 111, 113, 119, 138, 278-9, 286-9, 317-8, 346, 362 (è questa la tavola che più strettamente dipende da un disegno,¹ conservato a Stoccolma), 371, 400-1 (molto simile a quelle a pp. 286-9 e 105-6). Le statue e l'esecuzione generale delle tavole di formato grande di palazzo Chiericati e della Basilica di Vicenza (p. 240) si assomigliano; analogo è il caso del tempio di Assisi, di quello di Pola e di quello della Maison Carrée di Nîmes; anche le tavole del tempio di Napoli (p. 362) e di quelli romani di Giove Statore (p. 327) e di Marte (p. 315) sono di questo tipo. Come si capisce anche da queste citazioni, le tavole sono eseguite da numerosi xilografi, ma risalgono a modelli disegnativi sostanzialmente unitari.

La derivazione da Bernardino India è più evidente nelle statue di maggior formato, per le sale a quattro colonne e per quelle corinzie, che si isolano per la precisione dell'esecuzione, e che ricordano da vicino gli affreschi della «sala delle Metamorfosi» di palazzo Thiene;² ma nelle tavole non si trovano corrispondenze strette con disegni certi di Bernardino India, quale quello di Vicenza rappresentante un frontespizio del progetto per il ponte di Rialto (figg. 11, 12, 13).

La mancanza di riferimenti a modelli grafici di Paolo Veronese, presenti invece, come abbiamo detto, nell'edizione di Vitruvio del Barbaro (1556), è giustificata dal fatto che al momento della preparazione finale dei *Quattro Libri* (1565 ca.) la collaborazione più agevole per il Palladio era con i maestri minori che lavoravano con lui anche nel campo degli stucchi e degli affreschi.

Fino a questo momento non si conoscono xilografi veneziani operanti nella cerchia degli editori più attivi, dal Marcolini a Domenico e Francesco de' Franceschi, da avvicinare agli esecutori delle tavole dei *Quattro Libri*; ed è da scartare anche l'ipotesi che tra di essi possa considerarsi quel Krieger Alemanno che esegue, secondo Fran-

1. Vedi qui, IV 24, nota 1.

cesco de' Franceschi, la riedizione del 1567 del *Vitruvio* del Barbaro, in uno stile grafico notevolmente diverso da quello dei *Quattro Libri*.

Certo si è che gli xilografi dei *Quattro Libri* sono ben più numerosi dei due o tre che si erano inizialmente ipotizzati;¹ e numerosi, almeno sette, sono anche i tipi delle illustrazioni:

- a) quelle piccole dei palazzi e delle ville sue e degli antichi (con figure esigue);
- b) quelle in formato maggiore dei palazzi e dei templi (con figure medie);
- c) quelle di formato medio della Rotonda, degli atrii, e dei templi illustrati nel quarto libro (con figure in scala);
- d) le tavole degli ordini e dei capitelli del primo e del quarto libro, collegate con l'edizione di Vitruvio del 1556;
- e) quelle illustranti le sale tetrastile, corinzie, ecc., del secondo libro (con figure grandi molto accurate);
- f) le tavole sulle tecniche e le soluzioni d'ingegneria, nel primo e nel terzo libro.

Il Palladio ha distribuito con apparente disordine i vari tipi di illustrazioni; ma in realtà per ogni caso diverso, diverse sono la resa e le stesse proporzioni grafiche. E diversi i gruppi di esecutori. Le parti architettoniche stesse sono di varia esecuzione: talora molto sommarie, analoghe agli schizzi di certi fogli di disegni fitti di appunti per invenzioni spesso irrealizzate; talora, ed è il caso delle tavole di forma grande dei palazzi nel secondo e dei templi nel quarto libro, corrispondono ai disegni più noti del suo *corpus*. Uno schema compositivo unico, molto elaborato, è riservato alle tavole di elementi raggruppati degli ordini, e segnano un ulteriore grado di sviluppo dello schema inaugurato con la tavola sulla voluta ionica del *Vitruvio* di Daniele Barbaro.

È evidente che la mente sistematica del Palladio ordina con precisa funzionalità le diverse categorie di casi, a seconda che voglia dare uno schema sommario per indicare le proporzioni dell'intera fabbrica o voglia mettere in luce i particolari dell'esecuzione di un edificio, o illustrare le connessioni tra le parti ed i vari piani proiettivi di un capitello o di una trabeazione. Negli altri trattati del Cinquecento, questa chiarezza didascalica, cui corrisponde una

1. Cfr. PANE 1967, p. 132 e nota 4.

esecuzione raffinata ed esatta, non raggiunge mai tali livelli, come carente è, in essi, l'impaginazione, a paragone della qualità dell'architettura grafica delle singole pagine palladiane e del loro vario, ma equilibrato insieme.

È merito del Pane aver messo in evidenza la capacità di vero e proprio grafico del Palladio, e alle sue pagine rimandiamo per un più ampio esame; ma vale la pena di tornare qui su un punto del suo saggio più recente sull'argomento, in cui ha giustamente sottolineato l'importanza eccezionale della tavola sul capitello ionico del primo libro; in questa immagine infatti il Palladio dà un esempio lungamente elaborato del suo modo sintetico di rappresentare la forma architettonica. Da un lato, come indica il Pane, il valore della sua rappresentazione si evidenzia confrontandola con quella del *Quarto libro* del Serlio, a tre elementi staccati e distinti; dall'altro, egli si pone in assoluto «all'altezza delle sue opere maggiori in quanto suscitatore della stessa gioia contemplativa».

Crediamo sia utile aggiungere, nell'accostamento, all'immagine del Serlio quelle del Caroto e dell'edizione del 1556 del *Vitruvio* di Daniele Barbaro, nonché la tavola famosa del Vignola e la ricostruzione della voluta di Giuseppe Porta Salviati, che è la base geometrica, come ha dimostrato in uno splendido saggio il Selva nel 1814, di tutte le altre (figg. 14-19). Il trattatello del Salviati, pubblicato da Francesco Marcolini nel 1552 col titolo *Regola di far perfettamente col compasso la voluta del capitello ionico e d'ogn'altra sorte* è certamente, come il Barbaro sottolinea nell'edizione italiana del *Vitruvio* del 1567, la prima dimostrazione corretta del metodo vitruviano di disegnare la voluta, alla quale il Palladio stesso si riferisce, applicandola sia nel 1556 sia nel 1570.¹

Il Palladio, risolto dal Salviati il problema geometrico della voluta, ha soprattutto di mira la connessione tra la voluta e la struttura completa del capitello: come si nota confrontando la posizione che egli fissa per il collarino rispetto al centro della voluta già nella tavola del 1556, egli diverge sia dalla soluzione del Serlio che da quella del Vignola; ma, soprattutto, egli è impegnato a stabilire le corrispondenze tra le varie parti, in prospetto, in pianta e nello spaccato, del capitello; gli elementi della composizione si coordinano nelle corrispondenze dei particolari già al momento della ta-

1. Cfr. SELVA 1814, pp. 20-1.

vola del 1556; ma la maggior complessità della tavola del 1570 mostra la volontà del Palladio di trovare nuovi dati dell'unità delle parti, centro ideale di tutto il suo credo estetico. La visualizzazione dei suoi principi d'architettura avviene sempre nell'immagine disegnata e nella dimensione della xilografia, e questa tavola del capitello ionico, rigorosamente concepita in proiezioni ortogonali multiple e reciprocamente coordinate, assurge quasi ad immagine emblematica del trattato.

Il Palladio infatti mostra qui, quasi in un diagramma simbolico, la connessione delle parti col tutto, la matrice dell'armonia nelle norme geometriche e proporzionali, la stretta corrispondenza tra il progetto e un codice grafico rigoroso; è il momento razionale che condiziona l'ideazione dell'opera, mai abbandonata all'arbitrio dell'invenzione estemporanea, e che informa in modo inequivocabile l'intera stesura dei *Quattro Libri*.

LICISCO MAGAGNATO

LE EDIZIONI DEI 'QUATTRO LIBRI'

Questo elenco delle edizioni dei *Quattro Libri* non pretende di comprendere tutto il materiale conservato nelle biblioteche italiane e straniere; da un lato mancano studi completi sull'argomento, dall'altro un nostro tentativo di censimento nelle biblioteche italiane non è ancora giunto a termine. Punti di partenza per questo lavoro sono stati i cataloghi delle edizioni del trattato palladiano di TEMANZA 1762; MAGRINI 1845, pp. XLV-XLVI; PUPPI 1973^b; FERRARI 1976, analitico e meticoloso, limitato però alle edizioni dei *Quattro Libri* possedute dalla biblioteca di Guglielmo Cappelletti al C.I.S.A. In particolare per le edizioni straniere sono state di grande utilità le seguenti pubblicazioni: WITTKOWER 1954, 1965, 1970; SCHWEIKHART 1970; GUTIERREZ 1971. Per un catalogo della letteratura neopalladiana inglese dal 1715 al 1774, e americana dal 1775 al 1806, cfr. AZZI VISENTINI 1976.

Si è tenuto generalmente conto delle sole edizioni italiane e straniere complete, escludendo sia gli *abregés* sugli ordini che hanno avuto una grandissima fortuna specie all'estero nel Sette e Ottocento, sia i centoni quali quelli del Le Muet e del Richards, che hanno avuto decine di edizioni a partire dal Seicento. L'opera del Muttoni è invece presente in quanto alcuni volumi dell'edizione del 1740-48 sono vere e proprie riedizioni dei singoli libri dell'*editio princeps* del 1570; per contro il Bertotti-Scamozzi del 1776-83 è stato ovviamente escluso, in quanto è soltanto una monografia sul Palladio.

Uno studio completo delle copie postillate conservate nelle biblioteche italiane e straniere non è stato mai compiuto. Ci limitiamo ad elencare qui alcuni esemplari importanti: il più prezioso è quello del 1601, fittamente annotato dal 1613 in poi da Inigo Jones e conservato al Worcester College di Oxford, riprodotto in facsimile con una trascrizione di B. Allsop, a Oxford, nel 1970. Notevoli anche le altre due copie della edizione del 1601 annotate, l'una nel 1723-24 in un suo viaggio in Italia da sir Edward Lovett-Pearce (R.I.B.A. 72: 013/45), la seconda, facente parte dei suoi dodici esemplari dei *Quattro Libri*, da Lord Burlington (Chatsworth 80 D). Per tutti si veda SICCA 1980. Altro esemplare inglese importante è quello del 1581, proveniente dalla collezione del console Smith, che reca una lunga nota, forse di origine palladiana, studiata e pubblicata da FAIRBAIRN 1975. Tra gli esemplari italiani, quello del 1570 nella Biblioteca Cappelletti, con numerose note, studiato da FERRARI 1978, e quello della Biblioteca dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di palazzo Venezia (Rari 401), che il Bertini-Calosso riteneva postillato dal Vignola; il che non è a nostro parere possibile perché l'esemplare risulta dalla fusione di fascicoli delle edizioni del 1570 e del 1581.

Sull'*editio princeps* del trattato i problemi che interessano dal punto di vista editoriale sono due: la gestazione dell'opera, quale ci è testimoniata dai manoscritti conservati, e la precedenza dei *Quattro Libri* rispetto ai *Due Libri dell'Architettura* e ai *Due Primi Libri dell'Antichità*.

I manoscritti relativi al trattato sono conservati nella maggior parte presso la Biblioteca del Correr di Venezia, e sono noti come i « Frammenti del I, II, III Libro dell'Architettura di M. Andrea Palladio », della collezione Cicogna (cod. Cicogna 3617; cfr. CICOGNA 1824-53, vol. IV, p. 408). Brevi frammenti che riguardano il quarto libro sono a Londra, nel *corpus* dei disegni Burlington-Devonshire del R.I.B.A. (XIII 20r e v; VIII 1v). Un frammento del proemio del primo libro, diverso dalle due stesure facenti parte del codice Cicogna, apparteneva alla Biblioteca Smithiana ed è pubblicato da PASQUALI 1755. Sulla vicenda della stesura manoscritta del trattato, della quale parlano sia DONI 1555, sia BARBARO, sia VASARI, cfr. qui, Introduzione, pp. XI-XIII.

I manoscritti del Correr furono individuati e collazionati, nel 1834, dal Cicogna, che ne attribuì la materiale stesura, in base a confronti della grafia di alcune ricevute firmate dal Palladio e dai suoi figli Silla e Leonida, a Leonida. ZORZI 1958, che ne ha fornito la più ampia analisi, e che li ha pubblicati, dissentendo sia dal ricordato brano del CICOGNA 1824-53, sia dal MAGRINI 1845 (p. XLVII delle *Annotazioni*), ha dimostrato che la grafia è quella di Silla. Non vi è dubbio però che la concezione del testo, che dalle testimonianze risulta essere stato in gestazione fin dal 1555, non può risalire certo ai figli, a quell'epoca tra l'altro appena ventenni.

Numerose varianti rispetto all'edizione a stampa del 1570 fanno del manoscritto del Correr un documento critico di primario interesse, di cui si è sempre tenuto conto volta per volta nelle note che seguono (pp. 407 sgg.).

I frammenti del codice Cicogna sembrano riferirsi a due stesure, l'una del 1565-1567, l'altra del 1566-1569 (ZORZI 1958, pp. 153-4).

Il manoscritto è in relazione sostanzialmente al primo, secondo e terzo libro, ed era stato steso in previsione d'una edizione in tre libri, dedicati il primo alle questioni generali di tecnica e teoria, il secondo alle fabbriche di città, e il terzo a quelle di villa; materia che fu poi condensata nel libro primo e secondo, tranne qualche frammento che finì nel terzo (le piazze dei Latini e dei Greci, il palazzo della Ragione di Vicenza e le palestre e xisti dei Greci).

Il testo definitivo dei *Quattro Libri* nell'edizione del 1570 presuppone quindi un manoscritto diverso e definitivo rispetto a quello del Correr. È da escludere infatti che l'edizione divisa in due coppie di libri preceda quella in quattro, come ci pare dimostrato dalle considerazioni esposte nell'Introduzione alle pp. XIV-XVII, ed è quindi da escludere che il manoscritto del Correr sia un brogliaccio per *I Due Libri Dell'Architettura* dedicati all'Angarano.

Nell'elenco che segue abbiamo pertanto messo come prima l'edizione in quattro libri e in seconda e terza sede *I Due Libri dell'Architettura* e i *Due Primi Libri dell'Antichità*. Un ulteriore esame di tutte le copie note dei *Quattro Libri* potrebbe mettere in luce l'esistenza di ristampe immediatamente eseguite sull'*editio princeps*, in quanto abbiamo notato delle varianti, per qualche tavola, in copie a noi note (cfr. ad esempio la diversità della tavola a p. 37 del secondo libro e a p. 34 del quarto nei due esemplari della Biblioteca Cappelletti, nn. 183 e 184).

- I. I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570.
- II. I DUE LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570.
- III. I DUE PRIMI LIBRI DELL'ANTICHITÀ DI ANDREA PALLADIO. Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570.
- IV. PALLADII LIBER DE ARCHITECTURA, NUNC PRIMUM FORMIS EDITUS. Burdigalae (Bordeaux), apud Simonem Millangium, 1580. (Traduzione in latino del solo libro 1).
- V. I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Venezia, Bartolomeo Carampello, 1581.
- VI. I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Venezia, Bartolomeo Carampello, 1601.
- VII. I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Venezia, Bartolomeo Carampello, 1616.
- VIII. LIBRO PRIMERO DE LA ARCHITECTURA DE ANDREA PALLADIO . . . Valladolid, Juan Lasso, 1625. (Prima traduzione spagnola, di Francisco de Praves, del solo libro 1).
- IX. L'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO DIVISA IN QUATTRO LIBRI. Venezia, Marc'Antonio Brogiollo, 1642. (Nuova edizione in cui sono eliminati i frontespizi dei libri II, III e IV).
- X. LES QUATRE LIVRES DE L'ARCHITECTURE D'ANDRÉ PALLADIO. Paris, Edme Martin, 1650. (Prima traduzione francese, dovuta a Roland Fréart de Chambray).
- XI. DIE BAUMEISTERIN PALLAS ODER DER IN TEUTSCHLAND ERSTANDENE PALLADIUS, DAS IST: DES VORTREFFLICH-ITALIÄNISCHEN BAUMEISTERS ANDREAE PALLADII ZWEY BÜCHER VON DER BAU-KUNST . . . Nürnberg, Johann Andreä Endter Seel. Söhne, 1698. (Prima e unica edizione tedesca, limitata ai libri I e II, a cura di Georg Andreas Boeckler).
- XII. L'ARCHITETTURA D'ANDREA PALLADIO DIVISA IN QUATTRO LIBRI. Venezia, Domenico Lovisa, 1711. (Nuova edizione con l'aggiunta, come libro V, de *L'Antichità di Roma*).
- XIII. L'ARCHITETTURA DI A. PALLADIO, DIVISA IN QUATTRO LIBRI . . . THE ARCHITECTURE OF A. PALLADIO, IN FOUR BOOKS . . . L'ARCHITECTURE DE A. PALLADIO, DIVISÉE EN QUATRE LIVRES . . . A cura di G. Leoni, London, J. Watts, 1715-1720. (Tre volumi, rispettivamente col testo in italiano, inglese e francese; le traduzioni in inglese e in francese sono dovute a N. Dubois. L'opera apparve in fascicoli, non dal 1715, come è stampato nel frontespizio, ma dal 1716).
- XIV. THE ARCHITECTURE OF A. PALLADIO, IN FOUR BOOKS. London, John Darby, 1721. (Ristampa in 2 volumi comprendente solo la versione inglese, del Dubois, dell'edizione di Giacomo Leoni).

- XV. ARCHITECTURE DE PALLADIO, DIVISÉE EN QUATRE LIVRES. La Haye, Pierre Gosse, 1726. (Terza stampa dell'edizione del Leoni, in 2 volumi e limitata alla sola traduzione francese a cura di N. Dubois).
- XVI. ANDREA PALLADIO'S FIVE ORDERS OF ARCHITECTURE. London, S. Harding, 1729. (Traduzione inglese, di C. Campbell, del solo libro I).
- XVII. ANDREA PALLADIO'S ARCHITECTURE, IN FOUR BOOKS. London, Benjamin Cole, 1733-1735. (La traduzione inglese è detta a cura di Edward Hoppus. Rudolf Wittkower ha indicato come questa edizione, spacciata per un'accurata traduzione di ciascun libro del Palladio, non sia altro che il risultato di un'opera di rimaneggiamento del primo libro di Campbell e del secondo e quarto libro del Leoni. Benjamin Cole, oltre ad esserne l'editore, incise anche le tavole. Fu ristampata, pure a Londra, nel 1736).
- XVIII. THE FOUR BOOKS OF ANDREA PALLADIO'S ARCHITECTURE. London, Isaac Ware, 1738. (Nuova traduzione inglese, curata da Isaac Ware, di cui si conoscono due tirature diverse. Fu ristampata nel 1755. Ware pubblicò anche, nel 1742, un'edizione in ottavo del libro I, estratta da questa, in folio).
- XIX. ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO . . . DI NUOVO RISTAMPATA . . . CON LE OSSERVAZIONI DELL'ARCHITETTO N. N. E CON LA TRADUZIONE FRANCESE. Venezia, Angiolo Pasinelli, 1740-1748. (Edizione a cura di G. Fossati, con note del Muttoni. I *Quattro Libri*, in italiano e francese, sono contenuti nei tomi II, V, VI, VII, VIII, usciti nel 1740, 1744, 1745, 1747, 1748).
- XX. THE ARCHITECTURE OF ANDREA PALLADIO IN FOUR BOOKS. London 1742. (Terza edizione inglese dell'opera a cura di G. Leoni e prima con l'aggiunta di note di Inigo Jones).
- XXI. I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570. (Imitazione dell'*editio princeps* eseguita a Venezia da Giovan Battista Pasquali, probabilmente nel 1768 circa, secondo altri nel 1780 circa. Le tavole invece che xilografiche sono incise al bulino).
- XXII. I QUATTRO LIBRI DI ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO VICENTINO. . . CORRETTI E ACCRESCIUTI DI MOLTISSIME ED UTILISSIME OSSERVAZIONI DELL'ARCHITETTO N. N. Venezia, Angelo Pasinelli, 1769. (Edizione a cura del Fossati, con note di Francesco Muttoni).
- XXIII. I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Siena, Alessandro Mucci, 1791. (Solo i libri I-III).
- XXIV. LOS QUATROS LIBROS DE ARQUITECTURA DE ANDRÉS PALADIO VICENTINO. Madrid, Imprenta Real, 1797. (La traduzione, a cura di José Francisco Ortiz y Sanz, cui si devono anche delle annotazioni, nonostante il titolo comprende solo i libri I e II).

- XXV. ČETYRE KNIGI PALLADIEVOJ ARCHITEKTURY. Sanktpeterburge, Šnora, 1797. (Prima traduzione russa).
- XXVI. LO STUDIO DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO VICENTINO CONTENUTO NE' QUATTRO LIBRI DA ESSO LUI PUBBLICATI, ARRICCHITO DELLE PIÙ COSPIQUE POSTERIORI SUE OPERE INNALZATE NELLA CITTÀ DI VENEZIA, E CORREDATO DALLE OSSERVAZIONI DELL'ARCHITETTO N. N. Venezia 1800. (Ristampa ampliata dell'edizione del 1769 a cura del Fossati e con le note del Muttoni).
- XXVII. OEUUVRES COMPLÈTES D'ANDRÉ PALLADIO. NOUVELLE EDITION CONTENANT LES QUATRE LIVRES . . . Paris, L. Mathias (Augustin), 1825-1842. (Traduzione francese con integrazioni del Bertotti-Scamozzi, annotata dallo Chapuy con la collaborazione di Corréard e Lenoir).
- XXVIII. FYRA BÖCKER OM ARKITEKTUREN AV ANDREA PALLADIO. Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1928. (Traduzione svedese di Ebba Atterbom con un'introduzione di Martin Olsson).
- XXIX. ČETYRE KNIGI OB ARCHITEKTURE ANDREA PALLADIO. Moskva, Isdatel'stvo Vsesojusnoj Akademii Architektury, 1936. (Traduzione russa di I. V. Žoltovskij. Ristampata nel 1938).
- XXX. I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Milano, Ulrico Hoepli, 1945. (Anastatica dell'*editio princeps*, con una nota di O. Cabiati. Ristampata nel 1951, 1968, 1976, 1980).
- XXXI. ANDREA PALLADIO CZTERY KSIĘGI O ARCHITEKTURZE. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1955. (Traduzione polacca a cura di J. Minorski. Ristampata nel 1966).
- XXXII. ANDREA PALLADIO, PETRU CARTI DE ARHITECTURA, Bucuresti, Editura Tehnica, 1957. (Traduzione rumena a cura di R. Bordenache).
- XXXIII. ANDREA PALLADIO. ČETYRI KNIHI O ARCHITEKTURE. Praha, Státní nakladatelství Krásné Literatury, Hudby a Umění, 1958. (Traduzione cecoslovacca a cura di L. Macková).
- XXXIV. LES QUATRE LIVRES D'ARCHITECTURE D'ANDREA PALLADIO. Milan, U. Hoepli ed. - Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1960. (Riapparizione in veste francese, per distribuzione della coeditrice parigina Vincent, Fréal et Cie, dell'anastatica del 1945 con la medesima introduzione del Cabiati).
- XXXV. ANDREA PALLADIO. THE FOUR BOOKS OF ARCHITECTURE. New York, Dover Publications Inc., 1965 (Anastatica dell'edizione di I. Ware del 1738 con un'introduzione di A. K. Placzek).
- XXXVI. I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO. Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1979. (Altra anastatica dell'*editio princeps*, con un'introduzione di E. Forssman).

NOTA AL TESTO

Per quel che concerne la trascrizione ci si è attenuti al rispetto del costume grafico dell'edizione originale, con i seguenti interventi:

- a. si è distinta la *u* dalla *v*.
- b. si sono sostituite le vocali *-ij* e *-ii* con *-i* secondo l'uso moderno, ad eccezione di: *dii*, *iddii*, *Cornelii*, *tempii*, *atrii*.
- c. si è soppressa l'*h* quando non risponda all'uso moderno esclusi: i nomi propri; i sostantivi *theatro* e *anfitheatro*; gli aggettivi *corinthio*, *rhodiaco* e *hipethros*.
- d. si è sostituito l'articolo *gl'* seguito da vocale diversa da *i* con *gli* (es.: *gl'antichi* > *gli antichi*, *gl'ordini* > *gli ordini*).
- e. si è ridotto E ad *et*, e si è ridotta *et* ad *e* davanti a parola che comincia per consonante.
- f. i nessi *-ti*, *-tti*, *-ci* davanti a vocale sono stati trasformati in *-zi*, *-zzi*, secondo l'uso moderno, ad eccezione di: *cimacio*, *cimacia*, *cimacie*, *Fabricio* (ponte), *Sublicio* (ponte).
- g. si sono uniti, secondo l'uso moderno, i sostantivi: *di bisogno* > *dibisogno*, *gentil'huomo* > *gentiluomo*, *mezo giorno* > *mezogiorno*, *terra ferma* > *terraferma*, *verde rame* > *verderame*; gli aggettivi *mal sano* > *malsano*, *trent'una* > *trentuna*; i seguenti avverbi o locuzioni avverbiali: *all'ora* > *allora*, *fin'ora* > *finora*, *qual'ora* > *qualora*, *al meno* > *almeno*, *mal grado* > *malgrado*, *tutta via* > *tuttavia*, *in dietro* > *indietro*, *in somma* > *insomma*, *in vece* > *invece*, *in giù* > *ingiù*, *in darno* > *indarno*, *la onde* > *laonde*, *da poi* > *dapoi*, *in vero* > *invero*; le seguenti preposizioni articolate: *da i* > *dai*, *de i* > *dei*, *ne i* > *nei*, *co i* > *coi*, *a i* > *ai*, *co 'l* > *col*, *su 'l* > *sul*, *da gli* > *dagli*, *de gli* > *degli*, *ne gli* > *negli*, ecc.; le seguenti congiunzioni: *per tanto* > *pertanto*, *acciò che* > *accioché*, *conciosia che* > *conciosiaché*.
- h. si sono effettuate le separazioni di parole secondo l'uso moderno (es.: *laquale* > *la quale*, *alche* > *al che*, *perlaquale* > *per la quale*, *senon* > *se non*, *peraventura* > *per avventura*, *gliè* > *gli è*, *ela* > *e la*, *gliocchi* > *gli occhi*).
- i. si sono sciolte le seguenti abbreviazioni: *cap.* > *capitolo*, *lib.* > *libro*, *cratibusq.* > *cratibusque*, *S.* > *San* o *Santo* o *Santa*, *utring.* > *utrinque*, *Gio.* > *Giovanni*, *m.* > *messer*, *A.V.* > *altezza vostra*, *V.S.* > *vostra signoria*, *devotiss.* > *devotissimo*, *Sig.* > *signor*, *clariss.* > *clarissimo*.

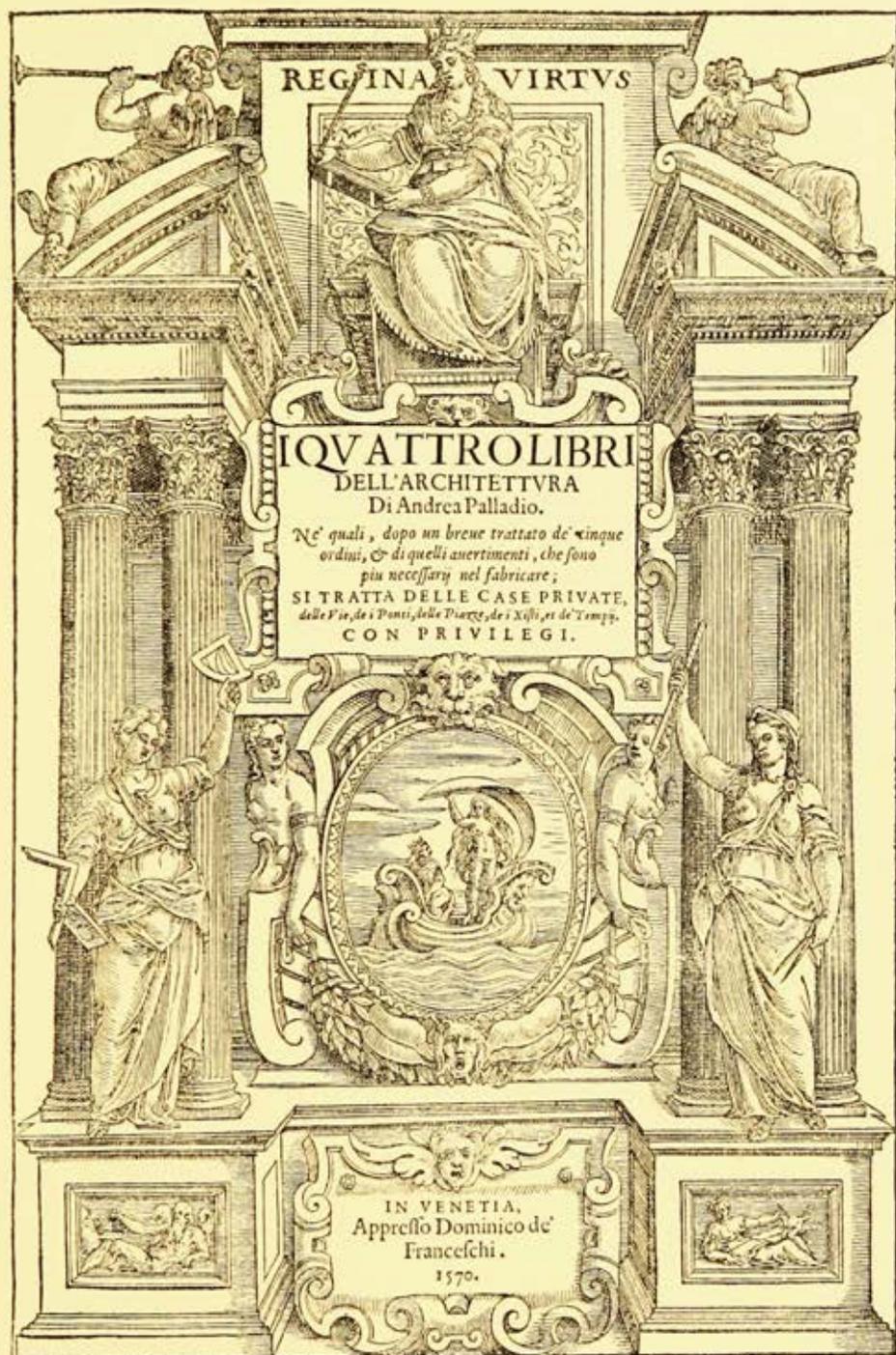
Le minuscole, gli accenti e l'interpunzione sono stati normalizzati secondo l'uso moderno, cercando di rispettare, fin dove possibile, le «pause» degli originali; sono stati corretti tacitamente gli evidenti errori di stampa. Le parentesi unciniate indicano una integrazione al testo, mentre le parentesi quadre contengono note del curatore riguardanti la sequenza delle tavole.

I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA
DI ANDREA PALLADIO

Si è cercato di seguire il più fedelmente possibile l'impaginazione dell'*editio princeps*; ove si sia stati costretti ad alterare la sequenza originale delle tavole, lo si è sempre segnalato nel testo, in corsivo tra parentesi quadre; il criterio di riduzione delle tavole varia a seconda delle necessità di impaginazione, in armonia con la scelta del Palladio di far eseguire le incisioni secondo diversi rapporti motivati da precise esigenze tipografiche ed estetiche; comunque si sono sempre mantenute a piena pagina le tavole «in forma grande».

Questa esigenza di rispetto del rapporto testo-immagine ci ha costretto a posporre al testo l'apparato di note, contrariamente ai criteri seguiti sin qui nella collana.

Abbiamo ritenuto opportuno riprodurre anche il frontespizio generale della prima edizione dei *Quattro Libri*, tralasciando quelli particolari al secondo, terzo e quarto libro, identici al primo ad esclusione dei titoli, che peraltro sono stati integralmente riportati nell'*incipit* di ciascun libro.



REGINA VIRTVS

I QUATTRO LIBRI

DELL'ARCHITETTURA
Di Andrea Palladio.

Nè quali, dopo un breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auvertimenti, che sono piu necessary nel fabricare;

SI TRATTA DELLE CASE PRIVATE,
delle Fie, de' Ponti, delle Piazze, de' Xifti, et de' Tempj.
CON PRIVILEGI.

IN VENETIA,
Appresso Dominico de'
Franceschi.

1570.

LIBRO PRIMO

AL MOLTO MAGNIFICO MIO SIGNOR OSSERVANDISSIMO
IL SIGNOR CONTE GIACOMO ANGARANNO¹

I meriti amplissimi della vostra infinita cortesia (molto magnifico signor mio) sono, per li molti singolarissimi benefici² che con perpetua liberalità già tanti e tanti anni m'avete fatto continuamente, in tal modo cresciuti, e di numero, e di grandezza, che s'io non cercassi di rendermi grato, almeno col dimostrarmene sempre ricordevole, son certissimo che porterei pericolo di esser notato e tenuto da tutti per discortese e per ingrato. E perché fin dalla mia giovinezza³ mi son grandemente dilettrato delle cose di architettura, onde non solamente ho rivolto con faticoso studio di molt'anni i libri di coloro che con abbondante felicità d'ingegno hanno arricchito d'eccellentissimi precetti questa scienza nobilissima,⁴ ma mi son trasferito ancora spesse volte in Roma et in altri luoghi d'Italia e fuori,⁵ dove con gli occhi propri ho veduto e con le proprie mani misurato i fragmenti di molti edifici antichi,⁶ i quali, sendo restati in piedi fino a' nostri tempi con maraviglioso spettacolo di barbara crudeltà, rendono anco nelle grandissime ruine⁷ loro chiaro et illustre testimonio della virtù e della grandezza romana; in modo che ritrovandomi io grandemente esercitato et infiammato negli ottimi studi di questa qualità di virtù, et avendo con gran speranza messo in lei tutti i miei pensieri,⁸ mi posi anco all'impresa di scriver gli avvertimenti necessari⁹ che si devono osservare da tutti i belli ingegni che sono desiderosi di edificar bene e leggiadramente, et oltra di ciò di mostrar in disegno molte di quelle fabriche che da me sono state in diversi luoghi ordinate, e tutti quelli antichi edifici c'ho finora veduti.¹⁰ Però (non già per pagar alcuno degli oblighi infiniti c'ho contratto con la vostra gentilezza, per la quale voi sete sopra ogn'altro amato, celebrato e reputato degno d'ogni altissimo grado d'onore, ma per dimostrarvi solamente con onorato testimonio delle fatiche mie alcun segno del mio animo grato e ricordevole della grandezza del vostro valore) vi faccio ora un dono di questi due miei primi libri,¹¹ ove io tratto delle case private. Ne' quali confesso aver avuto i cieli tanto favorevoli, che, avendoli io, in molte grandi mie occupazioni che quasi del continuo mi tengono il corpo e l'animo oppresso, e dopo alcune mie non piccole infirmità, finalmente ridotti a quella perfezzione che per me s'è potuta,¹² et avendo approvato quel tanto che in lor si contiene con lunga esperienza, ardisco di dire d'aver

forse dato tanto di lume alle cose di architettura in questa parte, che coloro che dopo me verranno potranno con l'esempio mio, esercitando l'acutezza dei lor chiari ingegni, ridurre con molta facilità la magnificenza degli edifici loro alla vera bellezza e leggiadria degli antichi.¹³ Pregovi dunque, illustre mio signore, che voi, facendo un atto degno della vostra virtù, vogliate, in premio dell'affezion ch'io vi porto, degnarvi di ricevere in dono e con allegro volto favorire questa prima parte dell'opera mia, che fu già con nobil pensiero incominciata sotto i felicissimi auspici vostri, la quale, come primizie del mio ingegno, vi dedico; e di esser contento che ora, che con tanto favor della vostra liberalità ella si ritrova finita, possa anco andare con lieto augurio nella luce del mondo, da ogni parte illustrata dal chiarissimo lume del nome vostro, poi che io son sicuro che 'l testimonio solo di voi, che per altezza d'ingegno e per splendore e fama di nobilissime virtù sete grandemente chiaro et illustre, porterà tanta grandezza e tanta autorità a questi miei libri che meritamente si sono già fatti vostri, ch'io solamente per questo potrò sperare di viver lungamente e con perpetua lode famoso et onorato nella memoria di coloro che dopo noi verranno. E con questa speranza, pregandovi felice e lieta vita, faccio fine.

In Venezia, il primo di novembre del MDLXX

di vostra signoria devotissimo servitore

Andrea Palladio

IL PRIMO LIBRO DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO
< BREVE TRATTATO DE' CINQUE ORDINI E DI QUELLI AVERTI-
MENTI CHE SONO PIÙ NECESSARI NEL FABRICARE >

*Proemio ai lettori*¹

Da naturale inclinazione guidato, mi diedi nei miei primi anni allo studio dell'architettura;² e perché sempre fui di opinione che gli antichi Romani come in molt'altre cose, così nel fabricar bene abbiano di gran lunga avanzato tutti quelli che dopo loro sono stati,³ mi proposi per maestro e guida Vitruvio, il quale è solo antico scrittore di quest'arte;⁴ e mi misi alla investigazione delle reliquie degli antichi edifici,⁵ le quali malgrado del tempo e della crudeltà de' barbari ne sono rimase: e ritrovandole di molto maggiore osservazione degne ch'io non mi aveva prima pensato, cominciai a misurare minutissimamente con somma diligenza ciascuna parte loro. Delle quali tanto divenni sollecito investigatore, non vi sapendo conoscer cosa che con ragione e con bella proporzione⁶ non fusse fatta, che poi non una, ma più e più volte mi son trasferito in diverse parti d'Italia e fuori per potere intieramente da quelle quale fusse il tutto comprendere, et in disegno ridurlo. Laonde, veggendo quanto questo commune uso di fabricare sia lontano dalle osservazioni da me fatte nei detti edifici, e lette in Vitruvio et in Leon Battista Alberti et in altri eccellenti scrittori che dopo Vitruvio sono stati, e da quelle anco che di nuovo da me sono state praticate con molta sodisfazione e laude di quelli che si sono serviti dell'opera mia, mi è parso cosa degna di uomo, il quale non solo a se stesso deve esser nato ma ad utilità anco degli altri,⁷ il dare in luce i disegni di quegli edifici che in tanto tempo e con tanti miei pericoli ho raccolti, e ponere brevemente ciò che in essi m'è parso più degno di considerazione, et oltre a ciò quelle regole che nel fabricare ho osservate et osservo.⁸ A fine che coloro i quali leggeranno questi miei libri possino servirsi di quel tanto di buono che vi sarà, et in quelle cose supplire nelle quali (come che molte forse ve ne saranno) io averò mancato, onde così a poco a poco s'impari a lasciar da parte gli strani abusi, le barbare invenzioni, e le superflue spese, e (quello che più importa) a schifare le varie e continove rovine che in molte fabriche si sono vedute. Et a que-

sta impresa tanto più volentieri mi son messo, quanto ch'io veggio a questi tempi essere assaissimi di questa professione studiosi: di molti de' quali ne' suoi libri fa degna et onorata memoria messer Giorgio Vasari⁹ aretino, pittore et architetto raro, onde spero che 'l modo di fabricare con universale utilità si abbia a ridurre, e tosto, a quel termine che in tutte le arti è sommamente desiderato et al quale in questa parte d'Italia par che molto avvicinato si sia. Conciosiaché non solo in Venezia, ove tutte le buone arti fioriscono e che sola n'è come esempio rimasa della grandezza e magnificenza de' Romani,¹⁰ si comincia a veder fabbriche c'hanno del buono, dappoi che messer Giacomo Sansovino, scultore et architetto di nome celebre, cominciò primo a far conoscere la bella maniera, come si vede (per lasciare a dietro molte altre sue belle opere) nella Procuratia nova, la quale è il più ricco et ornato edificio che forse sia stato fatto dagli antichi in qua,¹¹ ma anco in molti altri luoghi di minor nome, e massimamente in Vicenza, città non molto grande di circuito, ma piena di nobilissimi intelletti¹² e di ricchezze assai abbondante,¹³ et ove prima ho avuto occasione di praticare quello che ora a commune utilità mando in luce, si veggono assaissime belle fabbriche, e molti gentiluomini vi sono stati studiosissimi di quest'arte;¹⁴ i quali e per nobiltà e per eccellente dottrina non sono indegni di esser annoverati tra i più illustri: come il signor Giovan Giorgio Trissino, splendore de' tempi nostri,¹⁵ et i signori conti Marc'Antonio et Adriano fratelli de' Thieni,¹⁶ et il signor Antenore Pagello cavalier,¹⁷ et oltre a questi, i quali, passati a miglior vita, nelle belle et ornate fabbriche loro hanno lasciato di sé un'eterna memoria, vi è ora il signor Fabio Monza,¹⁸ intelligente di assaissime cose, il signor Elio de' Belli,¹⁹ figliuolo che fu del signor Valerio, celebre per l'artificio de' camei e dello scolpire in cristallo,²⁰ il signor Antonio Francesco Oliviera,²¹ il quale, oltre la cognizione di molte scienze, è architetto e poeta eccellente, come ha dimostrato nella sua *Alemana*, poema in verso eroico, et in una sua fabrica a' Boschi di Nanto, luogo del Vicentino, e finalmente (per lasciare molti altri, i quali con ragione si potrebbero in questo numero porre) il signor Valerio Barbarano,²² diligentissimo osservatore di tutto quello che a questa professione s'appartiene. Ma per ritornare al proposito nostro, dovendo io dare in luce quelle fatiche che dalla mia giovinezza infino a qui ho fatte nell'investigare e nel misurar, con tutta quella diligenza

c'ho potuto maggiore, quel tanto degli antichi edifici che è pervenuto a notizia mia,²³ e con questa occasione sotto brevità trattare dell'architettura più ordinatamente e distintamente che mi fusse possibile, ho pensato esser molto convenevole cominciare dalle case de' particolari,²⁴ sì perché si deve credere che quelle ai pubblici edifici le ragioni somministrassero, essendo molto verisimile che innanzi l'uomo da per sé abitasse, e dopo, vedendo aver mestieri dell'aiuto degli altri uomini a conseguir quelle cose che lo possono render felice (se felicità alcuna si ritrova qua giù), la compagnia degli altri uomini naturalmente desiderasse et amasse; onde di molte case si facessero li borghi, e di molti borghi poi le città, et in quelle i luoghi e gli edifici pubblici,²⁵ sì anco perché, tra tutte le parti dell'architettura, niuna è più necessaria agli uomini, né che più spesso sia praticata di questa. Io dunque tratterò prima delle case private e verrò poi a' pubblici edifici, e brevemente tratterò delle strade, dei ponti, delle piazze, delle prigioni, delle basiliche, cioè luoghi del giudizio, dei xisti e delle palestre, ch'erano luoghi ove gli uomini si esercitavano, dei tempj, dei theatri e degli anfiteatri, degli archi, delle terme, degli acquedotti, e finalmente del modo di fortificar le città, e dei porti.²⁶ Et in tutti questi libri io fuggirò la lunghezza delle parole, e semplicemente darò quelle avvertenze che mi parranno più necessarie, e mi servirò di quei nomi che gli artefici oggidì comunemente usano.²⁷ E perché di me stesso non posso prometter altro che una lunga fatica e gran diligenza et amore ch'io ho posto per intendere e praticare quanto prometto, s'egli sarà piaciuto a Dio ch'io non m'abbia affaticato indarno, ne ringrazierò la bontà sua con tutto il cuore, restando appresso molto obbligato a quelli che, dalle loro belle invenzioni e dalle esperienze fatte, ne hanno lasciato i precetti di tal arte, perciòché hanno aperta più facile et espedita strada alla investigazione di cose nuove, e di molte (mercé loro) abbiamo cognizione che ne sarebbero per avventura nascoste. Sarà questa prima parte in due libri divisa: nel primo si tratterà della preparazione della materia, e, preparata, come et in che forma si debba mettere in opera dalle fondamenta fino al coperto: ove saranno quei precetti che universali sono e si deono osservare in tutti gli edifici così pubblici come privati. Nel secondo tratterò della qualità delle fabbriche che a diversi gradi d'uomini si convengono; e prima di quelle della città, e poi dei siti opportuni e commodi per quelle di villa, e come deo-

no essere compartite. E perché in questa parte noi abbiamo pochissimi esempi antichi de' quali ce ne possiamo servire, io porrò le piante e gli impiedi di molte fabbriche da me per diversi gentiluomini ordinate, et i disegni delle case degli antichi, e di quelle parti che in loro più notabili sono, nel modo che ci insegna Vitruvio che così essi facevano.²⁸

CAPITOLO I

*Quali cose deono considerarsi e prepararsi
avanti che al fabricar si pervenga¹*

Devesi, avanti che a fabricar si cominci, diligentemente considerare ciascuna parte della pianta et impiedi della fabrica che si ha da fare. Tre cose in ciascuna fabrica (come dice Vitruvio) deono considerarsi, senza le quali niuno edificio meriterà esser lodato: e queste sono l'utile, o commodità, la perpetuità, e la bellezza.² Perciò non si potrebbe chiamare perfetta quell'opera che utile fusse, ma per poco tempo, ovvero che per molto non fusse commoda, ovvero c'avendo amendue queste, niuna grazia poi in sé contenesse. La commodità si avrà quando a ciascun membro sarà dato luogo atto, sito accomodato, non minore che la dignità si richiegga né maggiore che l'uso si ricerchi, e sarà posto in luogo proprio, cioè quando le loggie, le sale, le stanze, le cantine, e i granari saranno posti a' luoghi loro convenevoli. Alla perpetuità si avrà riguardo quando tutti i muri saranno diritti a piombo, più grossi nella parte di sotto che in quella di sopra, et averanno buone e sufficienti le fondamenta; et oltre a ciò le colonne di sopra saranno al dritto di quelle di sotto, e tutti i fori, come usci e fenestre, saranno uno sopra l'altro: onde il pieno venga sopra il pieno et il voto sopra il voto. La bellezza risulterà dalla bella forma e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciosiaché gli edifici abbiano da parere uno intiero e ben finito corpo, nel quale l'un membro all'altro convenga e tutte le membra siano necessarie a quello che si vuol fare.³ Considerate queste cose nel disegno e nel modello, si deve fare diligentemente il conto di tutta la spesa⁴ che vi può andare, e fare a tempo provisione del danaro, e apparecchiar la materia che parerà far di mestieri, acciòché edificando non manchi alcuna cosa che impedisca il com-

pimento dell'opera, essendo che non picciola lode sia dell'edificatore, e non mediocre utilità a tutta la fabrica, se con la debita prestezza vien fornita, e che tutti i muri ad egual segno tirati egualmente calino, onde non facciano quelle fessure che si sogliono vedere nelle fabbriche in diversi tempi et inegualmente condotte al fine. E però, eletti i più periti artefici che si possano avere accioché ottimamente l'opera sia dirizzata secondo il loro consiglio, si provvederà di legnami, di pietre, d'arena, di calce e di metalli; circa le quali provisioni si averanno alcune avvertenze, come che, per fare le travamenta de' solari delle sale e delle stanze, di tante travi si provveda che, ponendole tutte in opera, resti fra l'una e l'altra lo spazio di una grossezza e meza di trave. Medesimamente circa le pietre si avvertirà che per fare le erte delle porte e delle fenestre non si ricercano pietre più grosse della quinta parte della larghezza della luce, né meno della sesta. E se nella fabrica anderanno adornamenti di colonne o di pilastri, si potranno far le base, i capitelli e gli architravi di pietra, e l'altre parti di pietra cotta.⁵ Circa i muri ancora si averà considerazione che si deono diminuire secondo che si inalzano; le quali avvertenze gioveranno a fare il conto giusto e scemeranno gran parte della spesa. E perché di tutte queste parti si dirà minutamente a' luoghi loro, basterà per ora aver dato questa universale cognizione e fatto come un abbozzamento di tutta la fabrica. Ma perché oltre la quantità si deve anco aver considerazione alla qualità e bontà della materia, ad elegger la migliore ci gioverà molto la esperienza pigliata dalle fabbriche fatte dagli altri, perché, da quelle avisati, potremo facilmente determinare ciò che a' bisogni nostri sia acconcio et espediente. E benché Vitruvio, Leon Battista Alberti et altri eccellenti scrittori abbiano dato quegli avvertimenti che si debbono avere nell'elegger essa materia, io nondimeno, accioché niente in questi miei libri paia mancare, ne dirò alcuni, restringendomi ai più necessari.⁶

CAPITOLO II

*Dei legnami*¹

I legnami (come ha Vitruvio al capitolo IX del II libro) si deono tagliare l'autunno e per tutto il verno, perciocché allora gli alberi ricuperano dalle radici quel vigore e sodezza che nella primavera

e nella estate per le frondi e per li frutti era sparso; e si taglieranno mancando la luna, perché quell'umore, che a corrompere i legni è attissimo, a quel tempo è consumato, onde non vengono poi da tignole o da tarli offesi. Si deono tagliare solamente sino al mezo della midolla, e così lasciarli fin che si secchino, perciòché stillando uscirà fuori quell'umore che sarà atto alla putrefazione. Tagliati, si riporranno in luogo ove non vengano caldissimi soli, né impetuosi venti, né piogge; e quelli massimamente deono essere tenuti al coperto, che da se stessi nascono, et accioché non si fendano, et egualmente si secchino, si ungeranno di sterco di bue. Non si deono tirare per la rugiada, ma dopo il mezodì, né si deono lavare essendo di rugiada bagnati o molto secchi, perciòché quelli facilmente si corrompono, e questi fanno bruttissimo lavoro. Né avanti tre anni saranno ben secchi per uso de' palchi, e delle porte, e delle fenestre. Bisogna che i padroni che vogliono fabricare s'informino bene dai periti della natura dei legnami, e qual legno a qual cosa è buono, e quale non. Vitruvio al detto luogo ne dà buona istruzione, et altri dotti uomini che ne han scritto copiosamente.²

CAPITOLO III

*Delle pietre*¹

Delle pietre, altre abbiamo dalla natura, altre sono fatte dall'industria degli uomini: le naturali si cavano dalle petraie, e sono o per far la calce o per fare i muri. Di quelle che si tolgono per far la calce si dirà più di sotto; quelle delle quali si fanno i muri, o sono marmi e pietre dure, che si dicono anco pietre vive, ovvero sono pietre molli e tenere. I marmi e le pietre vive si lavoreranno subito cavate, perché sarà più facile il lavorarle allora che se per alcun tempo fussero state all'aere, essendo che tutte le pietre quanto più stanno cavate tanto più divengono dure, e si potranno metter subito in opera.² Ma le pietre molli e tenere, massimamente se la natura e sofficienza loro ci sarà incognita, come quando si cavassero in luogo ove per adietro non ne fossero state cavate, si deono cavare la estate e tenere allo scoperto, né si porranno anzi due anni in opera. Si cavano la estate accioché, non essendo elle avezze a' venti, alle piogge, et al ghiaccio, a poco a poco s'induriscano e divengano atte a resistere a simili ingiurie de' tempi. E

tanto tempo si lasciano, accioché, scelte quelle che saranno state offese, siano poste nelle fondamenta, e l'altre non guaste, come approvate, si pongano sopra la terra nelle fabbriche, perché lungamente si manterranno. Le pietre che si fanno dagli uomini, volgarmente per la loro forma si chiamano quadrelli. Queste deono farsi di terra cretosa, bianchiccia e domabile: si lascierà del tutto la terra ghiarosa e sabbioncica. Si caverà la terra nell'autunno, e si macererà nel verno, e si formeranno poi i quadrelli commodamente la primavera. Ma se la necessità strignesce a formargli il verno o la estate, si copriranno il verno di secca arena e la estate di paglia.³ Formatì, deonsi seccare per molto tempo, et è meglio seccargli all'ombra, accioché non solamente nella superficie ma anco nelle parti di mezzo siano egualmente secchi: il che non si fa in meno di due anni. Si fanno e maggiori e minori secondo la qualità degli edifici da farsi, e secondo che di loro ci vogliamo servire, onde gli antichi fecero i mattoni dei pubblici e grandi edifici molto maggiori dei piccioli e privati. Quelli che alquanto grossi si fanno, si deono forare in più luoghi, accioché meglio si secchino e cuocano.⁴

CAPITOLO IV

Dell'arena¹

Si ritrova sabbia, ovvero arena, di tre sorti: cioè di cava, di fiume, e di mare.² Quella di cava è di tutte migliore, et è o nera, o bianca, o rossa, o carboncino, che è una sorte di terra arsa dal fuoco rinchiuso ne' monti e si cava in Toscana. Si cava anco in Terra di Lavoro, nel territorio di Baia e di Cuma, una polvere detta da Vitruvio pozzolana,³ la quale nelle acque fa prestissimo presa e rende gli edifici fortissimi. Per lunga esperienza s'è visto che la bianca tra le arene di cava è la peggiore e che fra le arene di fiume la migliore è quella di torrente, che si trova sotto la balza onde l'acqua scende, perché è più purgata. L'arena di mare è di tutte l'altre men buona, e deve negreggiare et essere come vetro lucida; ma quella è migliore che è più vicina al litto⁴ et è più grossa. L'arena di cava perché è grassa è più tenace, ma si fende facilmente e però si usa nei muri e nei volti continovati. Quella di fiume è buonissima per le intonature, o vogliam dire per la smaltatura di fuori. Quella di mare, perché tosto si secca e presto si bagna e si disfà

per lo salso, è meno atta a sostenere i pesi. Sarà ogni sabbia nella sua specie ottima se con mani premuta e maneggiata striderà, e che posta sopra candida veste non la macchierà né vi lascerà terra. Cattiva sarà quella che nell'acqua mescolata la farà torbida e fangosa, e che lungo tempo sarà stata all'aria, al sole, alla luna, et alla pruina, perciocché avrà assai di terreno e di marcio umore, atto a produrre arboscelli e fichi selvaticchi, che sono di grandissimo danno alle fabbriche.

CAPITOLO V

Della calce e modo d'impastarla¹

Le pietre per far la calce o si cavano dai monti, o si pigliano dai fiumi.² Ogni pietra de' monti è buona che sia secca, di umori purgata, e frale, e che non abbia in sé altra materia che consumata dal fuoco lasci la pietra minore: onde sarà miglior quella che sarà fatta di pietra durissima, soda, e bianca, e che, cotta, rimarrà il terzo più leggiera della sua pietra. Sono anco certe sorti di pietre spugnose,³ la calce delle quali sarà molto buona all'intonicature de' muri. Si cavano nei monti di Padoa alcune pietre scagliose,⁴ la calce delle quali è eccellente nelle opere che si fanno allo scoperto e nell'acque, perciocché presto fa presa e si mantiene lungamente. Ogni pietra cavata a far la calce è migliore della raccolta, e di ombrosa et umida cava più tosto che di secca, e di bianca meglio si adopra che di bruna. Le pietre che si pigliano dai fiumi e torrenti, cioè i ciottoli o cuocoli, fanno calce bonissima, che fa molto bianco e polito lavoro, onde per lo più si usa nelle intonicature de' muri.⁵ Ogni pietra, sì de' monti come de' fiumi, si cuoce più e manco presto secondo il fuoco che le vien dato, ma regolarmente cuocesi in ore sessanta. Cotta, si deve bagnare e non infondere in una volta tutta l'acqua, ma in più fiata, continuatamente però, acciocché non si abbruci, fin ch'ella sia bene stemperata. Dipoi si riponga in luogo umido e nell'ombra, senza mescolarvi cosa alcuna, solamente di leggiera sabbia coprendola; e quanto sarà più macerata, tanto sarà più tenace e migliore, eccetto quella che di pietra scagliosa sarà fatta, come la padovana, perché subito bagnata bisogna metterla in opera, altrimenti si consuma et abbrucia, onde non fa presa e diviene del tutto inutile. Per far la malta si deve in questo modo

con la sabbia mescolare: che pigliandosi arena di cava, si pongano tre parti di essa et una di calce; se di fiume o di mare, due parti di arena et una di calce.⁶

CAPITOLO VI

*Dei metalli*¹

I metalli che nelle fabbriche si adoperano sono il ferro, il piombo, et il rame. Il ferro serve per fare i chiodi, i cardini, i catenacci co' quali si chiudono le porte, per fare le porte istesse, le ferrate,² e simili lavori. In niun luogo egli si ritrova e cava puro, ma, cavato, si purga col fuoco, conciosiaché egli si liquefaccia in modo che si può fondere, e così avanti che si raffreddi, se gli levano le feccie; ma dappoi ch'è purgato e raffreddato, si accende bene e diventa molle, e si lascia dal martello maneggiare e stendere. Ma non può già facilmente fondersi se non è di nuovo messo in fornaci fatte per questo effetto; se infocato et acceso non si lavora e restringe a colpi di martello si corrompe e consuma. Sarà segno della bontà del ferro se, ridotto in massa, si vederanno le sue vene continovate e diritte e non interrotte, e se le teste della massa saranno nette e senza feccie, perché le dette vene dimostreranno che 'l ferro sia senza groppi e senza sfogli; e per le teste si conoscerà quale egli sia nel mezo; ma se sarà ridotto in lamine quadre o di altra figura, se i lati saranno diritti, diremo ch'egli sia ugualmente buono, avendo potuto ugualmente resistere ai colpi dei martelli.

Di piombo si cuoprono i palagi magnifici, i tempîi, le torri et altri edifici pubblici, si fanno le fistule, o canaletti che diciamo, da condurre le acque, e si affermano con piombo i cardini e le ferrate nelle erte delle porte e delle finestre. Si ritrova di tre sorti, cioè bianco, negro, e di color mezano tra questi due, onde da alcuni è detto cineraccio. Il negro così si chiama non perché sia veramente negro, ma perché è bianco con alquanto di negrezza, onde a rispetto del bianco con ragione gli antichi gli diedero tal nome; il bianco è più perfetto e più prezioso del negro; il cineraccio tiene tra questi due un luogo di mezo. Si cava il piombo o in masse grandi, le quali si ritrovano da per sé senza altro, o si cavano di lui masse piccole, che lucono con certa negrezza, o si trovano le sue sottilissime sfoglie attaccate nei sassi, nei marmi e nelle pietre. Ogni sorte di

piombo facilmente si fonde, perché con l'ardore del fuoco si liquefà prima che si accenda, ma posto in fornaci ardentissime non conserva la sua specie e non dura, perché una parte si muta in litargirio, un'altra in molibdena.³ Di queste sorti di piombo, il negro è molle, e per questo si lascia facilmente maneggiar dal martello e dilatarsi molto, et è pesante e grieve; il bianco è più duro et è leggiero; il cineraccio è molto più duro del bianco, e quanto al peso tiene il luogo di mezzo.

Di rame si cuoprono alcuna volta gli edifici pubblici e ne fecero gli antichi i chiodi, che doroni volgarmente si chiamano, i quali, nella pietra di sotto et in quella di sopra fissi, vietano che le pietre non vengano spinte di ordine, e gli arpesi,⁴ che si pongono per tenere unite e congiunte insieme due pietre a paro; e di questi chiodi et arpesi ci servimo accioché tutto l'edificio, il quale per necessità non si può fare se non di molti pezzi di pietra, essendo quelli in tal modo congiunti e legati insieme, venga ad essere come di un pezzo solo e così molto più forte e durabile. Si fanno anco chiodi et arpesi di ferro, ma essi li fecero per lo più di rame, perché meno dal tempo può essere consumato, essendo ch'egli non rugginisca. Ne fecero anco le lettere per le iscrizioni che si pongono nel fregio degli edifici, e si legge che di questo metallo erano le cento porte celebri di Babilonia, e nell'isole di Gade due colonne di Hercole alte otto cubiti. Si tiene per eccellentissimo e per lo migliore quello che, cotto e cavato per via del fuoco dalle minerali, è di color rosso tendente al giallo, et è ben fiorito, cioè pieno di buchi, perché questo è segno ch'egli sia purgato e libero da ogni feccia. Il rame si accende come il ferro, e si liquefà, onde si può fondere: ma, in ardentissime fornaci posto, non tolera le forze delle fiamme ma si consuma a fatto. Egli, benché sia duro, si lascia nondimeno maneggiare dal ferro e dilatarsi anco in sottili sfoglie. Si conserva nella pece liquida ottimamente e, tutto che non si rugginisca come il ferro, fa nondimeno ancor egli la sua ruggine, che chiamiamo verderame, massimamente se tocca cose acri e liquide. Di questo metallo mescolato con stagno, o piombo, o ottone, che ancor esso è rame ma colorito con la terra cadmia, si fa un misto detto volgarmente bronzo del quale spessissime volte gli architetti si servono, perciòché se ne fanno base, colonne, capitelli, statue et altre cose simili. Si veggono in Roma in San Giovanni Laterano quattro colonne di bronzo, delle quali una sola ha il capitello, e le fece fare

Augusto del metallo ch'era nelli speroni delle navi ch'egli conquistò in Egitto contra M. Antonio.⁵ Ne sono anco restate in Roma fin ad oggi quattro antiche porte, cioè quella della Ritonda, che fu già il Pantheon,⁶ quella di Santo Adriano, che fu il tempio di Saturno,⁷ quella di San Cosmo e Damiano, che fu il tempio di Castore e Polluce, o pure di Romulo e Remo,⁸ e quella che si vede in Santa Agnese fuori della porta Viminale, oggi detta di Santa Agneta, su la via Numentana.⁹ Ma la più bella di tutte queste è quella di Santa Maria Ritonda, nella quale volsero quegli antichi imitare con l'arte quella specie di metallo corinthio in cui prevalse più la natura gialla dell'oro, perciocché noi leggiamo che quando fu destrutto et arso Corintho, che ora si chiama Coranto, si liquefecero et unirono in una massa l'oro, l'argento et il rame, e la fortuna temprò e fé la mistura di tre specie di rame, che fu poi detto corinthio;¹⁰ in una delle quali prevalse l'argento, onde restò bianca e si accostò molto col suo splendore a quello, in una altra prevalse l'oro, e però restò gialla e di color d'oro, e la terza fu quella dove fu uguale il temperamento di tutti questi tre metalli, e queste specie sono state poi diversamente imitate dagli uomini. Io ho sin qui esposto quanto mi è parso necessario di quelle cose che si deono considerare et apprestare avanti che a fabricar si incominci; resta ora che alcuna cosa diciamo de' fondamenti, da' quali la preparata materia si comincia a mettere in opera.

CAPITOLO VII

Delle qualità del terreno ove s'hanno da poner le fondamenta¹

Le fondamenta propriamente si dicono la base della fabrica, cioè quella parte ch'è sotto terra, la quale sostiene tutto l'edificio che sopra terra si vede. Però, tra tutti gli errori ne' quali fabricando si può incorrere, sono dannosissimi quelli che nelle fondamenta si commettono, perché apportano seco la rovina di tutta l'opera, né si ponno senza grandissima difficoltà emendare, onde l'architetto deve ponervi ogni sua diligenza, perciocché in alcun luogo si hanno le fondamenta dalla natura, e altrove è bisogno usarvi l'arte. Dalla natura abbiamo le fondamenta quando si ha da fabricare sopra il sasso, tofo, e scaranto,² il quale è una sorte di terreno che tiene in parte della pietra, perciocché questi, senza bisogno di cavamento o

d'altro aiuto dell'arte, sono da se stessi buonissimo fondamento et attissimo a sostenere ogni grande edificio, così in terra come nei fiumi. Ma se la natura non somministrerà le fondamenta, farà di mestieri cercarle con l'arte, et allora, o si avrà da fabricare in terren sodo, ovvero in luogo ove sia ghiara, o arena, o terren mosso, o molle e paludoso. Se 'l terren sarà sodo e fermo, tanto in quello si caverà sotto quanto parerà al giudizioso architetto che richieda la qualità della fabrica e la sodezza di esso terreno. La quale cavazione per lo più sarà la sesta parte dell'altezza dell'edificio, non volendovi far cantine o altri luoghi sotterranei. A conoscer questa sodezza gioverà l'osservanza delle cavazioni de' pozzi, delle cisterne, e d'altri luoghi simili, e si conoscerà anco dalle erbe che vi nasceranno, se esse saranno solite nascere solamente in fermi e sodi terreni; et oltre a ciò sarà segno di sodo terreno se esso per qualche grave peso gettato in terra non risuonerà o non tremerà, il che si potrà conoscere dalle carte de' tamburi messi per terra, se a quella percossa leggermente movendosi non risuoneranno, e dall'acqua posta in un vaso, se non si moverà.³ I luoghi circonvicini ancora daranno ad intendere la sodezza e fermezza del terreno. Ma se 'l luogo sarà arenoso o ghiaroso si dovrà avvertire se sia in terra o nei fiumi, perciocché se sarà in terra si osserverà quel tanto che di sopra è stato detto de' sodi terreni, e se si fabbricherà ne' fiumi, l'arena e la ghiara saranno del tutto inutili, perciocché l'acqua col continuo suo corso e con le piene varia continuamente il suo letto; però si caverà fin che si ritrovi il fondo sodo e fermo, ovvero, se ciò fusse difficile, si caverà alquanto nell'arena e ghiara, e poi si faranno le palificate che arrivino con le punte de' pali di rovere nel buono e sodo terreno, e sopra quelle si fabbricherà. Ma se si ha da fabricare in terren mosso e non sodo, allora si deve cavare fin che si ritrovi il sodo terreno, e tanto anco in quello quanto richiederanno la grossezza de' muri e la grandezza della fabrica. Questo sodo terreno et atto a sostenere gli edifici è di varie sorti: perciocché (come ben dice l'Alberti)⁴ altrove è così duro che quasi il ferro non lo può tagliare, altrove più sodo, altrove negreggia, altrove imbianca (e questo è riputato il più debole), altrove è come creta, altrove è di tofo. Di tutti questi quello è migliore che a fatica si taglia, e quello che bagnato non si dissolve in fango. Non si deve fondare sopra ruina se prima non si saprà come ella sia sufficiente a sostenere l'edificio, e quanto profondi. Ma se 'l terreno

sarà molle e profonderà molto, come nelle paludi, allora si faranno le palificate, i pali delle quali saranno lunghi per la ottava parte dell'altezza del muro, e grossi per la duodecima parte della loro lunghezza. Si deono ficcare i pali sì spessi che fra quelli non ve ne possano entrar degli altri, e deono esser battuti con colpi più tosto spessi che gravi, accioché meglio venga a consolidarsi il terreno e fermarsi. Si faranno le palificate non solo sotto i muri di fuori posti sopra i canali, ma ancora sotto quelli che sono fra terra e dividono le fabbriche, perché se si faranno le fondamenta a' muri di mezo diverse da quelle di fuori, mettendo delle travi una a canto dell'altra per lungo et altre sopra per traverso, spesse volte averrà che i muri di mezo caleranno a basso, e quelli di fuori per esser sopra i pali non si moveranno, onde tutti i muri verranno ad aprirsi, il che rende ruinosa la fabrica, et è bruttissimo da vedere. Però si schiferà questo pericolo facendosi massimamente minore spesa nelle palificate, perché, secondo la proporzione de' muri, così dette palificate di mezo anderanno più sottili di quelle di fuori.

CAPITOLO VIII

Delle fondamenta

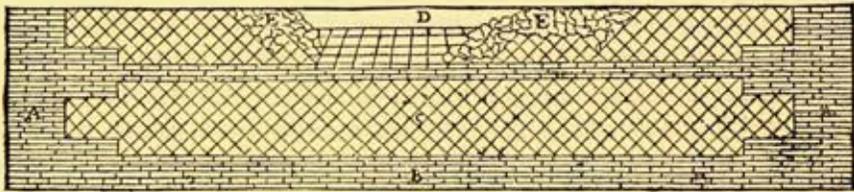
Deono essere le fondamenta il doppio più grosse del muro c'ha da esservi posto sopra, et in questo si doverà aver riguardo alla qualità del terreno et alla grandezza dell'edificio, facendole anco più larghe ne' terreni mossi e men sodi, e dove avessero da sostenere grandissimo carico. Il piano della fossa deve essere uguale, accioché 'l peso prema ugualmente, e non venendo a calare in una parte più che nell'altra i muri si aprano. Per questa cagione lastricavano gli antichi il detto piano di tevertino,¹ e noi siamo soliti a ponervi delle tavole, ovvero delle travi, e sopra di quelle poi fabricare. Si fanno le fondamenta a scarpa,² cioè che tanto più decrescano quanto più s'inalzano, in modo però che tanto da una parte sia lasciato quanto dall'altra, onde il mezo di quel di sopra caschi a piombo al mezo di quel di sotto, il che si deve osservare anco nelle diminuzioni de' muri sopra terra,³ percioché in questo modo la fabrica viene ad avere molto maggior fortezza che facendosi le diminuzioni altramente. Si fanno alcuna volta (massimamente nei terreni paludosi, dove intervengano colonne), per far

minore spesa, le fondamenta non continovate, ma con alcuni volti, e sopra quelli poi si fabrica. Sono assai lodevoli nelle fabriche grandi alcuni spiragli per la grossezza del muro dalle fondamenta sino al tetto, perciocché danno esito a' venti che meno diano noia alla fabrica, scemano la spesa, e sono di non picciola commodità se in quelli si faranno scale a lumaca, le quali portino dal fondamento sino al sommo dell'edificio.⁴

CAPITOLO IX

Delle maniere de' muri

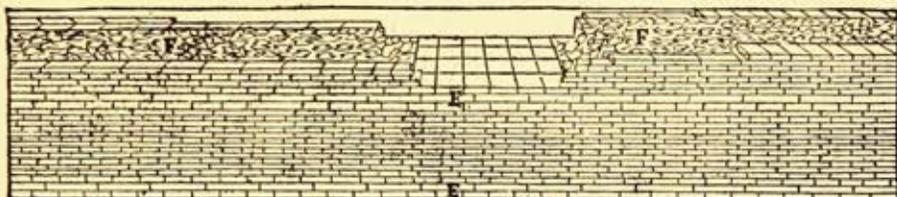
Fatte le fondamenta, resta che trattiamo del muro diritto sopra terra. Sei appresso gli antichi furono le maniere de' muri: l'una detta reticolata, l'altra di terra cotta o quadrello, la terza di cementi, cioè di pietre roze di montagna o di fiume, la quarta di pietre incerte, la quinta di sasso quadrato, e la sesta la riempita.¹ Della reticolata a' nostri tempi non se ne serve alcuno, ma, perché Vitruvio dice che a' suoi tempi comunemente si usava, ho voluto porre anco di questa il disegno. Facevano gli angoli over cantoni della fabrica di pietra cotta, et ogni due piedi e mezzo tiravano tre corsi di quadrello, i quali legavano tutta la grossezza del muro.²



- | | |
|---|---|
| A cantonate fatte di quadrello | D corsi dei quadrelli per la grossezza del muro |
| B corsi di quadrello che legano tutto il muro | E parte di mezo del muro fatta de cementi |
| C opera reticolata | |

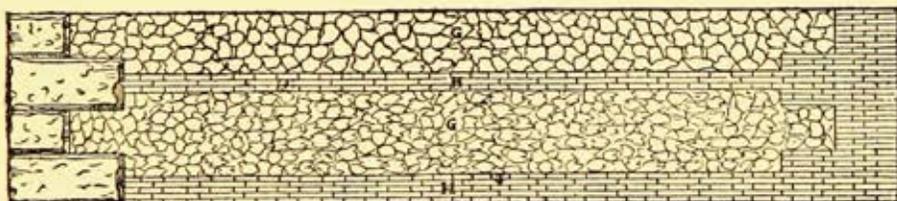
I muri di pietra cotta, nelle muraglie delle città o in altri molto grandi edifici, si debbono fare che nella parte di dentro et in quella di fuori siano di quadrello, e nel mezo pieni di cementi insieme col copo pesto, e che ogni tre piedi di altezza vi siano tre corsi di quadrelli maggiori degli altri che piglino tutta la larghezza del muro,

et il primo corso sia in chiave, cioè che si veggia il lato minore del quadrello, il secondo per lungo, cioè col lato maggiore di fuori, et il terzo in chiave.³ Di questa maniera sono in Roma i muri della Ritonda e delle terme di Diocleziano,⁴ e di tutti gli edifici antichi che vi sono.



E *corsi di quadrelli che legano tutto il muro* F *parte di mezzo del muro fatta di cementi fra l'un corso e l'altro et i quadrelli esteriori*

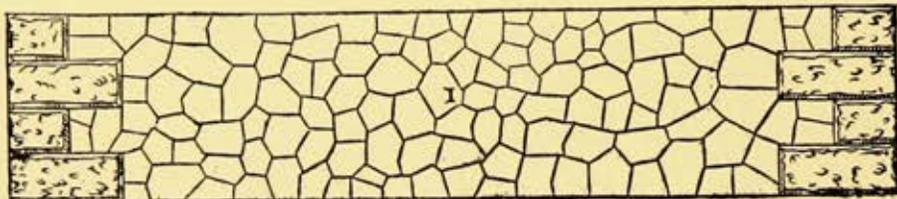
I muri di cementi si faranno che ogni due piedi almeno vi siano tre corsi di pietra cotta, e siano le pietre cotte ordinate al modo detto di sopra. Così in Piemonte sono le mura di Torino,⁵ le quali sono fatte di cuocoli di fiume tutti spezzati nel mezo, e sono detti cuocoli posti con la parte spezzata in fuori, onde fanno drit-tissimo e politissimo lavoro. I muri dell'arena di Verona⁶ sono anch'essi di cementi, et ogni tre piedi vi sono tre corsi di quadrelli, e così sono fatti anco altri antichi edifici, come si potrà vedere ne' miei libri dell'antichità.



G *cementi o cuocoli di fiume* H *corsi di quadrelli che legano tutto il muro*

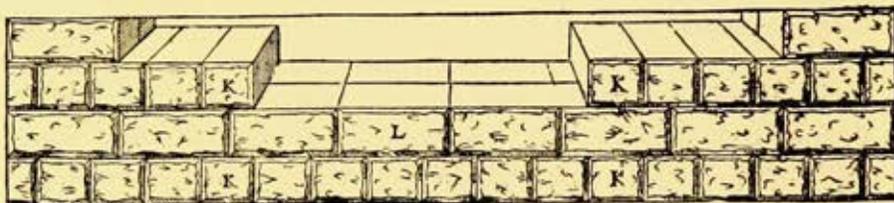
Di pietre incerte si dicevano quei muri ch'erano fatti di pietre disuguali di angoli e lati, et a far questi muri usavano una squadra di piombo,⁷ la qual, piegata secondo il luogo dove dovea esser po-

sta la pietra, serviva loro nello squadrarla, e ciò facevano acciòché le pietre commettessero bene insieme, e per non aver da provare più e più volte se la pietra stava bene al luogo ove essi avevano disegnato di porla. Di questa maniera si veggono muri a Preneste, e le strade antiche sono in questo modo lastricate.⁸



I *pietre incerte*

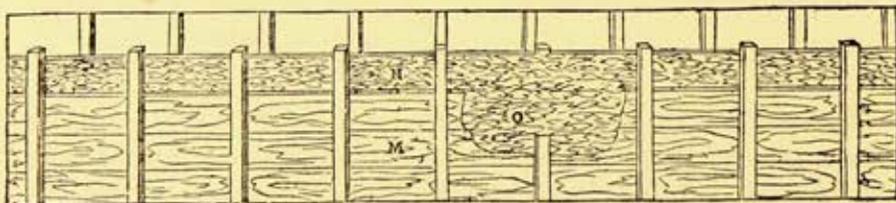
Di pietre quadrate muri si veggono in Roma ove era la piazza et il tempio di Augusto,⁹ ne' quali inchiaavano le pietre minori con alcuni corsi di pietre maggiori.



K *corsi di pietre minori*

L *corsi di pietre maggiori*

La maniera riempita, che si dice anco a cassa, facevano gli antichi pigliando con tavole poste in coltello tanto spazio quanto volevano che fusse grosso il muro, empiendolo di malta e di pietre di qualunque sorte mescolate insieme, e così andavano facendo di corso in corso. Si veggono muri di questa sorte a Sirmion sopra il lago di Garda.¹⁰

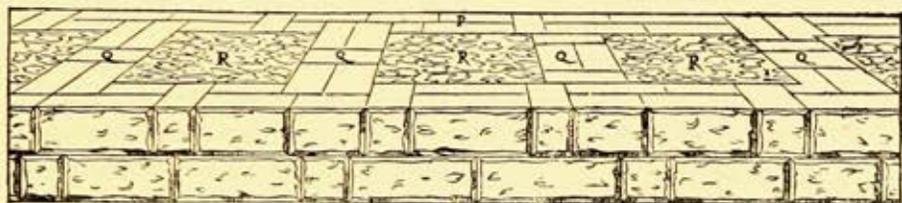


M *tavole poste in coltello*

N *parte di dentro del muro*

O *faccia del muro tolte via le
tavole*

Di questa maniera si possono anco dire le mura di Napoli,¹¹ cioè le antiche, le quali hanno due muri di sasso quadrato grossi quattro piedi e distanti tra sé piedi sei. Sono legati insieme questi muri da altri muri per traverso, e le casse che rimangono fra detti traversi e muri esteriori sono sei piedi per quadro, e sono empiute di sassi e di terra.



P *muri di pietra esteriori*

R *casse piene di pietre e di terra*

Q *muri di pietra posti per traverso*

Queste insomma sono le maniere delle quali si servirono gli antichi et ora si veggono i vestigi,¹² dalle quali si comprende che nei muri, di qualunque sorte si siano, debbono farsi alcuni corsi, i quali siano come nervi che tengano insieme legate l'altre parti,¹³ il che massimamente si osserverà quando si faranno i muri di pietre cotte, accioché, per la vecchiezza venendo a calare in parte la struttura di mezo, non diventino i muri ruinosi, come è occorso e si vede in molte mura da quella parte specialmente ch'è rivolta a tramontana.

CAPITOLO X

Del modo che tenevano gli antichi nel far gli edifici di pietra

Perché alcuna volta occorre che la fabrica tutta, o buona parte, si faccia di marmo o di pezzi grandi d'altra pietra, mi pare convenevole in questo luogo dire come in tal caso facevano gli antichi, perché si vede nell'opere loro essere stata usata tanta diligenza nel congiungere insieme le pietre, che in molti luoghi a pena si di-

scernono le commessure, al che deve molto avvertire chi oltre la bellezza desidera la fermezza e perpetuità della fabrica.¹ E per quanto ho potuto comprendere, essi prima squadravano e lavoravano delle pietre quelle faccie solamente che andavano una sopra l'altra, lassando l'altre parti roze, e così lavorate le mettevano in opera, onde, perché tutti gli orli delle pietre venivano ad esser sopra squadra, cioè grossi e sodi, potevano meglio maneggiarle e moverle più volte fin che commettessero bene, senza pericolo di romperli, che se tutte le faccie fossero state lavorate, perché allora sarebbero stati gli orli o a squadra o sotto squadra, e così molto deboli e facili da guastarsi. Et in questo modo facevano tutti gli edifici rozi o vogliam dire rustichi, et essendo poi quelli finiti, andavano lavorando e polendo delle pietre (come ho detto) già messe in opera quelle faccie ch'andavano vedute.² È ben vero che, come le rose che andavano tra i modiglioni et altri intagli della cornice che commodamente non potevano farsi essendo le pietre in opera, facevano mentre che quelle erano ancora in terra. Di ciò ottimo indizio sono diversi edifici antichi ne' quali si veggono molte pietre che non furono finite di lavorare e polire. L'arco appresso Castelvecchio in Verona,³ e tutti quegli altri archi et edifici che vi sono, furono fatti nel detto modo, il che molto bene conoscerà chi avvertirà a' colpi de martelli, cioè come le pietre vi siano lavorate. La colonna Traiana in Roma⁴ e l'Antonina⁵ similmente furono fatte, né altramente s'avrebbero potuto congiungere così diligentemente le pietre che così bene s'incontrassero le commessure, le quali vanno a traverso le teste et altre parti delle figure, e il medesimo dico di quegli archi che vi si veggono. E s'era qualche edificio molto grande, come è l'arena di Verona, l'anfiteatro di Pola,⁶ e simili, per fuggir la spesa e tempo che vi sarebbe andato, lavoravano solamente l'imposte de' volti, i capitelli e le cornici, et il resto lasciavano rustico, tenendo solamente conto della bella forma dell'edificio.⁷ Ma ne' tempj e negli altri edifici che richiedevano delicatezza, non risparmiavano fatica nel lavorarli tutti e nel fregare e lisciare sino i canali delle colonne e polirli diligentemente. Però per mio giudizio non si faranno muri di pietra cotta rustichi, né meno le nappe⁸ de' camini, le quali deono esser fatte delicatissime, perciocché oltra l'abuso ne seguirà che si fingerà spezzato e diviso in più parti quello che naturalmente deve essere intiero:⁹ ma, secondo la grandezza e qualità della fabrica, si farà o rustica o polita,

e non quello che gli antichi fecero, necessitati dalla grandezza delle opere e giudiziosamente, faremo noi in una fabrica alla quale si ricerchi al tutto la politezza.¹⁰

CAPITOLO XI

Delle diminuzioni de' muri e delle parti loro

Si deve osservare che quanto più i muri ascendono e s'inalzano, tanto più si diminuiscono, però quelli che nascono sopra terra saranno più sottili delle fondamenta la metà, e quelli del secondo solaro più sottili di quelli del primo mezo quadrello, e così successivamente sino al sommo della fabrica, ma con discrezione, acciòché non siano troppo sottili di sopra. Il mezo de' muri di sopra deve cascare a piombo al mezo di quelli di sotto, onde tutto il muro pigli forma piramidale.¹ Pur quando si volesse far una superficie o faccia del muro di sopra al diritto d'una di quello di sotto, dovrà ciò farsi dalla parte di dentro, perché le travature de' pavimenti, i volti e gli altri sostegni della fabrica non lasceranno che 'l muro caschi o si muova. Il relascio² che sarà di fuori si coprirà con un procinto, o fascia e cornice, che circondi tutto l'edificio, il che farà adornamento, e sarà come legame di tutta la fabrica. Gli angoli, perché partecipano di due lati, e sono per tenerli diritti e congiunti insieme, deono essere fermissimi, e con lunghe e dure pietre come braccia tenuti.³ Però si deono le fenestre e l'aperture allontanare da quelli più che si può, o almeno lassar tanto di spazio dall'apertura all'angolo quanto è la larghezza di quella. Ora c'abbiamo parlato de' muri semplici, è convenevole che passiamo agli ornamenti, de' quali niuno maggiore riceve la fabrica di quello che le danno le colonne quando sono situate ne' luoghi convenevoli e con bella proporzione a tutto l'edificio.⁴

CAPITOLO XII

De' cinque ordini che usarono gli antichi

Cinque sono gli ordini de' quali gli antichi si servirono, cioè il toscano, dorico, ionico, corinthio, e composito.¹ Questi si deono così nelle fabriche disporre che 'l più sodo sia nella parte più bassa,

perché sarà molto più atto a sostentare il carico, e la fabrica verrà ad avere basamento più fermo, onde sempre il dorico si porrà sotto il ionico, il ionico sotto il corinthio, et il corinthio sotto il composito. Il toscano, come rozo, si usa rare volte sopra terra fuor che nelle fabbriche di un ordine solo, come coperti di villa, overo nelle machine grandissime, come anfiteatri e simili, le quali avendo più ordini, questo si ponerà in luogo del dorico sotto il ionico. E se si vorrà tralasciare uno di questi ordini, come sarebbe porre il corinthio immediate sopra il dorico, ciò si potrà fare, pur che sempre il più sodo sia nella parte più bassa per le ragioni già dette.² Io porrò partitamente di ciascuno di questi le misure, non tanto secondo che n'insegna Vitruvio, quanto secondo c'ho avvertito negli edifici antichi,³ ma prima dirò quelle cose che in universale a tutti si convengono.

CAPITOLO XIII

*Della gonfiezza e diminuzione delle colonne,
degli intercolumni e de' pilastri*

Le colonne di ciascun ordine si deono formare in modo che la parte di sopra sia più sottile di quella di sotto, e nel mezo abbiano alquanto di gonfiezza.¹ Nelle diminuzioni s'osserva che quanto le colonne sono più lunghe tanto meno diminuiscono, essendo che l'altezza da sé faccia l'effetto del diminuire per la distanza, però se la colonna sarà alta sino a quindici piedi, si dividerà la grossezza da basso in sei parti e meza, e di v e meza si farà la grossezza di sopra; se da xv a xx, si dividerà la grossezza di sotto in parti vii, e vi e mezo sarà la grossezza di sopra; similmente di quelle che saranno da xx sino a trenta, si dividerà la grossezza di sotto in parti viii, e vii di quelle sarà la grossezza di sopra, e così quelle colonne che saranno più alte si diminuiranno secondo il detto modo per la rata parte, come c'insegna Vitruvio al capitolo II del III libro.² Ma come debba farsi la gonfiezza nel mezo, non abbiamo da lui altro che una semplice promessa, e perciò diversi hanno di ciò diversamente detto. Io sono solito far la sacoma di detta gonfiezza in questo modo. Partisco il fusto della colonna in tre parti eguali, e lascio la terza parte da basso diritta a piombo, a canto l'estremità della quale pongo in taglio una riga sottile alquanto, lunga come la

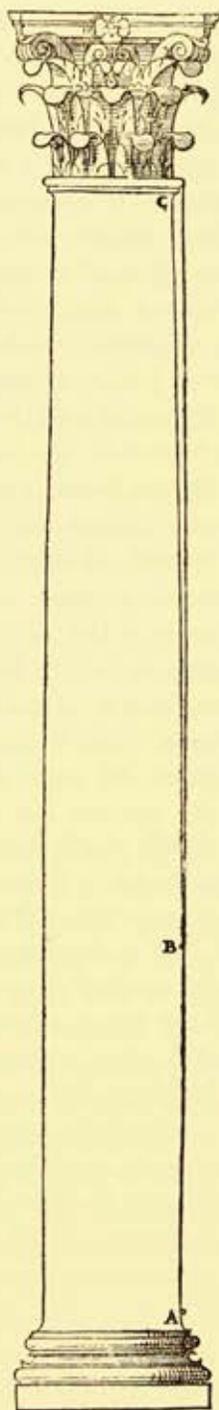
colonna o poco più, e muovo quella parte che avanza dal terzo in suso e la storco fin che 'l capo suo giunga al punto della diminuzione di sopra della colonna sotto il collarino; e secondo quella curvatura segno, e così mi viene la colonna alquanto gonfia nel mezo, e si rastrema molto garbatamente.³ E benché io non mi abbia potuto imaginare altro modo più breve et espedito di questo, e che riesca meglio, mi son nondimeno maggiormente confermato in questa mia invenzione poi che tanto è piaciuta a messer Pietro Cattaneo, avendogliela io detta, che l'ha posta in una sua opera di architettura con la quale ha non poco illustrato questa professione.⁴

AB *la terza parte della colonna
che si lascia diritta a piombo*

BC *i due terzi che si vanno di-
minuendo*

C *il punto della diminuzione sot-
to il collarino*

Gli intercolunni,⁵ cioè spazi fra le colonne, si possono fare di un diametro e mezo di colonna, e si toglie il diametro nella parte più bassa della colonna, di due diametri, di due et un quarto, di tre, et anco maggiori, ma non gli usarono gli antichi maggiori di tre diametri di colonna, fuor che nell'ordine toscano, nel quale, usandosi lo architrave di legno,⁶ facevano gli intercolunni molto larghi, né minori di un diametro e mezo, e di questo spazio si servirono allora massimamente quando facevano le colonne molto grandi. Ma quegli intercolunni più degli altri approvarono che fussero di due diametri di colonna et un quarto, e questa dimandarono bella et elegante maniera d'intercolunni. E si deve avvertire che tra gli intercolunni, ovvero spazi, e le colonne, deve essere proporzione e corrispondenza,⁷ perciocché se negli spazi maggiori si porranno co-



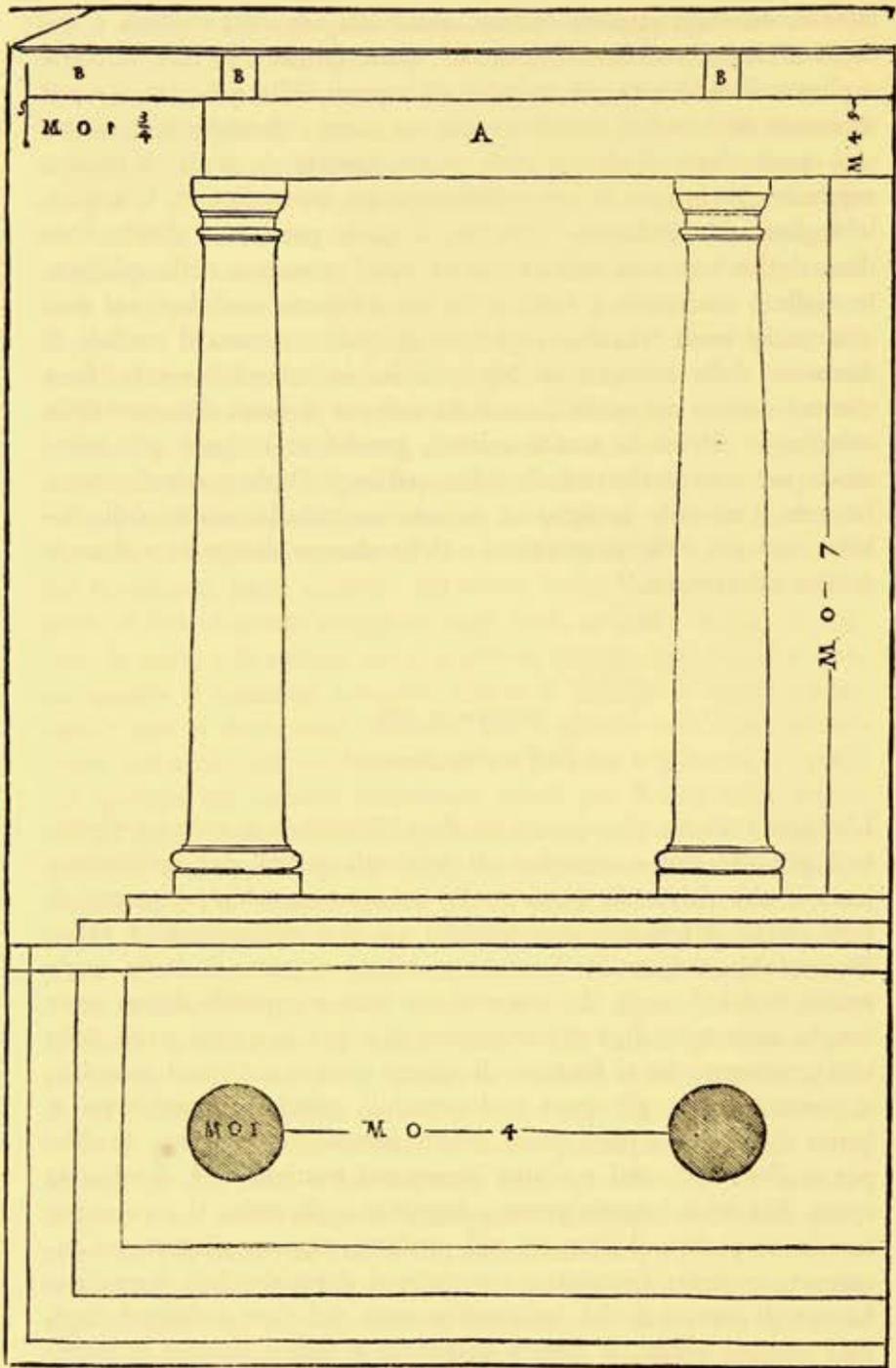
lonne sottili, si leverà grandissima parte dell'aspetto, essendo che per lo molto aere che sarà tra i vani, si scemerà molto della loro grossezza, e se per lo contrario nelli spazi stretti si faranno le colonne grosse, per la strettezza et angustia degli spazi faranno un aspetto gonfio e senza grazia. E però se gli spazi eccederanno tre diametri, si faranno le colonne grosse per la settima parte della loro altezza, come ho osservato di sotto nell'ordine toscano. Ma se gli spazi saranno tre diametri, le colonne saranno lunghe sette teste e meza, ovvero otto, come nell'ordine dorico, e se di due et un quarto, le colonne saranno lunghe nove teste, come nel ionico, e se di due, si faranno le colonne lunghe nove teste e meza, come nel corinthio, e finalmente, se saranno di un diametro e mezo, saranno le colonne lunghe dieci teste, come nel composito. Ne' quali ordini ho avuto questo risguardo, accioché siano come un esempio di tutte queste maniere d'intercolunni, le quali ci sono insegnate da Vitruvio al capitolo sopradetto. Deono essere nelle fronti degli edifici le colonne pari, accioché nel mezo venga un intercolunnio, il quale si farà alquanto maggiore degli altri, accioché meglio si veggano le porte e le entrate che si sogliono mettere nel mezo,⁸ e questo quanto ai colonnati semplici. Ma se si faranno le loggie coi pilastri,⁹ così si doveranno disporre, che i pilastri non siano manco grossi del terzo del vano che sarà tra pilastro e pilastro, e quelli che saranno nei cantoni andaranno grossi per li due terzi, accioché gli angoli della fabrica vengano ad essere sodi e forti. E quando averanno a sostentare grandissimo carico, come negli edifici molto grandi, allora si faranno grossi per la metà del vano, come sono quelli del theatro di Vicenza¹⁰ e dell'anfiteatro di Capua,¹¹ ovvero per li due terzi, come quelli del theatro di Marcello in Roma¹² e del theatro di Ogubio,¹³ il quale ora è del signor Lodovico de' Gabrielli, gentiluomo di quella città.¹⁴ Gli fecero gli antichi alcuna volta anco tanto grossi quanto era tutto il vano, come nel theatro di Verona¹⁵ in quella parte che non è sopra il monte. Ma nelle fabriche private non si faranno né meno grossi del terzo del vano, né più dei due terzi, e dovrebbero esser quadri, ma, per scemare la spesa e per fare il luogo da passeggiare più largo, si faranno manco grossi per fianco di quello che siano in fronte, e per adornare la facciata si porranno nel mezo delle fronti loro meze colonne, ovvero altri pilastri, che tolgano suso la cornice che sarà sopra gli archi della loggia, e saranno della grossezza che richiederanno le loro

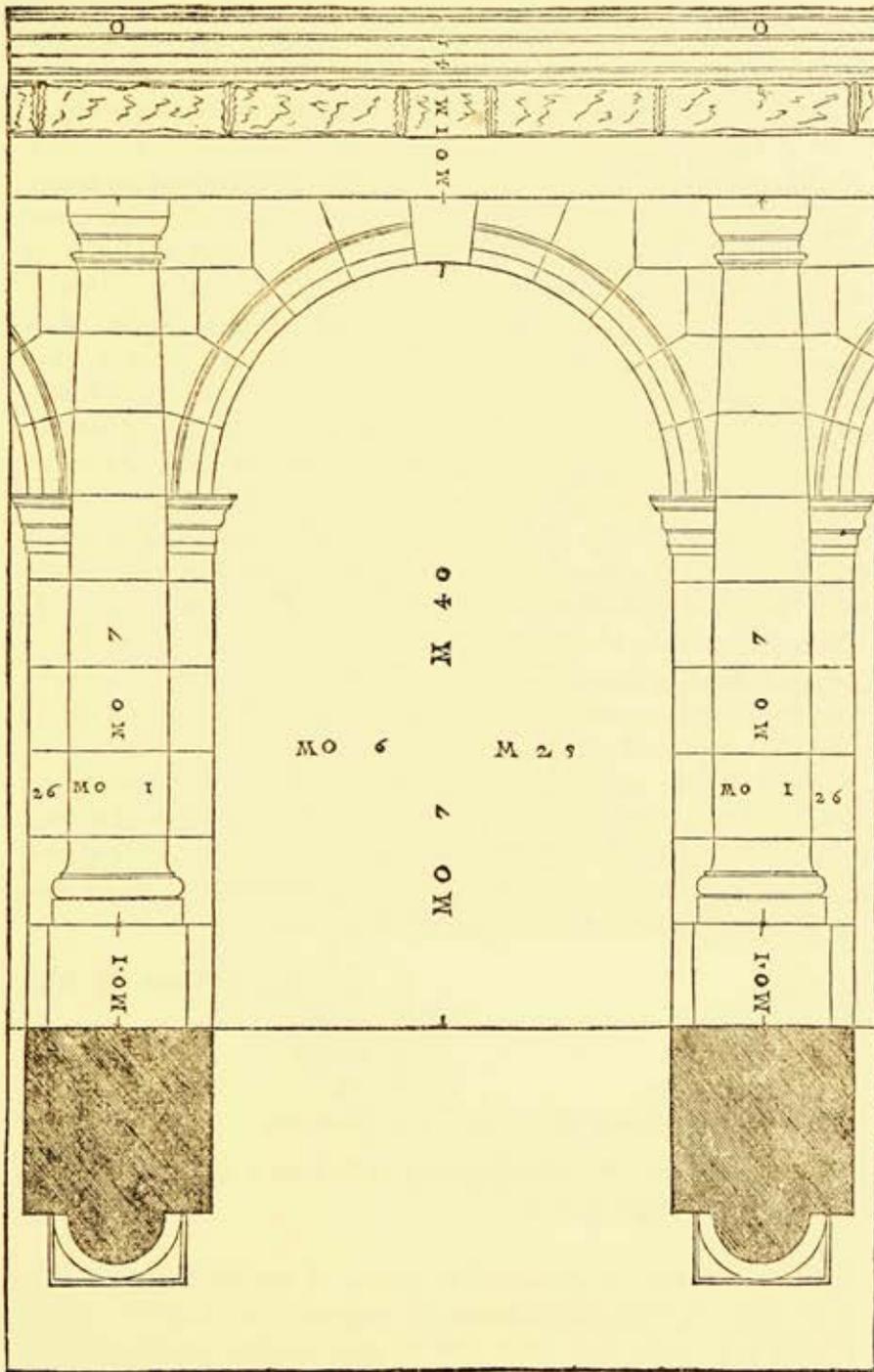
altezze, secondo ciascun ordine, come nei seguenti capitoli e disegni si vederà. A intelligenza de' quali (accioch'io non abbia a replicare il medesimo più volte) è da sapersi ch'io nel partire e nel misurare detti ordini non ho voluto tor certa e determinata misura, cioè particolare ad alcuna città, come braccio, o piede, o palmo, sapendo che le misure sono diverse come sono diverse le città e le regioni. Ma imitando Vitruvio, il quale partisce e divide l'ordine dorico con una misura cavata dalla grossezza della colonna, la quale è commune a tutti, e da lui chiamata modulo,¹⁶ mi servirò ancor io di tal misura in tutti gli ordini; e sarà il modulo il diametro della colonna da basso diviso in minuti sessanta, fuor che nel dorico, nel quale il modulo sarà per il mezo diametro della colonna, e diviso in trenta minuti, perché così riesce più comodo ne' compartimenti di detto ordine.¹⁷ Onde potrà ciascuno, facendo il modulo maggiore e minore secondo la qualità della fabbrica, servirsi delle proporzioni e delle sacome disegnate a ciascun ordine convenienti.¹⁸

CAPITOLO XIV

Dell'ordine toscano¹

L'ordine toscano, per quanto ne dice Vitruvio e si vede in effetto, è il più schietto e semplice di tutti gli ordini dell'architettura per ciò che ritiene in sé di quella primiera antichità, e manca di tutti quegli ornamenti che rendono gli altri riguardevoli e belli.² Questo ebbe origine in Toscana, nobilissima parte di Italia, onde ancora serba il nome. Le colonne con basa e capitello deono esser lunghe sette moduli, e si rastremano di sopra la quarta parte della loro grossezza. Se si faranno di questo ordine colonnati semplici, si potranno fare gli spazi molto grandi, perché gli architravi si fanno di legno,³ e però riesce molto comodo per l'uso di villa⁴ per cagione de' carri e d'altri istrumenti rustichi et è di picciola spesa. Ma se si faranno porte o loggie con gli archi, si serviranno le misure poste nel disegno, nel quale si veggono disposte et incatenate le pietre come pare a me che si dovrebbe fare quando si facesse di pietra, il che ho avvertito anco nel fare i disegni degli altri quattro ordini. E questo disporre e legare insieme le pietre





ho tolto da molti archi antichi, come si vederà nel mio libro degli archi, et in questo ho usato grandissima diligenza.⁵

A *architrave di legno*

B *travi che fanno la gronda*

I piedestili che si faranno sotto le colonne di quest'ordine saranno alti un modulo, e si faranno schietti. L'altezza della basa è per la metà della grossezza della colonna. Questa altezza si divide in due parti eguali: una si dà all'orlo, il quale si fa a sesta, l'altra si divide in quattro parti. Una si dà al listello, il quale si può anco fare un poco manco, et altramente si dimanda cimbria, et in quest'ordine solo è parte della basa, perché in tutti gli altri è parte della colonna, e l'altre tre al toro over bastone. Ha questa basa di sporto la sesta parte del diametro della colonna. Il capitello è alto ancor egli per la metà della grossezza della colonna da basso, e dividesi in tre parti eguali: una si dà all'abaco, il quale per la sua forma volgarmente si dice dado, l'altra all'ovolo, e la terza si divide in sette parti. D'una si fa il listello sotto l'ovolo, e l'altre sei restano al collarino. L'astragolo è alto il doppio del listello sotto l'ovolo, e il suo centro si fa su la linea che caschi a piombo da detto listello, e sopra l'istessa cade lo sporto della cimbria, la quale è grossa quanto il listello. Lo sporto di questo capitello risponde sul vivo della colonna da basso. Il suo architrave si fa di legno tanto alto quanto largo, e la larghezza non eccede il vivo della colonna di sopra. Le travi che fanno la gronda hanno di progettazione, o vogliam dire di sporto, il quarto della lunghezza delle colonne. Queste sono le misure dell'ordine toscano come c'insegna Vitruvio.

A *abaco*

F *vivo della colonna da basso*

B *ovolo*

G *cimbria*

C *collarino*

H *bastone*

D *astragolo*

I *orlo*

E *vivo della colonna di sopra*

K *piedestilo*

Le sacome poste a canto la pianta della basa e del capitello sono delle imposte degli archi.⁶

Ma se si faranno gli architravi di pietra, si servirà quanto è stato detto di sopra degli intercolunni. Si veggono alcuni edifici antichi, i quali si possono dire esser fatti di quest'ordine, perché tengono

in parte le medesme misure, come è l'arena di Verona, l'arena e theatro di Pola⁷ e molti altri, dai quali ho prese le sacome così della basa, del capitello, dell'architrave, del fregio e delle cornice poste nell'ultima tavola di questo capitolo, come anco quelle dell'imposte de' volti; e di tutti questi edifici porrò i disegni ne' miei libri dell'antichità.⁸

A *gola diritta*

B *corona*

C *gocciolatoio e gola diritta*

D *cavetto*

E *fregio*

F *architrave*

G *cimacio del capitello*

H *abaco del capitello*

I *gola diritta del capitello*

K *collarino del capitello*

L *astragalo*

M *vivo della colonna sotto il capitello*

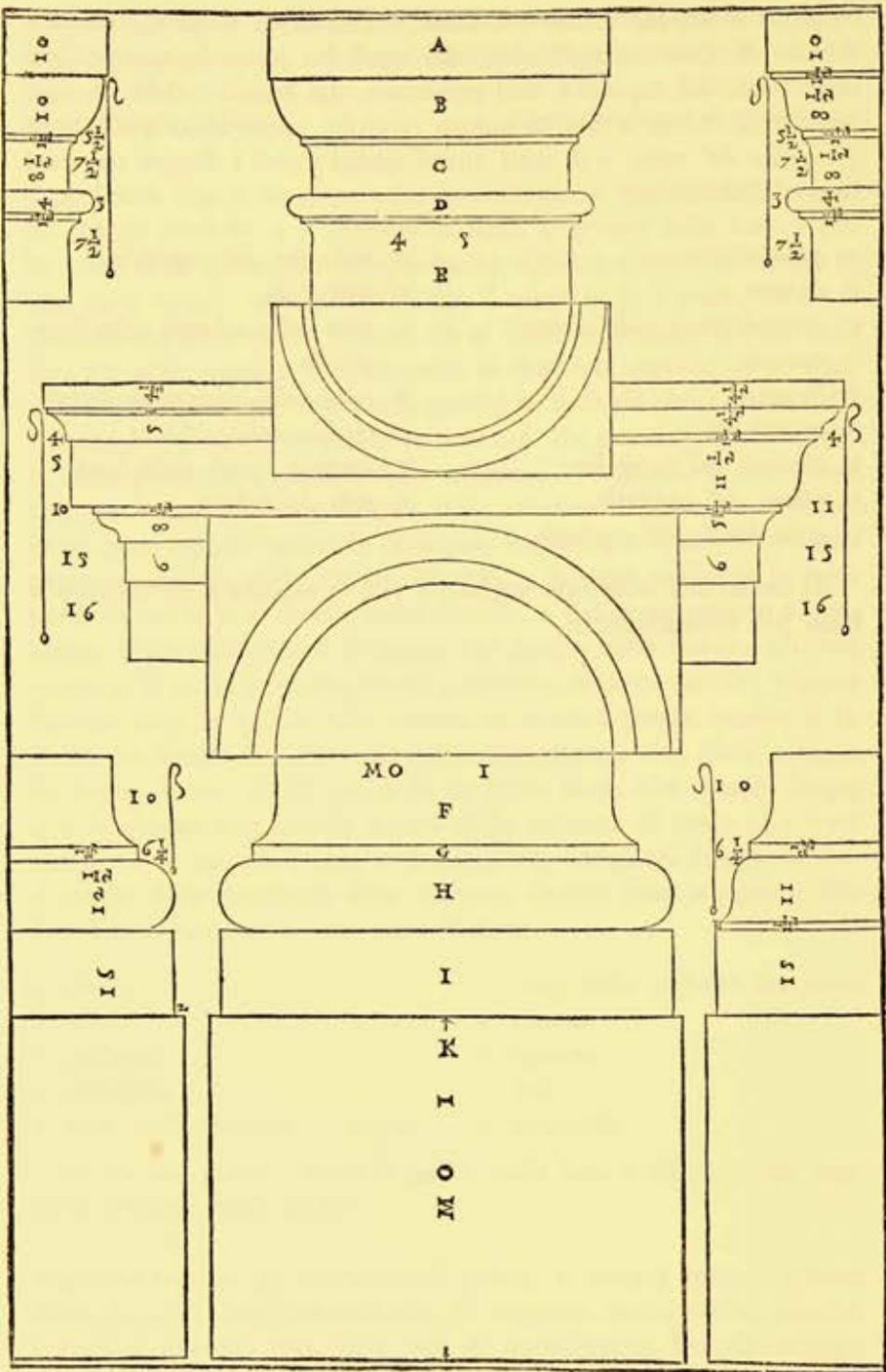
N *vivo della colonna da basso*

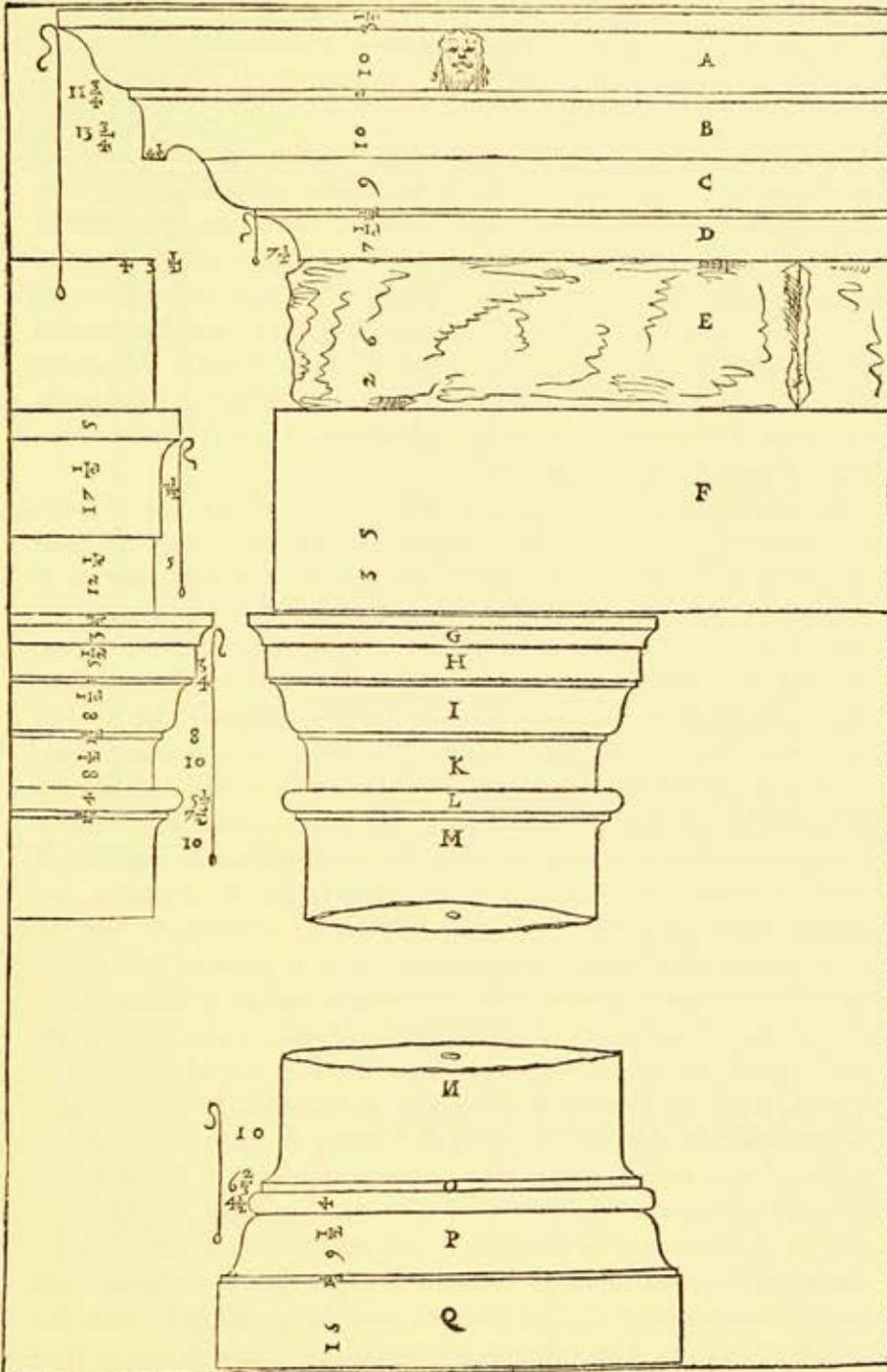
O *cimbia della colonna*

P *bastone e gola della basa*

Q *orlo della basa*

Al dritto dell'architrave segnato F vi è la sacoma d'un architrave fatto più delicatamente.



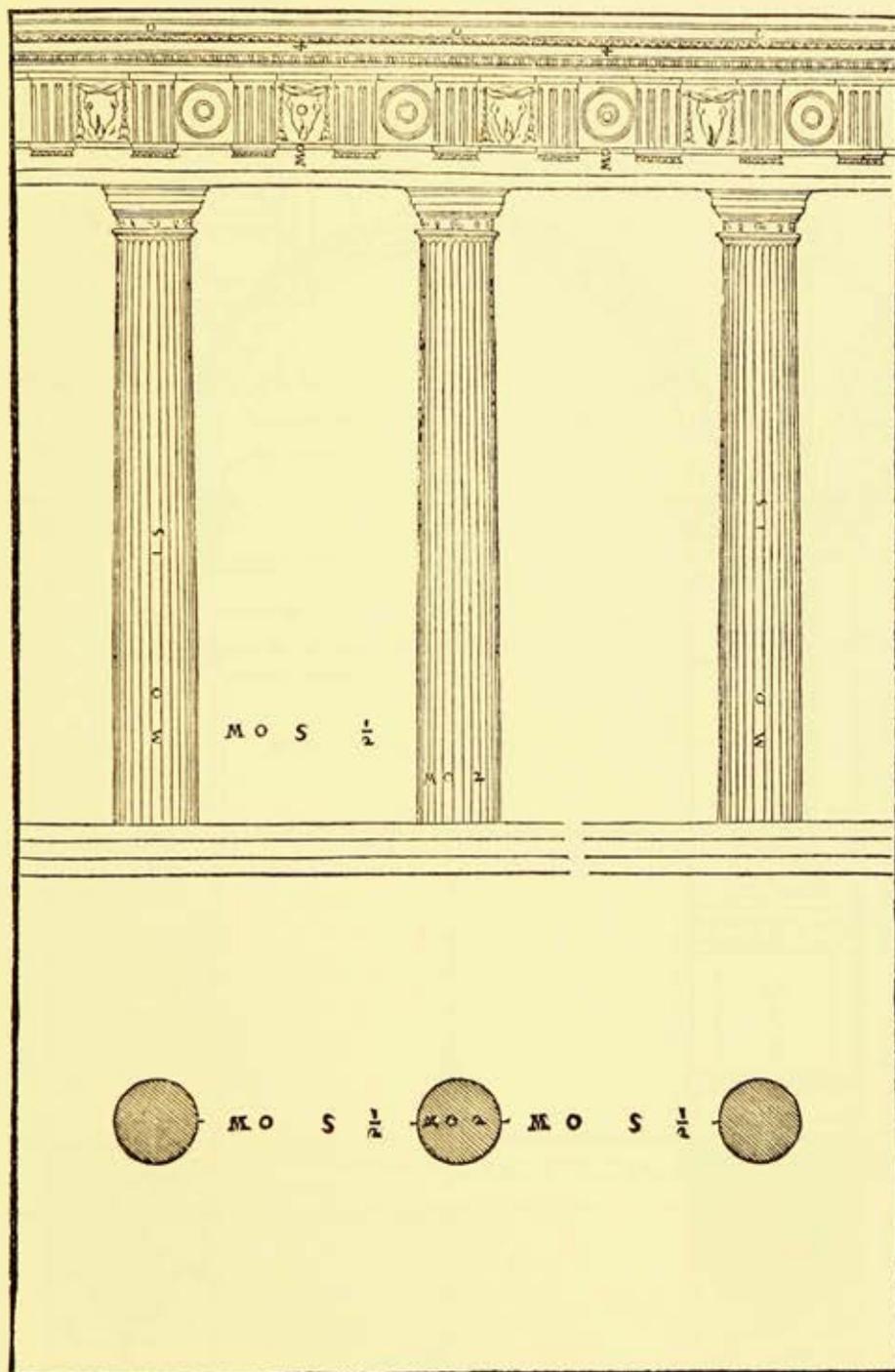


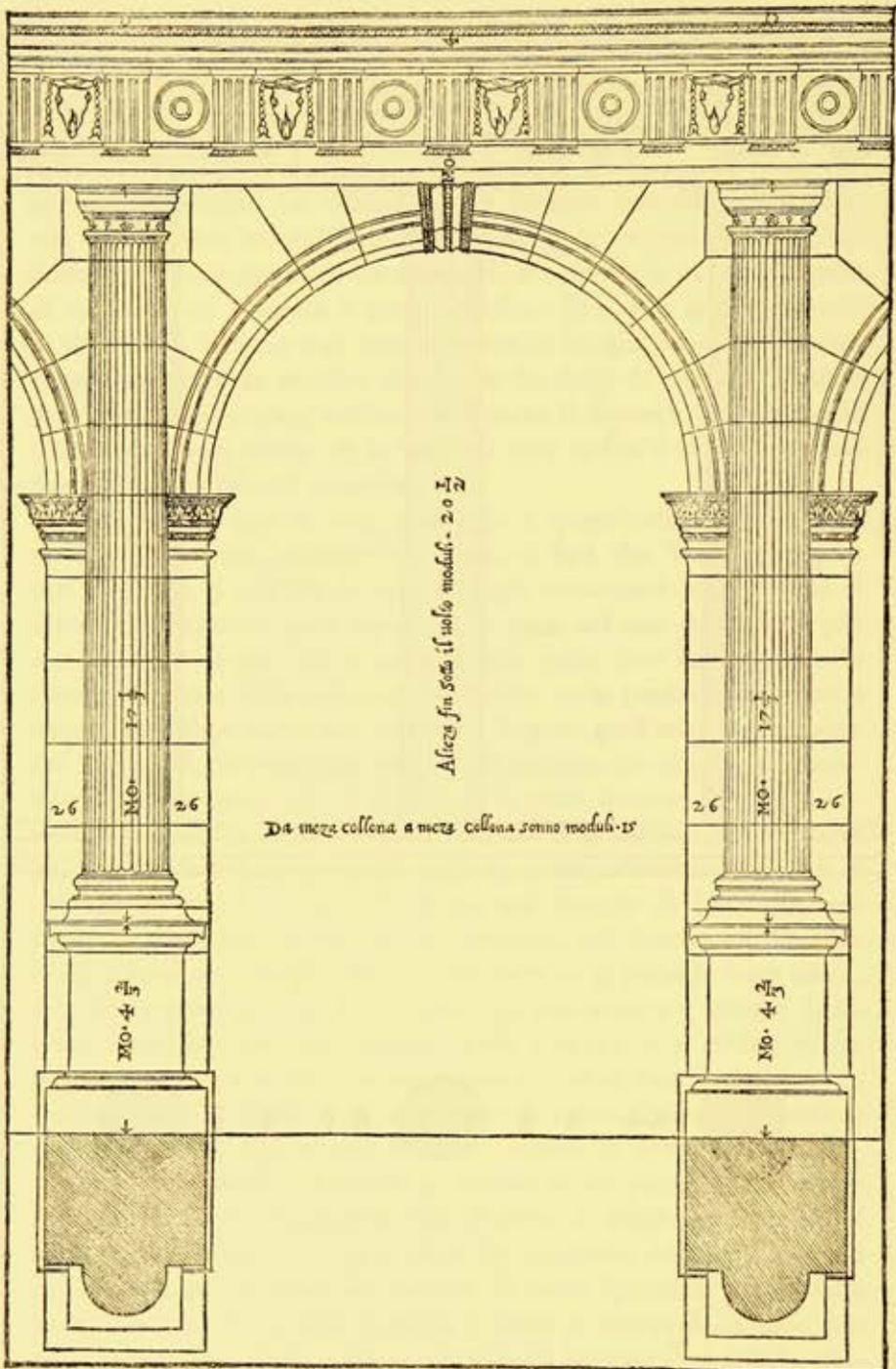
CAPITOLO XV

Dell'ordine dorico¹

L'ordine dorico ebbe principio e nome dai Dori, popoli greci che abitarono in Asia.² Le colonne, se si faranno semplici senza pilastri, deono esser lunghe sette teste e meza, ovvero otto. Gli intercolumni sono poco meno di tre diametri di colonna e questa maniera di colonnati da Vitruvio è detta diastilos.³ Ma se si appoggeranno ai pilastri, si faranno con basa e capitello lunghe dicesette moduli et un terzo, et è da avvertire che (come ho detto di sopra al capitolo XIII) il modulo in quest'ordine solo è mezo il diametro della colonna diviso in minuti trenta, et in tutti gli altri ordini è il diametro intiero diviso in minuti sessanta.

Negli antichi non si vede piedestilo a quest'ordine, ma si bene ne' moderni; però, volendovelo porre, si farà che 'l dado sia quadro, e da lui si piglierà la misura degli ornamenti suoi, perché si dividerà in quattro parti uguali, e la basa col suo zocco sarà per due di quelle, e per una la cimacia, alla quale deve essere attaccato l'orlo della basa della colonna. Di questa sorte piedestili si vedono anco nell'ordine corinthio, come in Verona nell'arco che si dice de' Lioni.⁴ Io ho posto più maniere di sacome che si ponno accomodare al piedestilo di quest'ordine, le quali tutte sono belle e cavate dagli antichi, e sono state misurate diligentissimamente. Non ha quest'ordine basa propria, onde in molti edifici si veggono le colonne senza base, come in Roma nel teatro di Marcello, nel tempio della Pietà⁵ vicino a detto teatro, nel teatro di Vicenza et in diversi altri luoghi. Ma alcuna volta vi si pone la basa attica, la quale accresce molto di bellezza, e la sua misura è questa. L'altezza è per la metà del diametro della colonna, e si divide in tre parti uguali: una si dà al plinto o zocco, l'altre due si dividono in quattro parti. E d'una si fa il bastone di sopra; l'altre che restano si partiscono in due, et una si dà al bastone di sotto, l'altra al cavetto co' suoi listelli, perciocché si partirà in sei parti: d'una si farà il listello di sopra, d'un'altra quel di sotto, e quattro resteranno al cavetto. Lo sporto è la sesta parte del diametro della colonna. La cimbia si fa per la metà del bastone di sopra facendosi divisa dalla basa; il suo sporto è la terza parte di tutto lo sporto della basa. Ma se la basa e parte della colonna saranno di un pezzo, si farà la cim-





bia sottile, come si vede nel terzo disegno di quest'ordine, ove sono anco due maniere d'imposte degli archi.⁶

A *vivo della colonna*
 B *cimbia*
 C *bastone di sopra*
 D *cavetto co' listelli*
 E *bastone di sotto*

F *plinto overo zocco*
 G *cimacia del piedestilo*
 H *dado del piedestilo*
 I *basa del piedestilo*
 K *imposte degli archi*

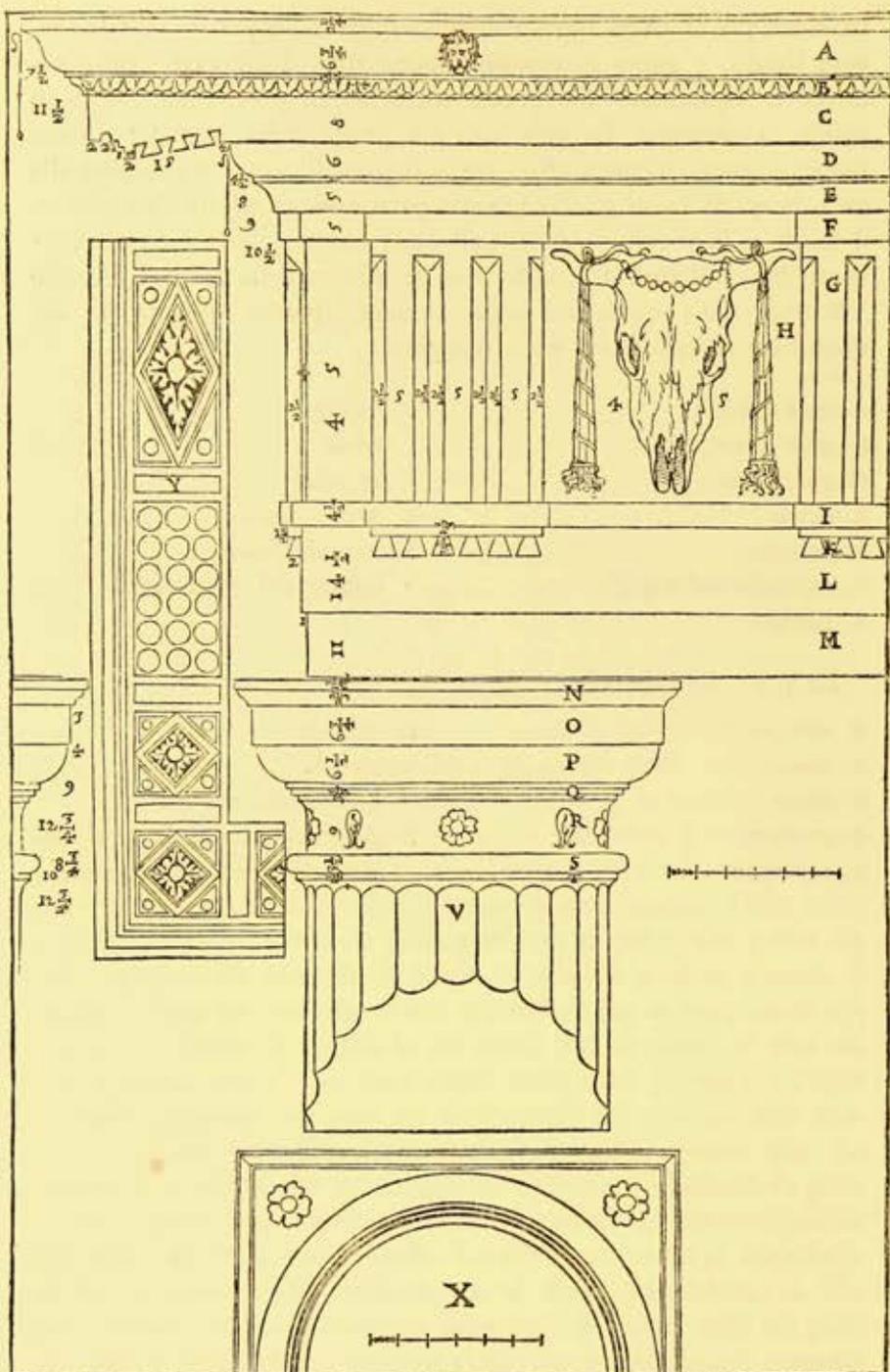
Il capitello deve essere alto la metà del diametro della colonna e si divide in tre parti. Quella di sopra si dà all'abaco e cimacio; il cimacio è delle cinque parti di quella le due, e si divide in tre parti: d'una si fa il listello, e dell'altre due la gola. La seconda parte principale si divide in tre parti uguali: una si dà agli anelli o quadretti, i quali sono tre uguali, l'altre due restano all'ovolo, il quale ha di sporto i due terzi della sua altezza. La terza parte poi si dà al collarino. Tutto lo sporto è per la quinta parte del diametro della colonna. L'astragolo o tondino è alto quanto sono tutti tre gli anelli e sporge in fuori al vivo della colonna da basso. La cimbia è alta per la metà del tondino, il suo sporto è a piombo del centro di esso tondino. Sopra il capitello si fa l'architrave, il quale deve esser alto la metà della grossezza della colonna, cioè un modulo. Si divide in sette parti: d'una si fa la tenia overo benda e tanto se le dà di sporto. Si torna poi a dividere il tutto in parti sei, et una si dà alle gocce, le quali deono esser sei, et al listello che è sotto la tenia, che è per il terzo di dette gocce. Dalla tenia in giuso si divide il resto in sette parti: tre si danno alla prima fascia e quattro alla seconda. Il fregio va alto un modulo e mezo, il triglifo è largo un modulo, il suo capitello è per la sesta parte del modulo. Si divide il triglifo in sei parti: due si danno a' due canali di mezo, una a' due mezi canali nelle parti di fuori, e l'altre tre fanno gli spazi che sono tra detti canali. La metopa, cioè spazio tra triglifo e triglifo, deve essere tanto larga quanto alta. La cornice deve essere alta un modulo et un sesto, e si divide in parti cinque e meza: due si danno al cavetto et ovolo. Il cavetto è minor dell'ovolo quanto è il suo listello. Le altre tre e meza si danno alla corona o cornice, che volgarmente si dice gocciolatoio, et alla gola riversa e diritta. La corona deve aver di sporto delle sei parti del modulo le quattro, e nel suo piano che guarda in giù e sporta

in fuori, per il lungo sopra i triglifi sei goccie, e per il largo tre co' suoi listelli, e sopra le metope alcune rose. Le goccie vanno rotonde e rispondono alle goccie sotto la tenia, le quali vanno in forma di campana. La gola sarà più grossa della corona la ottava parte; si divide in parti otto: due si danno all'orlo, e sei restano alla gola, la quale ha di sporto le sette parti e meza. Onde l'architrave, il fregio e la cornice vengono ad esser alti la quarta parte dell'altezza della colonna. E queste sono le misure della cornice secondo Vitruvio, dalla quale mi sono alquanto partito alterandola de' membri e facendola un poco maggiore.⁷

A <i>gola diritta</i>	H <i>metopa</i>
B <i>gola riversa</i>	I <i>tenia</i>
C <i>gocciolatoio</i>	K <i>gocchie</i>
D <i>ovolo</i>	L <i>prima fascia</i>
E <i>cavetto</i>	M <i>seconda fascia</i>
F <i>capitello del triglifo</i>	Y <i>soffitto del gocciolatoio</i>
G <i>triglifo</i>	

Le parti del capitello.

N <i>cimacio</i>	S <i>astragolo</i>
O <i>abaco</i>	T <i>cimbria</i>
P <i>ovolo</i>	V <i>vivo della colonna</i>
Q <i>gradetti</i>	X <i>pianta del capitello et il modulo diviso in trenta minuti</i>
R <i>collarino</i>	

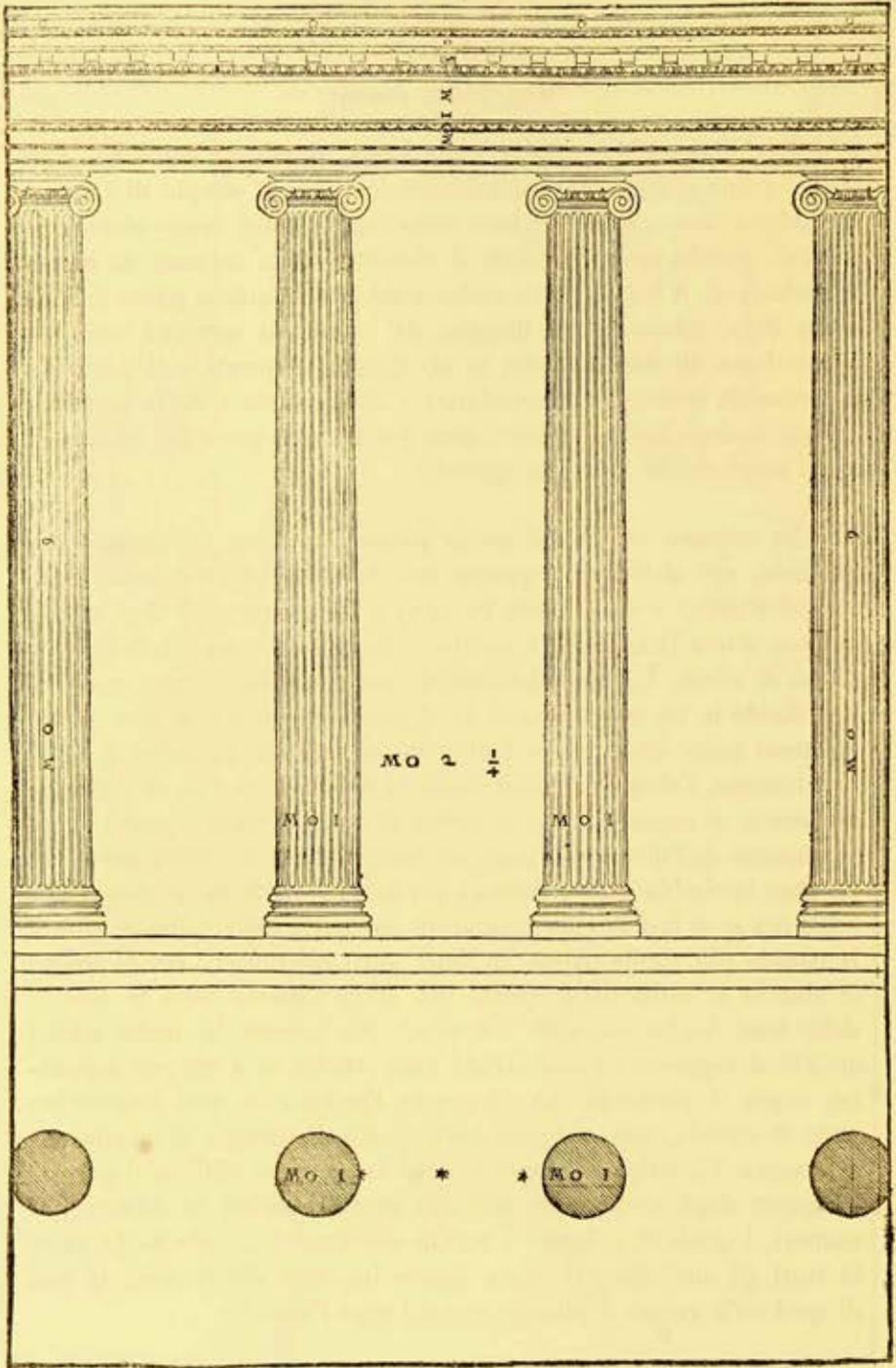


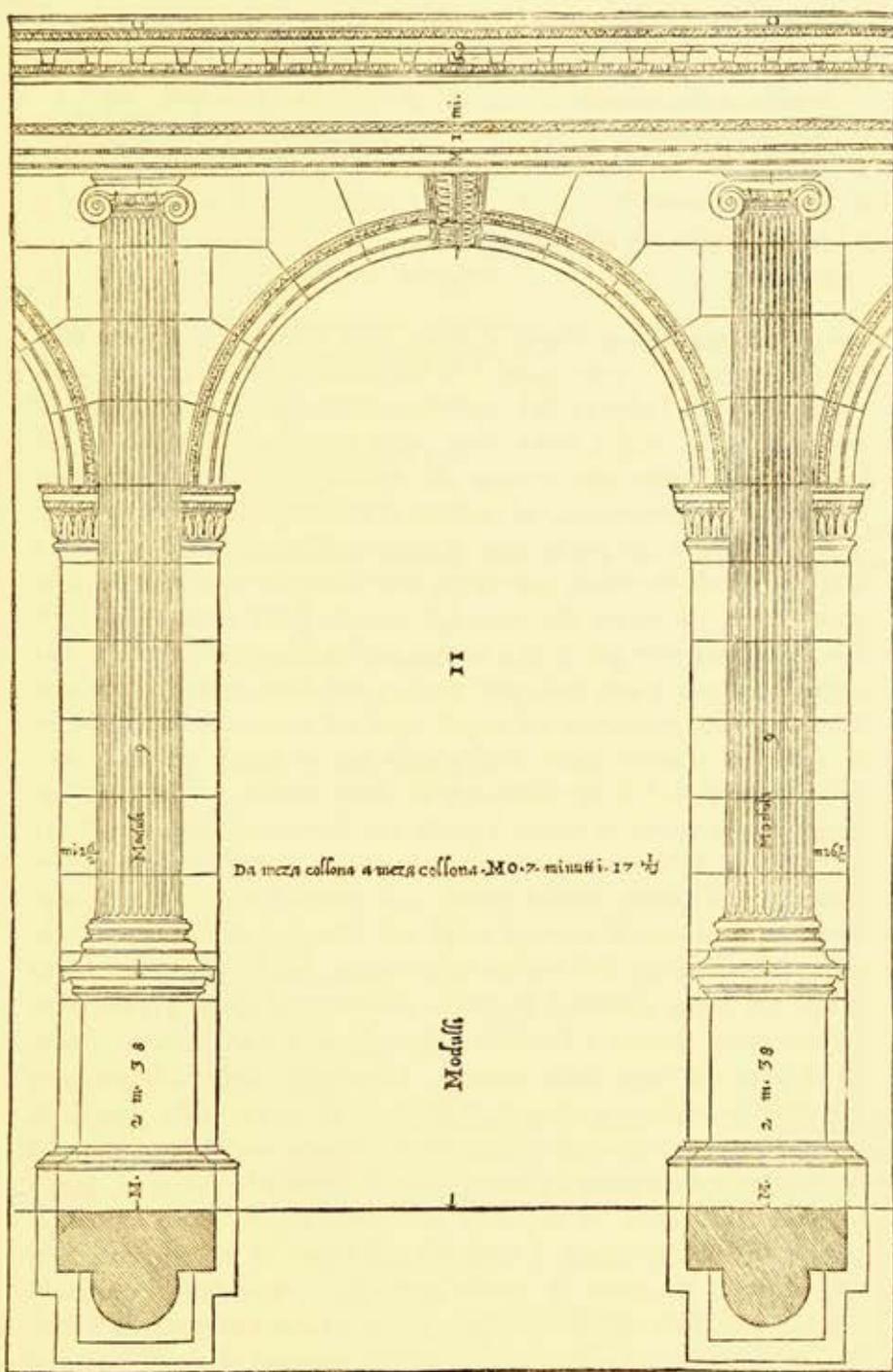
CAPITOLO XVI

*Dell'ordine ionico*¹

L'ordine ionico ebbe origine nella Ionia, provincia dell'Asia, e di quest'ordine si legge che fu edificato in Efeso il tempio di Diana.² Le colonne con capitello e basa sono lunghe nove teste, cioè nove moduli, perché testa s'intende il diametro della colonna da basso. L'architrave, il fregio e la cornice sono per la quinta parte dell'altezza della colonna. Nel disegno de' colonnati semplici sono gli intercolunni di due diametri et un quarto, e questa è la più bella e commoda maniera d'intercolunni, e da Vitruvio è detta eustilos.³ In quello degli archi, i pilastri sono per la terza parte del vano e gli archi sono alti in luce due quadri.⁴

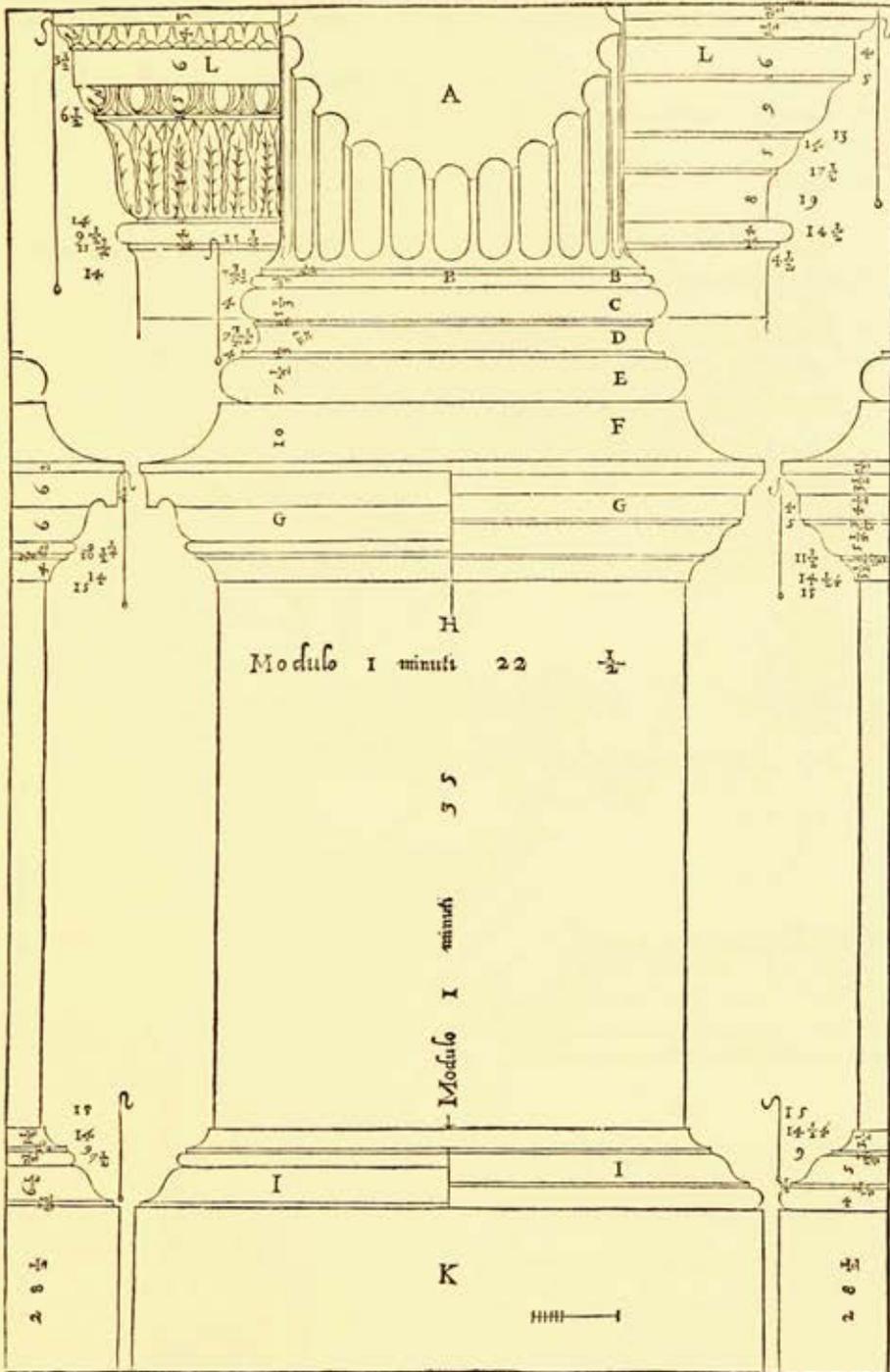
Se alle colonne ioniche si porrà piedestilo, come nel disegno degli archi, egli si farà alto quanto sarà la metà della larghezza della luce dell'arco,⁵ e si dividerà in parti sette e meza: di due si farà la basa, d'una la cimacia, e quattro e meza resteranno al dado, cioè piano di mezo. La basa dell'ordine ionico è grossa mezo modulo, e si divide in tre parti: una si dà al zocco, il suo sporto è la quarta et ottava parte del modulo; l'altre due si dividono in sette: di tre si fa il bastone, l'altre quattro di nuovo si dividono in due, et una si dà al cavetto di sopra e l'altra a quello di sotto, il quale doverà avere più sporto dell'altro. Gli astragali deono essere la ottava parte del cavetto; la cimbia della colonna è per la terza parte del bastone della basa, ma se si farà la basa congiunta con parte della colonna, si farà la cimbia più sottile, come ho detto anco nel dorico. Ha di sporto la cimbia la metà dello sporto già detto. Queste sono le misure della basa ionica secondo Vitruvio.⁶ Ma perché in molti edifici antichi si veggono a quest'ordine base attiche, et a me più piacciono, sopra il piedestilo ho disegnato l'attica con quel bastoncino sotto la cimbia, non restando però di fare il disegno di quella che ci insegna Vitruvio. I disegni L sono due sacome differenti per far l'imposte degli archi e di ciascuna vi sono notate le misure per numeri, i quali significano i minuti del modulo, come si ha fatto in tutti gli altri disegni. Sono queste imposte alte la metà di più di quel ch'è grosso il pilastro che tol suso l'arco.⁷





A <i>vivo della colonna</i>	G <i>cimacia a due modi del piedestilo</i>
B <i>tondino con la cimbia, e sono membri della colonna</i>	H <i>dado del piedestilo</i>
C <i>bastone superiore</i>	I <i>basa a due modi del piedestilo</i>
D <i>cavetto</i>	K <i>orlo della basa del piedestilo</i>
E <i>bastone inferiore</i>	L <i>imposte degli archi</i>
F <i>orlo attaccato alla cimacia del piedestilo</i>	

Per fare il capitello si divide il piede della colonna in diciotto parti, e dicenove di queste parti è la larghezza e lunghezza dell'abaco, e la metà è l'altezza del capitello con le volute, onde viene ad esser alto nove parti e meza. Una parte e meza si dà all'abaco col suo cimacio, l'altre otto restano alla voluta, la quale si fa in questo modo.⁸ Dall'estremità del cimacio al di dentro si pone una parte delle decinove, e dal punto fatto si lascia cadere una linea a piombo la quale divide la voluta per mezo, e si dimanda cateto; e dove in questa linea è il punto che separa le quattro parti e meza superiori e le tre e meza inferiori, si fa il centro dell'occhio della voluta, il diametro del quale è una delle otto parti, e dal detto punto si tira una linea la quale, incrociata ad angoli retti col cateto, viene a dividere la voluta in quattro parti. Nell'occhio poi si forma un quadrato, la cui grandezza è il semidiametro di detto occhio e, tirate le linee diagonali, in quelle si fanno i punti ove deve esser messo nel far la voluta il piede immobile del compasso, e sono, computatovi il centro dell'occhio, tredici centri, e di questi l'ordine che si deve tenere appare per li numeri posti nel disegno. L'astragolo della colonna è al diritto dell'occhio della voluta. Le volute vanno tanto grosse nel mezo quanto è lo sporto dell'ovolo, il quale avanza oltra l'abaco tanto quanto è l'occhio della voluta. Il canale della voluta va al paro del vivo della colonna. L'astragolo della colonna gira per sotto la voluta, e sempre si vede, come appar nella pianta, et è naturale che una cosa tenera, come è finta esser la voluta, dia luogo ad una dura come è l'astragolo, e si discosta la voluta da quello sempre ugualmente. Si sogliono fare negli angoli de' colonnati o portici di ordine ionico i capitelli c'abbiano le volute non solo nella fronte, ma anco in quella parte che, facendosi il capitello come si suol fare, sarebbe il fianco, onde vengono ad avere la fronte da due bande e si dimandano capitelli angolari, i quali come si



facciano dimostrerò nel mio libro dei tempii.⁹

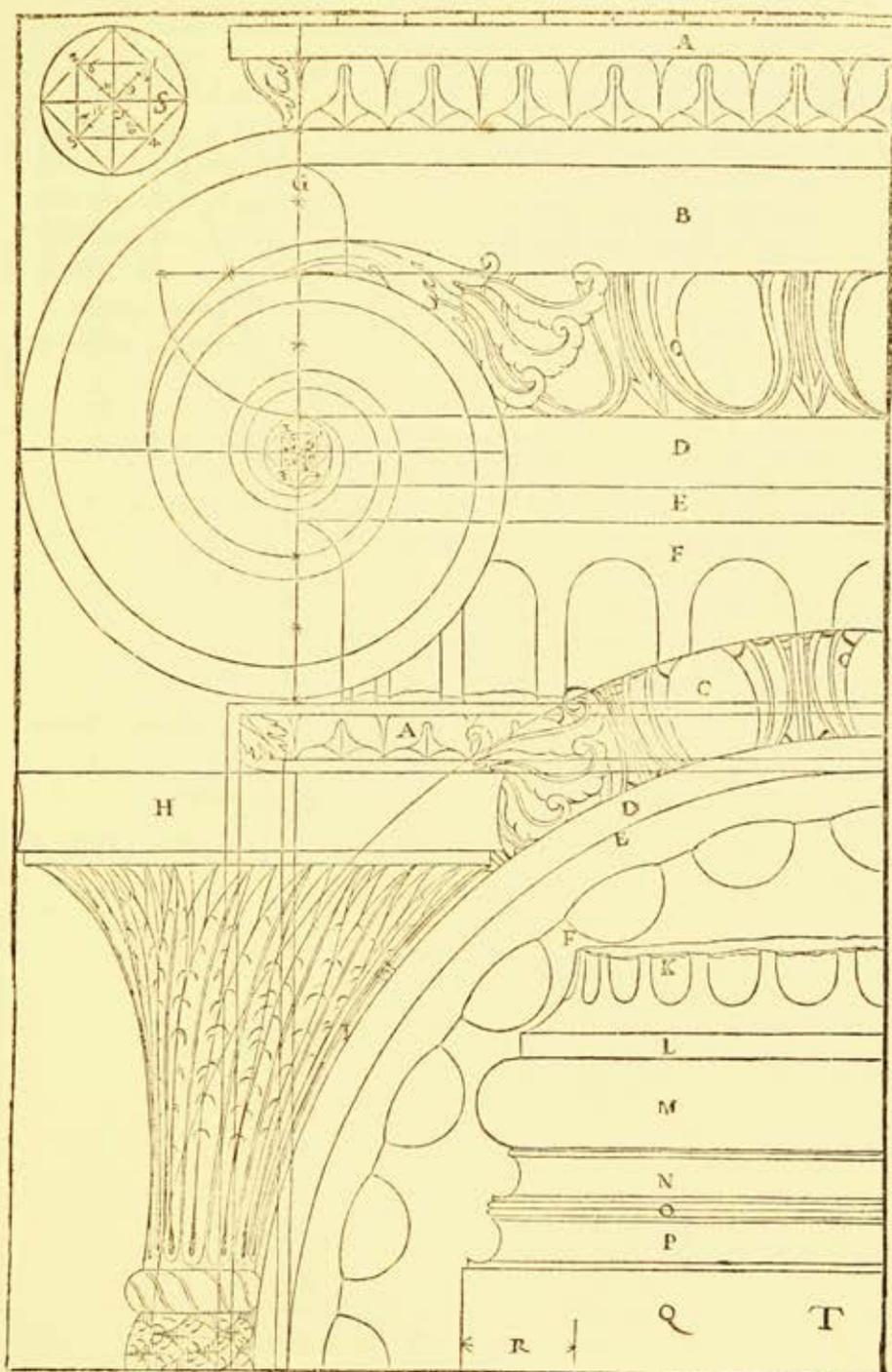
- | | |
|---|--------------------------------|
| A <i>abaco</i> | D <i>tondino sotto l'ovolo</i> |
| B <i>canale, ovvero incavo della voluta</i> | E <i>cimbia</i> |
| C <i>ovolo</i> | F <i>vivo della colonna</i> |
| | G <i>linea detta cateto</i> |

Nella pianta del capitello sono i detti membri contrassegnati con l'istesse lettere.

s *l'occhio della voluta in forma grande*

Membri della basa secondo Vitruvio.

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| K <i>vivo della colonna</i> | O <i>tondini</i> |
| L <i>cimbia</i> | P <i>cavetto secondo</i> |
| M <i>bastone</i> | Q <i>orlo</i> |
| N <i>cavetto primo</i> | R <i>sporto</i> |



L'architrave, il fregio e la cornice sono (come ho detto) per la quinta parte dell'altezza della colonna, e si divide il tutto in parti dodici. L'architrave è parti quattro, il fregio tre, e la cornice cinque. L'architrave si divide in parti cinque, e d'una si fa il suo cimacio, e il resto si divide in dodici: tre si danno alla prima fascia e al suo astragalo, quattro alla seconda et all'astragalo, e cinque alla terza. La cornice si divide in parti sette e tre quarti: due si danno al cavetto et ovolo, due al modiglione, e tre e tre quarti alla corona e gola; e sporge tanto in fuori quanto è grossa. Io ho disegnato la fronte, il fianco e la pianta del capitello e l'architrave, il fregio e la cornice con gli intagli che se li convengono.¹⁰

A *gola dritta*

B *gola riversa*

C *gocciolatoio*

D *cimacio dei modiglioni*

E *modiglioni*

F *ovolo*

G *cavetto*

H *fregio*

I *cimacio dell'architrave*

K *prima fascia*

L *seconda fascia*

M *terza fascia*

Membri del capitello.

N *abaco*

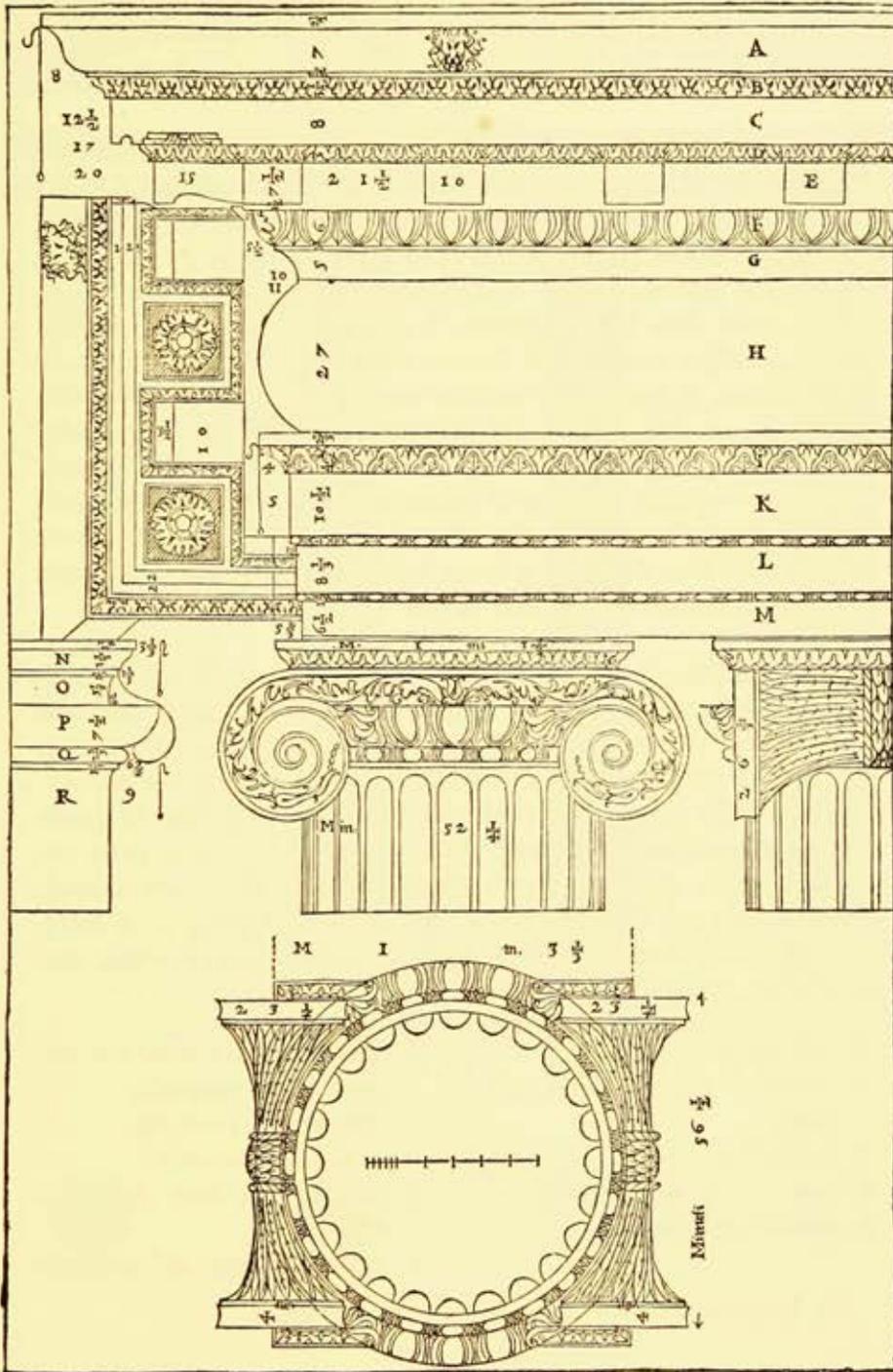
O *incavo della voluta*

P *ovolo*

Q *tondino della colonna, ovvero astragolo*

R *vivo della colonna*

Dove sono le rose è il soffitto della cornice tra un modiglione e l'altro.



CAPITOLO XVII

*Dell'ordine corinthio*¹

In Corinto, nobilissima città del Peloponneso, fu prima ritrovato l'ordine che si dimanda corinthio, il quale è più adorno e svelto dei sopradetti.² Le colonne sono simili alle ioniche, et aggiuntavi la basa e il capitello sono lunghe moduli nove e mezo. Se si faranno incanellate dovranno avere ventiquattro canali, i quali profondino per la metà della loro larghezza. I pianuzzi, ovvero spazi tra l'un canale e l'altro, saranno per il terzo della larghezza di detti canali. L'architrave, il fregio e la cornice sono per il quinto dell'altezza delle colonne. Nel disegno del colonnato semplice gli intercolumni sono di due diametri, come è il portico di Santa Maria Ritonda in Roma, e questa maniera di colonnati da Vitruvio è detta sistilos.³ Et in quello degli archi i pilastri sono per le due parti delle cinque della luce dell'arco, e l'arco è in luce per altezza due quadri e mezo, compresa la grossezza di esso arco.⁴

Sotto le colonne corinthie si farà il piedestilo alto il quarto dell'altezza della colonna,⁵ e si dividerà in otto parti: una si darà alla cimacia, due alla sua basa, e cinque resteranno al dado. La basa si dividerà in tre parti: due si daranno al zocco et una alla cornice. La basa delle colonne è l'attica, ma in questo è diversa da quella che si pone all'ordine dorico, che lo sporto è la quinta parte del diametro della colonna. Si può anco in qualche altra parte variare, come si vede nel disegno ove è segnata anco la imposta degli archi, la quale è alta la metà di più di quel ch'è grosso il membretto, cioè il pilastro che tol suso l'arco.⁶

A *vivo della colonna*

B *cimbia e tondino della colonna*

C *bastone superiore*

D *cavetto con gli astragali*

E *bastone inferiore*

F *orlo della basa attaccato alla cimacia del piedestilo*

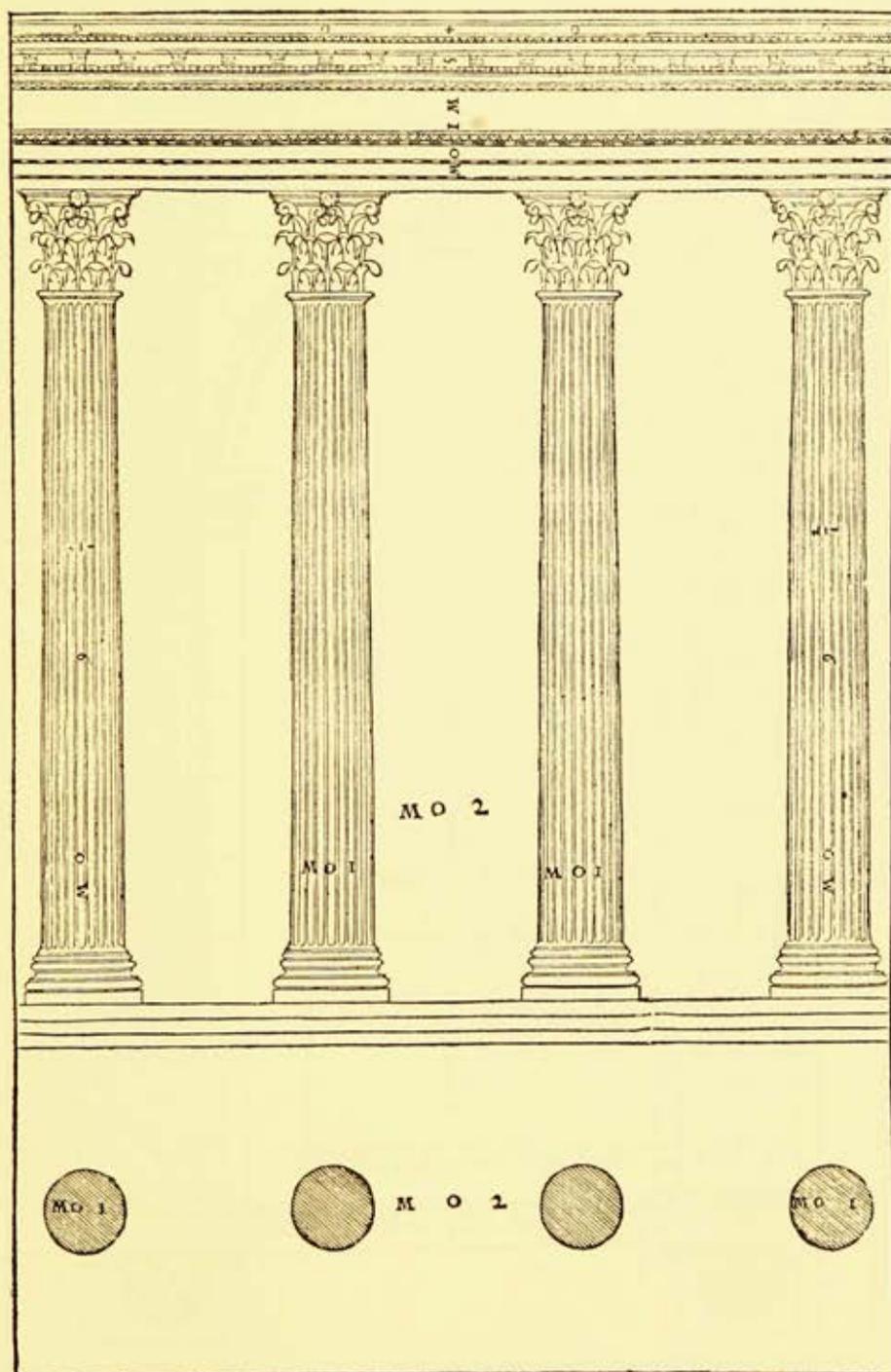
G *cimacia del piedestilo*

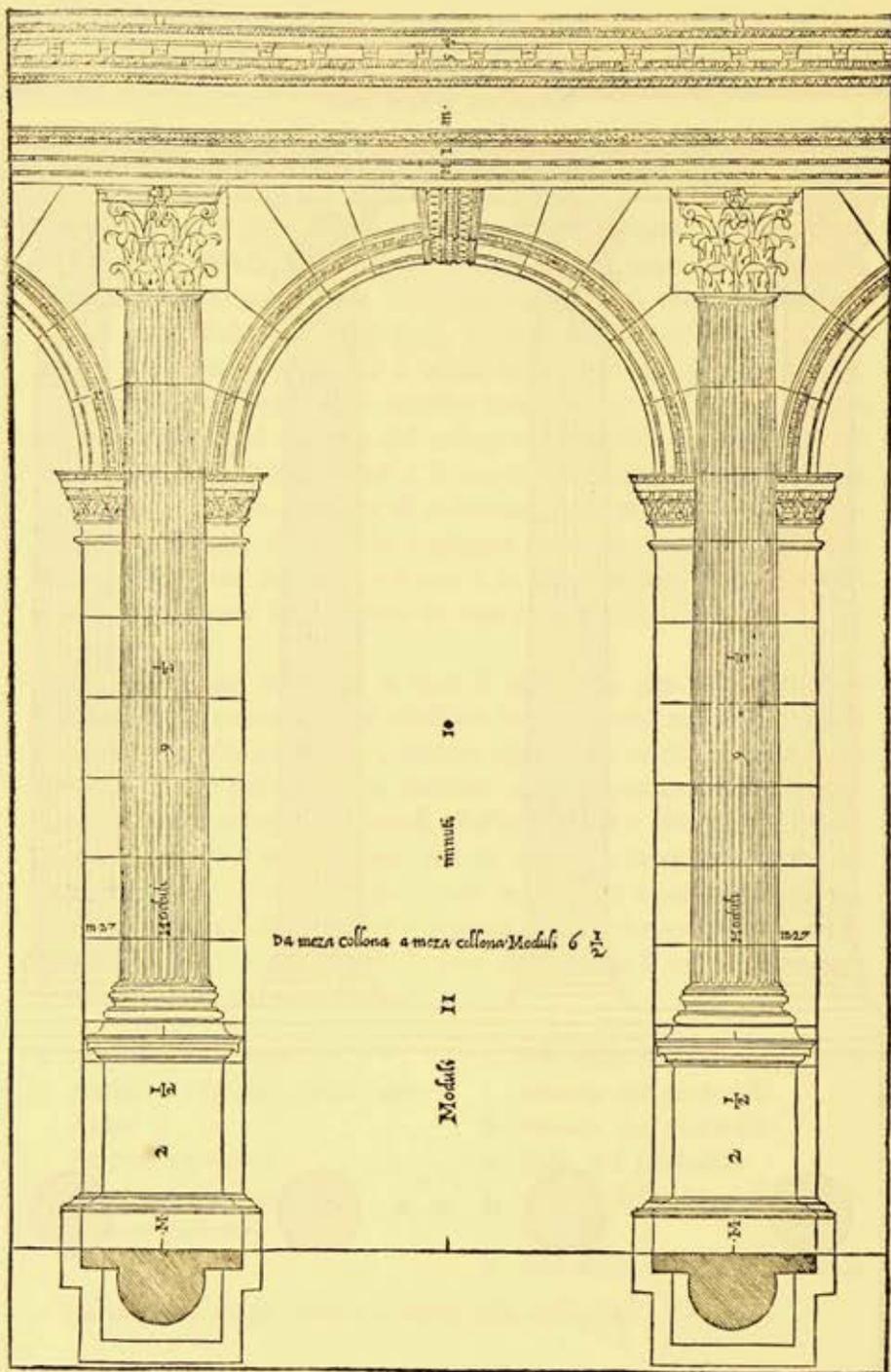
H *dado del piedestilo*

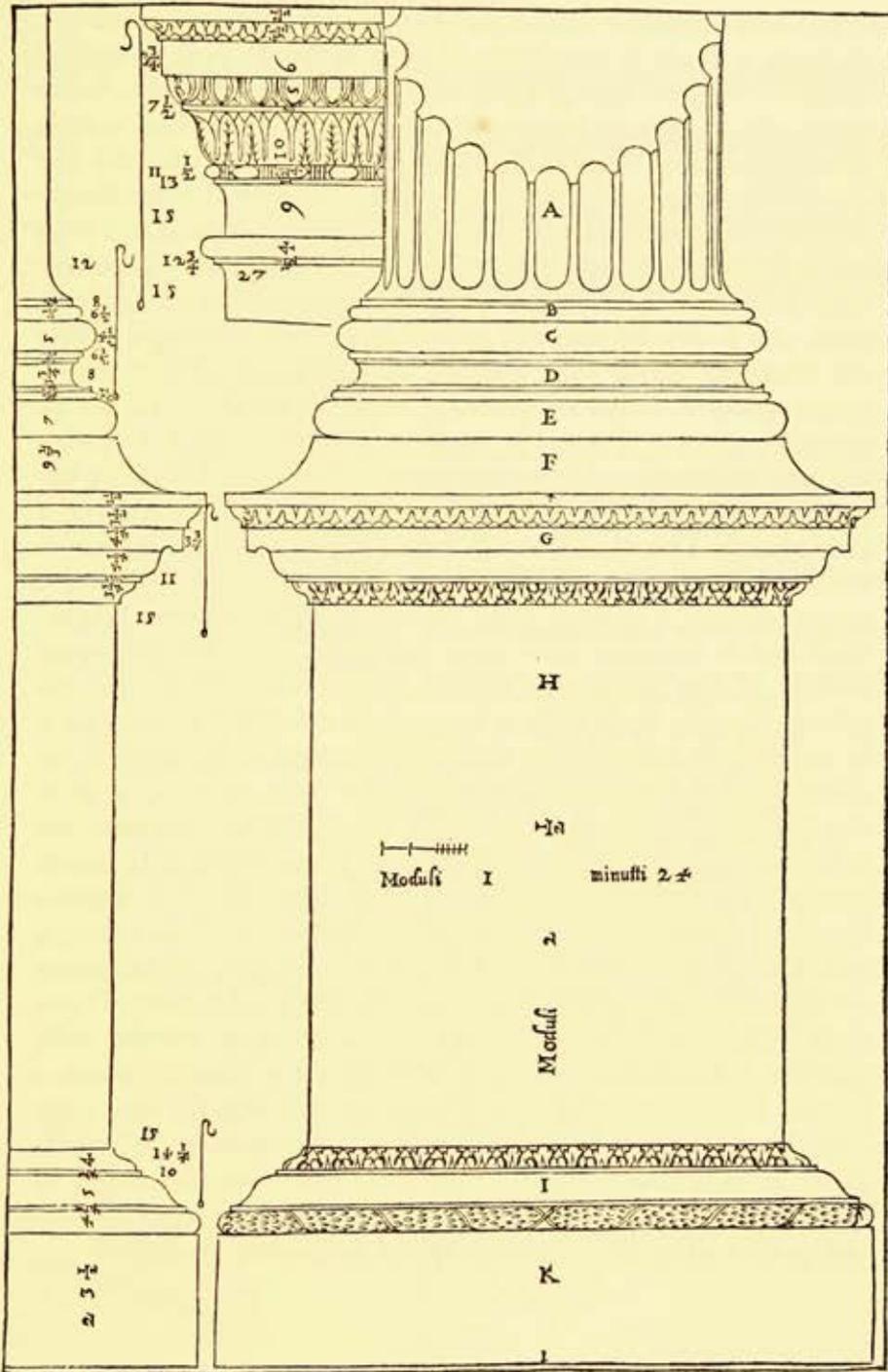
I *cornice della basa del piedestilo*

K *orlo della basa del piedestilo*

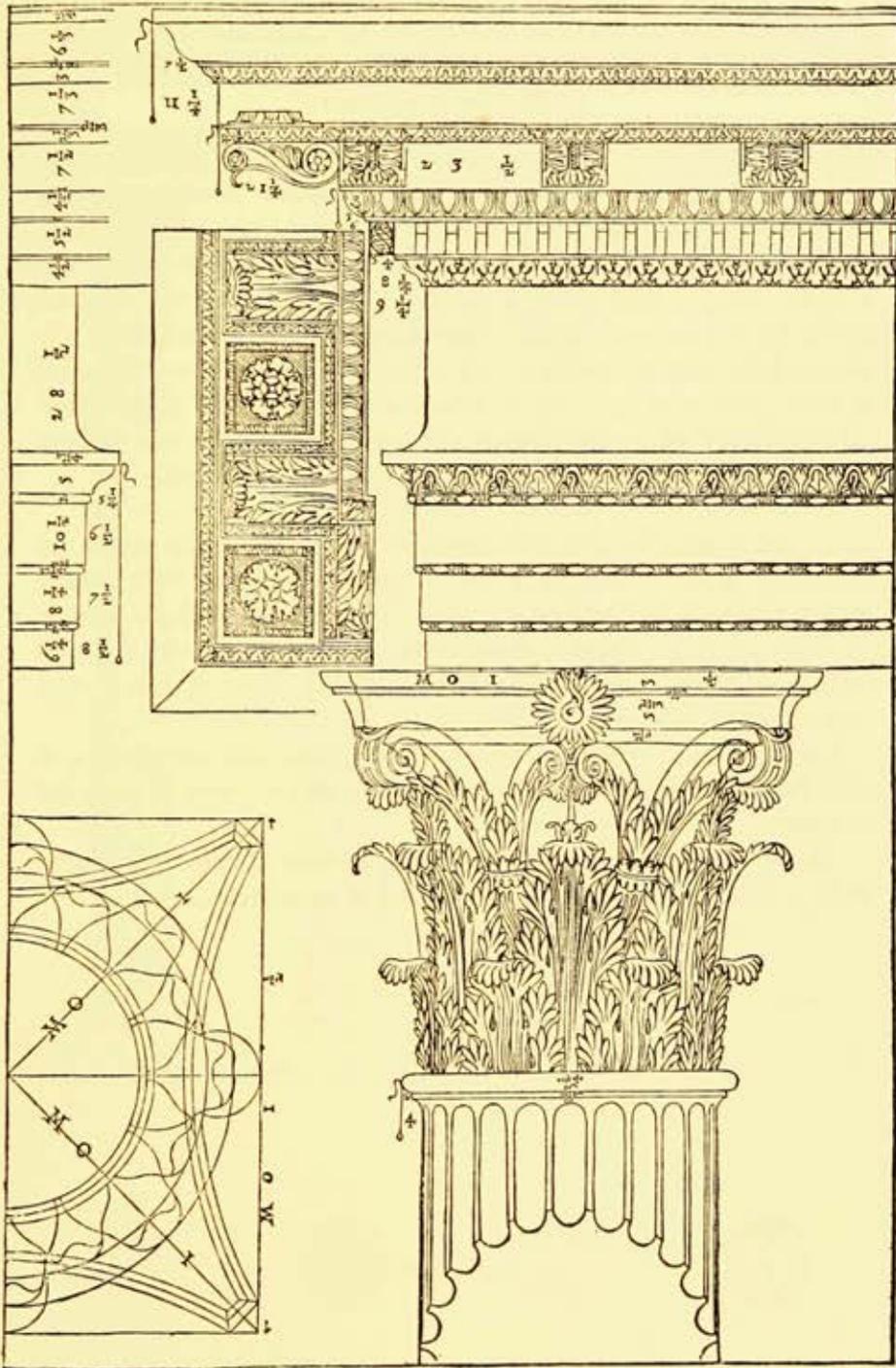
La imposta degli archi è a canto alla colonna.







Il capitello corinthio deve essere alto quanto è grossa la colonna da basso, e di più la sesta parte, la quale si dà all'abaco. Il resto si divide in tre parti uguali. La prima si dà alla prima foglia, la seconda alla seconda, e la terza di nuovo si divide in due, e della parte prossima all'abaco si fanno i caulicoli con le foglie che par che gli sostentino, dalle quali essi nascono, e però il fusto d'onde escono si farà grosso, et essi nei loro avolgimenti si andaranno a poco a poco assottigliando, e piglieremo in ciò l'esempio dalle piante, le quali sono più grosse dove nascono che dove finiscono.⁷ La campana, cioè il vivo del capitello sotto le foglie, deve andare al diritto del fondo de' canali delle colonne. A far l'abaco c'abbia conveniente sporto si forma un quadrato, ciascun lato del quale sia un modulo e mezo, e si tirano in quello le linee diagonali, e dove s'intersecano, che sarà nel mezo, si pone il piede immobile del compasso, e verso ciascun angolo del quadrato si segna un modulo, e dove saranno i punti si tirano le linee che s'intersechino ad angoli retti con le dette diagonali e che tocchino i lati del quadrato, e queste saranno il termine dello sporto, e quanto saranno lunghe, tanto sarà la larghezza delle corna dell'abaco. La curvatura, ovvero scemità, si farà allungando un filo dall'un corno all'altro, e pigliando il punto onde viene a formarsi un triangolo, la cui basa è la scemità. Si tira poi una linea dall'estremità delle dette corna all'estremità dell'astragalo, ovvero tondino della colonna, e si fa che le lingue delle foglie la tocchino, ovvero avanzino alquanto più in fora, e questo è il loro sporto.⁸ La rosa deve esser larga la quarta parte del diametro della colonna da piedi. L'architrave, il fregio e la cornice (come ho detto) sono il quinto dell'altezza della colonna, e si divide il tutto in parti dodici, come nel ionico, ma in questo v'è differenza, che la cornice si divide in otto parti e meza. D'una si fa l'intavolato, dell'altra il dentello, della terza l'ovolo, della quarta e quinta il modiglione, e dell'altre tre e meza la corona e la gola. Ha la cornice tanto di sporto quanto è alta. Le casse delle rose che vanno tra i modiglioni vogliono esser quadre, et i modiglioni grossi per la metà del campo di dette rose. I membri di quest'ordine non sono stati contrassegnati con lettere come dei passati, perché da quelli si possono questi facilmente conoscere.⁹



CAPITOLO XVIII

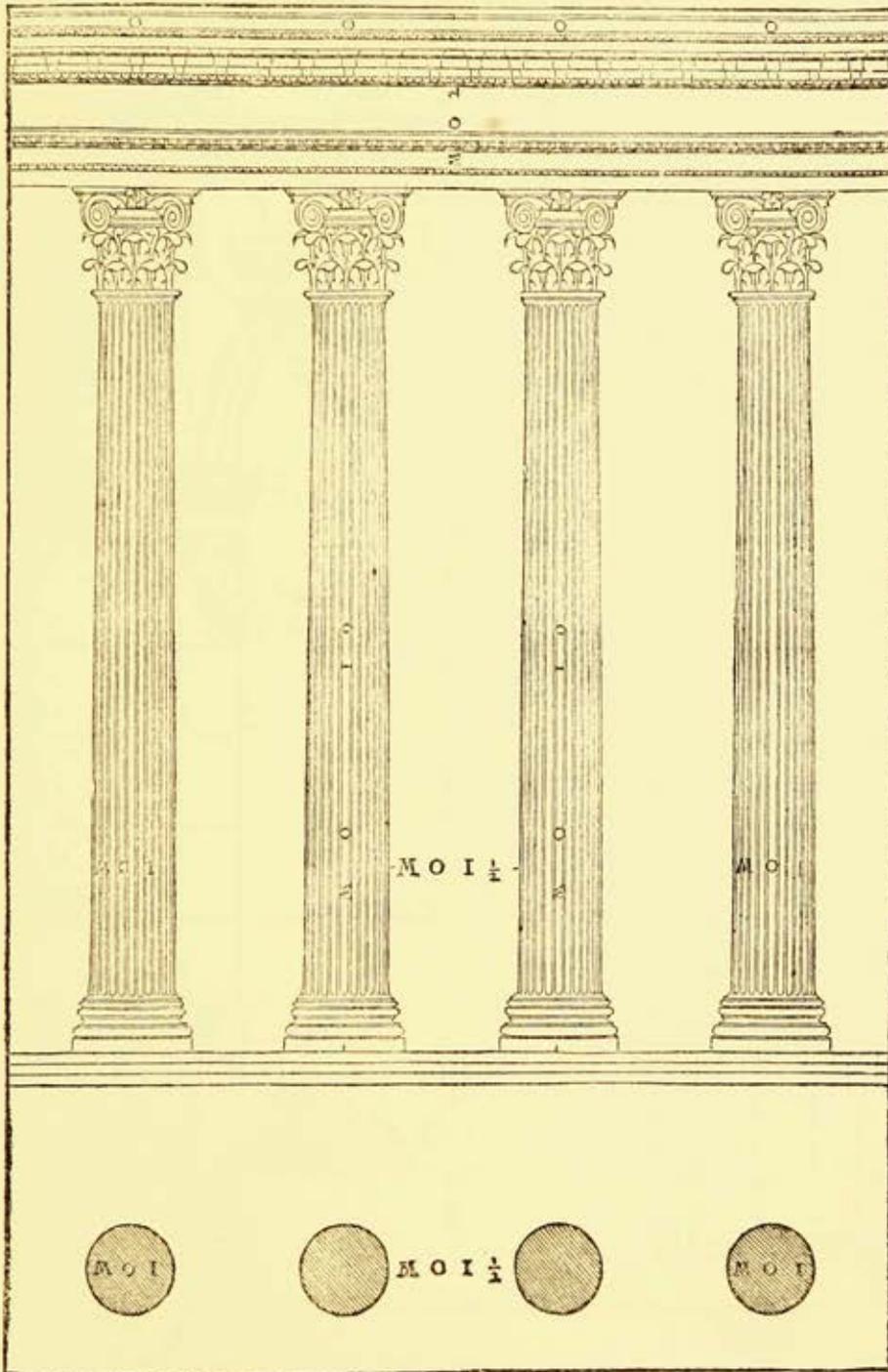
Dell'ordine composito¹

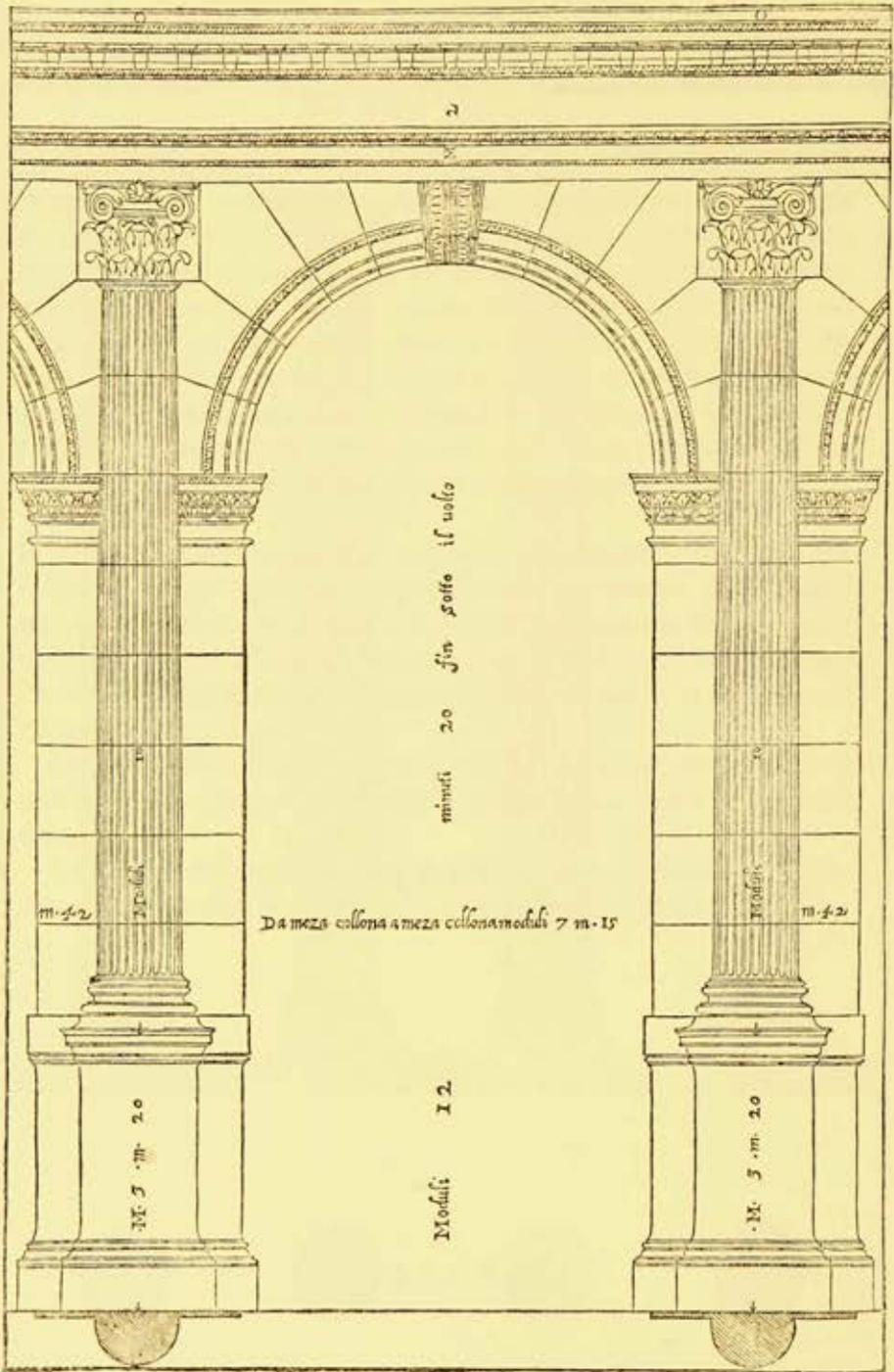
L'ordine composito, il quale vien anco detto latino perché fu invenzione degli antichi Romani, è così chiamato perché partecipa di due de' sopradetti ordini, et il più regolato e più bello è quello che è composto di ionico e di corinthio.² Si fa più svelto del corinthio e si può fare simile a quello in tutte le parti fuor che nel capitello. Le colonne deono esser lunghe dieci moduli. Nel disegno del colonnato semplice gli intercolunni sono d'un diametro e mezzo, e questa maniera è dimandata da Vitruvio picnostilos.³ Et in quello degli archi i pilastri sono per la metà della luce dell'arco, e gli archi sono alti fin sotto il volto due quadri e mezzo.⁴

E perché (come ho detto) si deve far quest'ordine più svelto del corinthio, il suo piedestilo è per il terzo dell'altezza della colonna,⁵ e si divide in parti otto e meza. D'una parte si fa la cimacia di quella basa, e cinque e meza restano al dado. La basa del piedestilo si divide in tre parti: due si danno al zocco, et una a' suoi bastoni con la sua gola.

La basa della colonna si può far attica come nel corinthio, e si può fare anco composta dell'attica e della ionica, come si vede nel disegno.

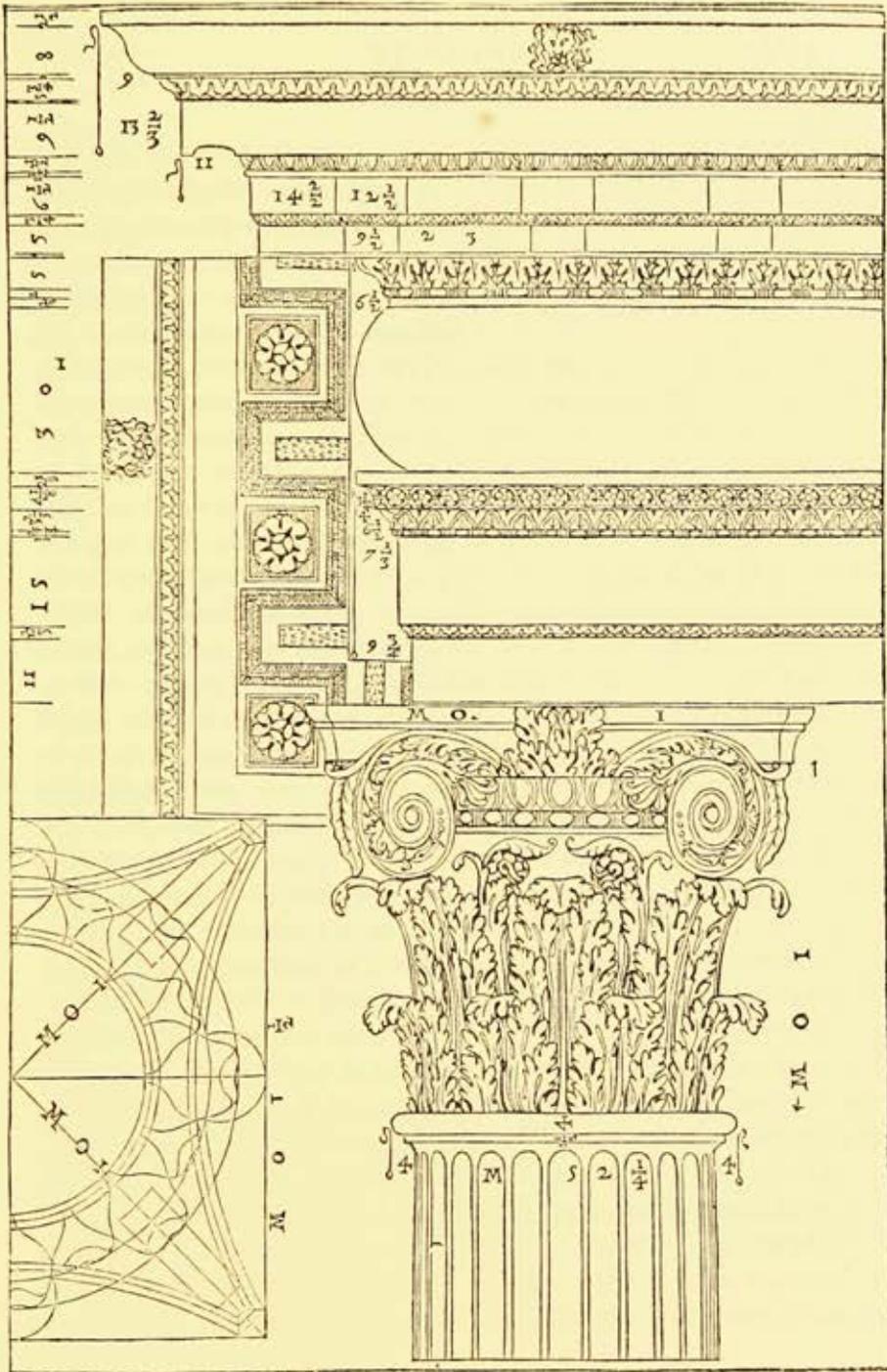
La sacoma dell'imposta degli archi è a canto al piano del piedestilo, e la sua altezza è quanto è grosso il membretto.⁶





Il capitello composito ha quelle istesse misure che ha il corinthio, ma è diverso da quello per la voluta, ovolo e fusarolo, che sono membri attribuiti al ionico, et il modo di farlo è questo. Dall'abaco in giù si divide il capitello in tre parti, come nel corinthio. La prima parte si dà alla prima foglia, e la seconda alla seconda, e la terza alla voluta, la quale si fa in quell'istesso modo e con quei medesimi punti coi quali s'è detto che si fa la ionica, et occupa tanto dell'abaco che paia ch'ella nasca fuori dell'ovolo, appresso il fiore che si pone nel mezo della curvatura di detto abaco, et è grossa in fronte quanto è lo smusso che si fa su le corna di quello, o poco più. L'ovolo è grosso delle cinque parti dell'abaco le tre: la parte sua inferiore comincia al diritto della parte inferiore dell'occhio della voluta, ha di sporto delle quattro parti della sua altezza le tre, e viene col suo sporto al diritto della curvatura dell'abaco o poco più in fuori. Il fusarolo è per la terza parte dell'altezza dell'ovolo, et ha di sporto alquanto più della metà della sua grossezza, e gira intorno il capitello sotto la voluta, e sempre si vede. Il gradetto che va sotto il fusarolo e fa l'orlo della campana del capitello è per la metà del fusarolo. Il vivo della campana risponde al dritto del fondo dei canali della colonna. Di questa sorte n'ho veduto uno in Roma, dal quale ho cavate le dette misure perché mi è parso molto bello e benissimo inteso. Si veggono anco capitelli fatti in altro modo, che si possono chiamar compositi, de' quali si dirà, e si poneranno le figure ne' miei libri delle antichità.

L'architrave, il fregio e la cornice sono per la quinta parte dell'altezza della colonna, e per quello ch'è stato detto di sopra negli altri ordini e per li numeri posti nel disegno si conosce benissimo il loro compartimento.⁷



CAPITOLO XIX

*Dei piedestili*¹

Sin qui ho detto quanto m'è parso bisognevole de' muri semplici e dei loro ornamenti, e toccato in particolare dei piedestili che a ciascun ordine si possono attribuire. Ma perché pare che gli antichi non abbiano avuto questa avvertenza di fare un piedestilo d'una grandezza più ad un ordine che ad un altro, e nondimeno questo membro accresce molto di bellezza e d'ornamento quando egli è fatto con ragione e con proporzione all'altre parti, acciòché se ne abbia perfetta cognizione e se ne possa l'architetto servire secondo le occasioni, è da sapersi che essi li fecero alcuna volta quadri, cioè tanto lunghi quanto larghi, come nell'arco de' Leoni in Verona; e questi io ho dati all'ordine dorico, perché se li richiede la sodezza. Alcuna volta li fecero pigliando la misura dalla luce dei vani, come nell'arco di Tito a Santa Maria Nova in Roma,² et in quello di Traiano sul porto d'Ancona,³ dove il piedestilo è alto per la metà della luce dell'arco; e di tal sorte piedestili ho messo nell'ordine ionico. Et alcuna volta pigliarono la misura dall'altezza della colonna, come si vede a Susa, città posta alle radici de' monti che dividono la Italia dalla Francia, in un arco fatto in onore di Augusto Cesare,⁴ e nell'arco di Pola, città della Dalmazia,⁵ e nell'anfiteatro di Roma,⁶ nell'ordine ionico e corinthio, ne quali edifici il piedestilo è per la quarta parte dell'altezza delle colonne, come io ho fatto nell'ordine corinthio. In Verona, nell'arco di Castel Vecchio, il quale è bellissimo, il piedestilo è per il terzo dell'altezza delle colonne,⁷ come ho messo nell'ordine composito. E queste sono bellissime forme di piedestili, e c'hanno bella proporzione all'altre parti. E quando Vitruvio nel sesto libro ragionando dei theatri fa menzione del poggio,⁸ è da sapere che 'l poggio è il medesimo che 'l piedestilo, il quale è per il terzo della lunghezza delle colonne poste per ornamento della scena. Ma de' piedestili che eccedono il terzo della colonna, se ne vede in Roma nell'arco di Costantino,⁹ ove i piedestili sono per le due parti e meza dell'altezza delle colonne. E quasi in tutti i piedestili antichi si vede essere stato osservato di far la basa due volte più grossa che la cimacia, come si vederà nel mio libro degli archi.

CAPITOLO XX

Degli abusi

Avendo io posto gli ornamenti dell'architettura, cioè i cinque ordini, et insegnato come si debbano fare, e messe le sacome di ciascuna parte loro come ho trovato che gli antichi osservarono,¹ non mi pare fuori di proposito far qui avvertito il lettore di molti abusi che, introdotti da' barbari, ancora si osservano, accioché gli studiosi di quest'arte nell'opere loro se ne possino guardare, e nelle altrui conoscerli.² Dico adunque che, essendo l'architettura (come anco sono tutte le altre arti) imitatrice della natura, niuna cosa patisce che aliena e lontana sia da quello che essa natura comporta,³ onde noi veggiamo che quegli antichi architetti, i quali gli edifici che di legno si facevano cominciarono a fare di pietre, istituirono che le colonne nella cima loro fossero manco grosse che da piedi, pigliando l'esempio dagli arbori, i quali tutti sono più sottili nella cima che nel tronco et appresso le radici. Medesimamente, perché è molto convenevole che quelle cose sopra le quali qualche gran carico è posto si schizzino, posero sotto le colonne le base, le quali con quei loro bastoni e cavetti paiono per lo sopra-posto peso schizzarsi. Così anco nelle cornici introdussero i triglifi, i modiglioni et i dentelli, i quali rappresentassero le teste di quelle travi che nei palchi e per sostentamento dei coperti si pongono.⁴ L'istesso in ciascun'altra parte si conoscerà, se vi si ponerà considerazione, il che così essendo, non si può se non biasimare quella maniera di fabricare la quale, partendosi da quello che la natura delle cose ci insegna, e da quella semplicità che nelle cose da lei create si scorge, quasi un'altra natura facendosi, si parte dal vero, buono e bel modo di fabricare.⁵ Per la qual cosa non si dovrà invece di colonne o di pilastri che abbiano a tor suso qualche peso, poner cartelle, le quali si dicono cartocci, che sono certi involgimenti i quali agli intelligenti fanno bruttissima vista, et a quelli che non se ne intendono apportano più tosto confusione che piacere, né altro effetto producono se non che accrescono spesa agli edificatori.⁶ Medesimamente non si farà nascer fuori dalle cornici alcuni di questi cartocci; perciocché, essendo dibisogno che tutte le parti della cornice a qualche effetto siano fatte, e siano come dimostratrici di quello che si vederebbe quando l'opera fosse di legname, et oltre a ciò essendo

convenevole che a sostentare un carico si richiegga una cosa dura et atta a resistere al peso, non è dubbio che questi tali cartocci non siano del tutto superflui, perché impossibile è che trave o legno alcuno faccia l'effetto che essi rappresentano, e fingendosi teneri e molli non so con qual ragione si possano metter sotto ad una cosa dura e greve.⁷ Ma quello che a mio parere importa molto è l'abuso del fare i frontespizi delle porte, delle fenestre e delle loggie spezzati nel mezo, conciosiaché essendo essi fatti per dimostrare et accusare il piovete delle fabbriche, il quale così colmo nel mezo fecero i primi edificatori ammaestrati dalla necessità istessa, non so che cosa più contraria alla ragion naturale si possa fare che spezzar quella parte che è finta difendere gli abitanti e quelli ch'entrano in casa dalle pioggie, dalle nevi e dalla grandine. E benché il variare e le cose nuove a tutti debbano piacere, non si deve però far ciò contra i precetti dell'arte, e contra quello che la ragione ci dimostra, onde si vede che anco gli antichi variarono, né però si partirono mai da alcune regole universali e necessarie dell'arte, come si vederà ne' miei libri dell'antichità.⁸ Circa le progettture ancora delle cornici et altri ornamenti, è non picciolo abuso il farli che porgano molto in fuori, perciocché quando eccedono quello che ragionevolmente loro si conviene, oltre che se sono in luogo chiuso lo fanno stretto e sgarbato, mettono spavento a quelli che vi stanno sotto, perché sempre minacciano di cascare. Né meno si deve fuggire il fare le cornici che alle colonne non abbiano proporzione, essendo che se sopra colonne picciole si porranno cornici grandi, o sopra colonne grandi cornici picciole, chi dubita che da tale edificio non debba causarsi bruttissimo aspetto? Oltre a ciò, il fingere le colonne spezzate col far loro intorno alcuni anelli e ghirlande che paiano tenerle unite e salde si deve quanto si può schifare, perché, quanto più intiere e forti si dimostrano le colonne, tanto meglio paiono far l'effetto al quale elle sono poste, che è di rendere l'opera di sopra sicura e stabile.⁹ Molti altri simili abusi potrei raccontare, come di alcuni membri che nelle cornici si fanno senza proporzione¹⁰ agli altri, i quali, per quello c'ho mostrato di sopra e per li già detti, si lascieranno facilmente conoscere. Resta ora che si venga alla disposizione de' luoghi particolari e principali delle fabbriche.

CAPITOLO XXI

*Delle loggie, dell'entrate, delle sale
e delle stanze e della forma loro¹*

Si sogliono far le loggie² per lo più nella faccia davanti et in quella di dietro della casa, e si fanno nel mezo facendone una sola, o dalle bande facendone due.³ Servono queste loggie a molti commodi, come a spasseggiare, a mangiare et ad altri diporti, e si fanno e maggiori e minori come ricerca la grandezza e il comodo della fabrica, ma per il più non si faranno meno larghe di dieci piedi, né più di venti. Hanno oltra di ciò tutte le case bene ordinate nel mezo e nella più bella parte loro alcuni luoghi ne' quali rispondono e riescono tutti gli altri. Questi nella parte di sotto si chiamano volgarmente entrate⁴ et in quella di sopra sale. Sono come luoghi pubblici, e l'entrate servono per luogo ove stiano quelli che aspettano che 'l padrone esca di casa per salutarlo e per negoziar seco, e sono la prima parte (oltra le loggie) che si offerisce a chi entra nella casa. Le sale⁵ servono a feste, a conviti, ad apparati per recitar comedie, nozze e simili sollazzi, e però deono questi luoghi esser molto maggiori degli altri, et aver quella forma che capacissima sia, accioché molta gente commodamente vi possa stare e vedere quello che vi si faccia. Io son solito non eccedere nella lunghezza delle sale due quadri, i quali si facciano dalla larghezza, ma quanto più si approssimeranno al quadrato, tanto più saranno lodevoli e commode.

Le stanze deono essere compartite dall'una e l'altra parte dell'entrata e della sala, e si deve avertire che quelle dalla parte destra rispondino e siano uguali a quelle dalla sinistra, accioché la fabrica sia così in una parte come nell'altra, et i muri sentano il carico del coperto ugualmente; perciocché se da una parte si faranno le stanze grandi e dall'altra picciole, questa sarà più atta a resistere al peso per la spessezza dei muri, e quella più debole, onde ne nasceranno col tempo grandissimi inconvenienti a ruina di tutta l'opera.⁶ Le più belle e proporzionate maniere di stanze, e che riescono meglio, sono sette, perciocché o si faranno ritonde, e queste di rado, o quadrate, o la lunghezza loro sarà per la linea diagonale del quadrato della larghezza, o d'un quadro et un terzo, o d'un quadro e mezo, o d'un quadro e due terzi, o di due quadri.⁷

CAPITOLO XXII

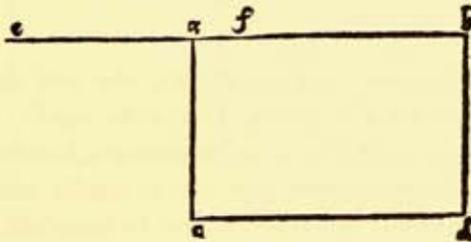
*De' pavimenti e de' soffittati*¹

Avendo veduto le forme delle loggie, delle sale e delle stanze, è conveniente cosa che si dica de' pavimenti e de' soffittati loro. I pavimenti si sogliono fare o di terrazzo, come si usa in Venezia, o di pietre cotte, ovvero di pietre vive. Quei terrazzi sono eccellenti che si fanno di coppo pesto e di ghiara minuta e di calcina di cuocoli di fiume, over padovana, e sono ben battuti, e devonsi fare nella primavera o nell'estate, accioché si possano ben seccare.² I pavimenti di pietre cotte, perché le pietre si possono fare di diverse forme e di diversi colori per la diversità delle crete, riusciranno molto belli e vaghi all'occhio per la varietà de' colori. Quelli di pietre vive rarissime volte si fanno nelle stanze, perché nel verno rendono grandissimo freddo, ma nelle loggie e ne' luoghi pubblici stanno molto bene. Si avvertirà che le stanze che saranno una dietro l'altra tutte abbiano il suolo o il pavimento uguale, di modo che né anco i sottolimitari delle porte siano più alti del restante del piano delle stanze; e se qualche camerino non giugnerà con la sua altezza a quel segno, sopra vi si deverà fare un mezato, overo solaro posticcio. I soffittati ancor essi diversamente si fanno, percioché molti si dilettan d'averli di travi belle e ben lavorate, ove bisogna avvertire che queste travi deono essere distanti una dall'altra una grossezza e meza di trave, perché così riescono i solari belli all'occhio, e vi resta tanto di muro fra le teste delle travi che è atto a sostenere quello di sopra. Ma se si faranno più distanti non renderanno bella vista, e se si faranno meno sarà quasi un dividere il muro di sopra da quello di sotto, onde marcendosi o abbruciandosi le travi, il muro di sopra sarà sforzato a ruinare.³ Altri vi vogliono compartimenti di stucchi o di legname ne' quali si mettano delle pitture, e così secondo le diverse invenzioni s'adornano, e però non si può dare in ciò certa e determinata regola.⁴

CAPITOLO XXIII

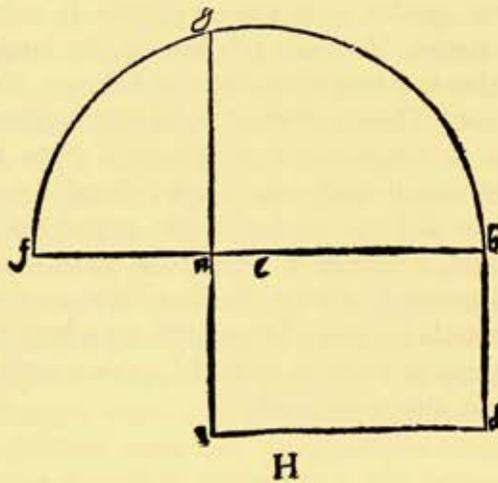
Dell'altezza delle stanze¹

Le stanze si fanno o in volto o in solaro. Se in solaro, l'altezza dal pavimento alla travatura sarà quanto la loro larghezza, e le stanze di sopra saranno per la sesta parte meno alte di quelle di sotto. Se in volto (come si sogliono fare quelle del primo ordine, perché così riescono più belle e sono meno esposte agli incendi), l'altezze de' volti nelle stanze quadre si faranno aggiunta la terza parte alla larghezza della stanza. Ma nelle più lunghe che larghe farà bisogno dalla lunghezza e larghezza ritrovare l'altezza, ch'insieme abbiano proporzione.² Questa altezza³ si ritroverà ponendo la larghezza appresso la lunghezza e dividendo il tutto in due parti uguali, perciòché una di quelle metà sarà l'altezza del volto. Come, in esempio, sia bc il luogo da involtarsi: aggiungasi la larghezza ac ad ab lunghezza, e facciasi la linea eb , la quale si divida in due parti uguali nel punto f ; diremo fb esser l'altezza che cerchiamo. Overo sia la stanza da involtarsi lunga piedi XII e larga VI: congiunto il VI al XII, ne procede XVIII, la metà del quale è nove; adunque il volto doverà esser alto nove piedi.⁴



Un'altra altezza ancora si troverà c'averà proporzione alla lunghezza e larghezza della stanza in questo modo.⁵ Posto il luogo da involtarsi cb , aggiungeremo la larghezza alla lunghezza e faremo la linea bf ; dappoi la divideremo in due parti uguali nel punto e , il qual fatto centro, faremo il mezo cerchio bgf , et allungheremo ac fin che tocchi la circonferenza nel punto g ; et ag sarà l'altezza del volto di cb . Nei numeri si ritroverà in questo modo. Conosciuto quanti piedi sia larga la stanza e quanti lunga, troveremo un nu-

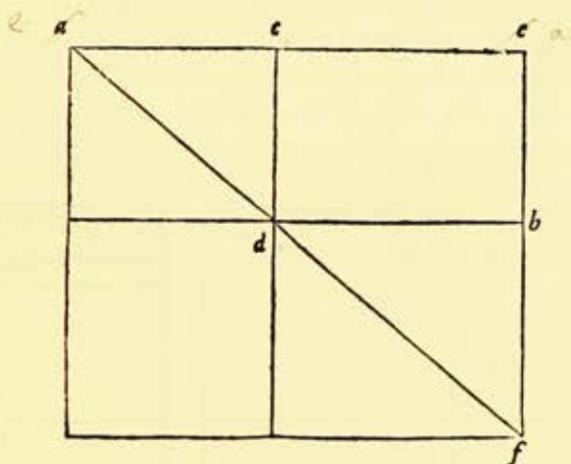
mero c'abbia quella proporzione alla larghezza che la lunghezza averà a lui, e lo ritroveremo moltiplicando il minore estremo col maggiore, perché la radice quadrata di quello che procederà da detta moltiplicazione sarà l'altezza che cerchiamo. Come, per esempio, se 'l luogo che vogliamo involtare è lungo IX piedi e largo IV, l'altezza del volto sarà sei piedi, e quella proporzione c'ha IX a sei, ha anco sei a IV, cioè la sesquialtera. Ma è da avvertire che non sarà sempre possibile ritrovar quest'altezza coi numeri.⁶



Si può anco ritrovare un'altra altezza, che sarà minore ma nondimeno proporzionata alla stanza, in questo modo.⁷ Tirate le linee *ab*, *ac*, *cd*, e *bd*, che dimostrano la larghezza e lunghezza della stanza, si ritroverà l'altezza come nel primo modo, che sarà la *ce*, la quale si aggiungerà alla *ac*, e poi si farà la linea *edf*, e si allungherà *ab* sin che tocchi la *edf* nel punto *f*; l'altezza del volto sarà la *bf*. Ma con i numeri si ritroverà in tal maniera. Ritrovato dalla lunghezza e larghezza della stanza l'altezza secondo il primo modo, la quale tenendo l'esempio sopraposto è il 9, si collocheranno la lunghezza, la larghezza e l'altezza come nella figura: dipoi si moltiplica il 9 col 12 e col 6, e quello che procederà dal 12 si ponga sotto il 12, e quello che dal 6 sotto il 6, e poscia si moltiplica il 6 col 12, e quel che ne procederà si ponga sotto il 9, e questo sarà il 72; e ritrovato un numero, il quale moltiplicato col 9 giunga alla somma del 72, che nel caso nostro sarebbe l'8, diremo 8 piedi

esser l'altezza del volto: 12 9 6
 108 72 54
 8

Stanno queste altezze tra loro in questo modo: che la prima è maggiore della seconda, e questa è maggiore della terza; però ci serviremo di ciascuna di queste altezze, secondo che tornerà bene, per far che più stanze di diverse grandezze abbiano i volti egualmente alti, e nondimeno detti volti siano proporzionati a quelle:⁸ dal che ne risulterà e bellezza all'occhio, e commodità per il suolo o pavimento che andarà loro sopra, perché verrà ad esser tutto uguale. Sono ancora altre altezze di volti, le quali non cascano sotto regola, e di queste si averà da servire l'architetto secondo il suo giudizio e secondo la necessità.⁹

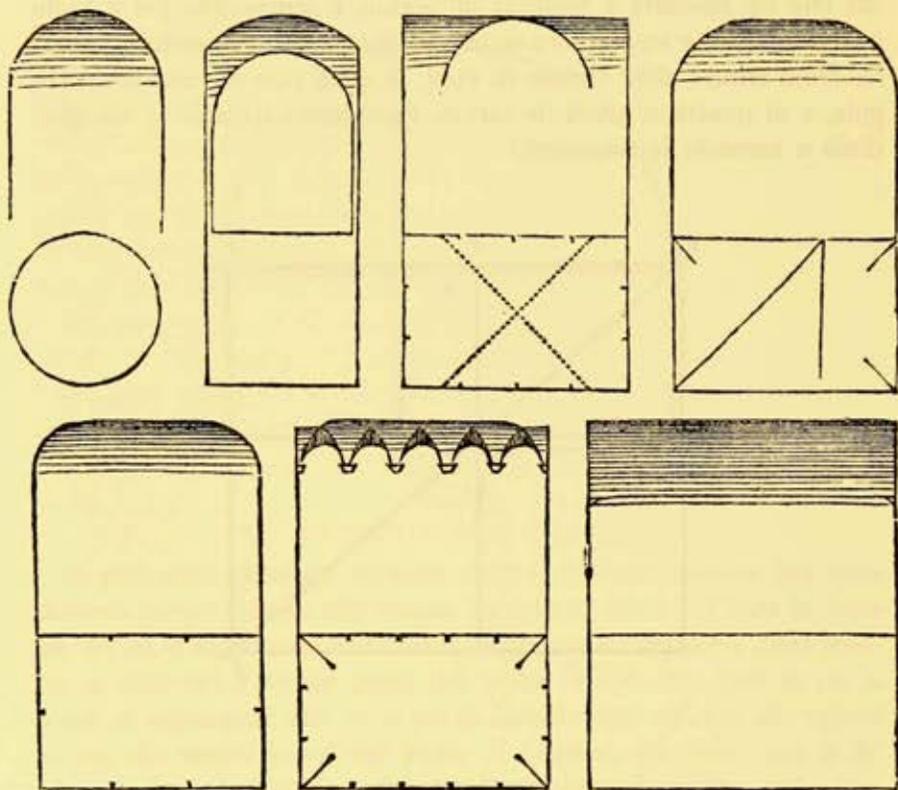


CAPITOLO XXIV

Delle maniere de' volti¹

Sei sono le maniere de' volti: cioè a crociera, a fascia, a remenato (che così chiamano i volti che sono di porzione di cerchio e non arrivano al semicircolo), ritondi, a lunette et a conca, i quali hanno di frezza il terzo della larghezza della stanza.² Le due ultime maniere sono state ritrovate da' moderni, delle quattro prime si servirono anco gli antichi. I volti tondi si fanno nelle stanze in qua-

dro, et il modo di farli è tale: si lasciano negli angoli della stanza alcuni smussi che tolgono suso il mezo tondo del volto, il quale nel mezo viene ad essere a remenato, e quanto più s'approssima agli angoli, tanto più diventa ritondo. Di questa sorte n'è uno in Roma nelle terme di Tito,³ e quando io lo vidi era in parte ruinato. Ho posto qui di sotto le figure di tutte queste maniere applicate alle forme delle stanze.⁴



CAPITOLO XXV

Delle misure delle porte e delle finestre¹

Non si può dare certa e determinata regola circa le altezze e larghezze delle porte principali delle fabbriche, e circa le porte e finestre delle stanze;² perciocché a far le porte principali si deve l'ar-

chitetto accommodare alla grandezza della fabrica, alla qualità del padrone, et alle cose che per quelle deono essere condotte e portate.³ A me pare che torni bene divider lo spazio dal piano, o suolo, alla superficie della travatura in tre parti e meza (come dice Vitruvio nel IV libro al VI capitolo),⁴ e di due farne la luce in altezza, e di una in larghezza, manco la duodecima parte dell'altezza. Soleano gli antichi far le loro porte meno larghe di sopra che da basso, come si vede in un tempio a Tivoli,⁵ e Vitruvio ce lo insegna, forse per maggior fortezza.⁶ Si deve eleggere il luogo per le porte principali ove facilmente da tutta la casa si possa andare. Le porte delle stanze non si faranno più larghe di tre piedi et alte sei e mezzo, né meno di due piedi in larghezza e cinque in altezza. Si deve avvertire nel far le finestre che né più né meno di luce piglino, né siano più rare o spesse, di quello che 'l bisogno ricerchi. Però si averà molto risguardo alla grandezza delle stanze che da quelle deono ricevere il lume. Percioché cosa manifesta è che di molto più luce ha dibisogno una stanza grande, accioché sia lucida e chiara, che una picciola; e se si faranno le finestre più picciole e rare di quello che si convenga, renderanno i luoghi oscuri; e se eccederanno in troppo grandezza li faranno quasi inabitabili, perché, essendovi portato il freddo et il caldo dall'aria, saranno quei luoghi secondo le stagioni dell'anno caldissimi e freddissimi, caso che⁷ la regione del cielo alla quale essi saranno volti non gli apportino alquanto di giovamento. Per la qual cosa non si faranno finestre più larghe della quarta parte della larghezza delle stanze, né più strette della quinta, e si faranno alte due quadri e di più la sesta parte della larghezza loro.⁸ E perché nelle case si fanno stanze grandi, mezane, e picciole, e nondimeno le finestre deono essere tutte uguali nel loro ordine o solaro, a me piacciono molto, per pigliar la misura delle dette finestre, quelle stanze la lunghezza delle quali è due terzi più della larghezza, cioè se la larghezza è XVIII piedi che la lunghezza sia XXX, e partisco la larghezza in quattro parti e meza. Di una faccio le finestre larghe in luce, e di due alte, aggiuntavi la sesta parte della larghezza, e secondo la grandezza di queste faccio tutte quelle dell'altre stanze. Le finestre di sopra, cioè quelle del secondo ordine, deono essere la sesta parte minori della lunghezza della luce di quelle di sotto, e se altre finestre più di sopra si faranno, similmente per la sesta parte si deono diminuire.⁹ Debbono le finestre da man destra corrispondere a quelle da man

sinistra, e quelle di sopra essere al diritto di quelle di sotto, e le porte similmente tutte essere al diritto una sopra l'altra, accioché sopra il vano sia il vano e sopra il pieno sia il pieno,¹⁰ et anco rincontrarsi, accioché stando in una parte della casa si possa vedere fin dall'altra, il che apporta vaghezza e fresco la estate, et altri commodi. Si suole per maggior fortezza, accioché i sopra cigli o sopralimitari delle porte e finestre non siano aggravati dal peso, fare alcuni archi che volgarmente si chiamano remenati,¹¹ i quali sono di molta utilità alla perpetuità della fabrica. Deono le finestre allontanarsi dagli angoli o cantoni della fabrica, come di sopra è stato detto, perciocché non deve essere aperta et indebolita quella parte la quale ha da tener diritto et insieme tutto 'l restante dell'edificio. Le pilastrate, ovvero erte delle porte e delle finestre, non vogliono essere né meno grosse della sesta parte della larghezza della luce, né più della quinta. Resta che noi vediamo dei loro ornamenti.

CAPITOLO XXVI

Degli ornamenti delle porte e delle finestre

Come si debbano fare gli ornamenti delle porte principali delle fabbriche, si può facilmente conoscere da quello che c'insegna Vitruvio al capitolo VI del IV libro,¹ aggiungendovi quel tanto che in quel luogo ne dice e mostra in disegno il reverendissimo Barbaro,² e da quello ch'io ho detto e disegnato di sopra in tutti i cinque ordini. Però lasciando questi da parte, porrò solamente alcune sacome degli ornamenti delle porte e delle finestre delle stanze, secondo che diversamente si ponno fare, e dimostrerò a segnare ciascun membro particolarmente c'abbia grazia et il suo debito sporto. Gli ornamenti che si danno alle porte e finestre sono l'architrave, il fregio e la cornice. L'architrave gira intorno la porta, e deve esser grosso quanto sono le erte over le pilastrate, le quali ho detto non doversi far meno della sesta parte della larghezza della luce, né più della quinta, e da lui pigliano la loro grossezza il fregio e la cornice. Delle due invenzioni che seguono, la prima, cioè quella di sopra, ha queste misure.³ Si partisce l'architrave in quattro parti, e per tre di quelle si fa l'altezza del fregio e per cinque quella della cornice. Si torna a dividere l'architrave in dieci parti: tre vanno alla prima

fascia, quattro alla seconda, e le tre che restano si dividono in cinque. Due si danno al regolo over orlo, e le tre che restano alla gola riversa, che altramente si dice intavolato; il suo sporto è quanto la sua altezza, l'orlo sporge in fuori manco della metà della sua grossezza. L'intavolato si segna in questo modo: si tira una linea diritta, la qual vada a finire nei termini di quello sotto l'orlo e sopra la seconda fascia, e si divide per mezo, e si fa che ciascuna di quelle metà sia la basa di un triangolo di due lati uguali, e nell'angolo opposto alla basa si mette il piede immobile del compasso, e si tirano le linee curve, le quali fanno detto intavolato. Il fregio è per le tre parti delle quattro dell'architrave, e si segna di porzione di cerchio minore del mezo circolo, e con la sua gonfiezza viene al diritto del cimacio dell'architrave. Le cinque parti che si danno alla cornice, in questo modo ai suoi membri si attribuiscono: una si dà al cavetto col suo listello, il quale è per la quinta parte del cavetto. Ha il cavetto, di sporto, delle tre parti le due della sua altezza; per segnarlo si forma un triangolo di due lati uguali, e nell'angolo c si fa il centro, onde il cavetto viene ad esser la basa del triangolo. Un'altra delle dette cinque parti si dà all'ovolo. Ha di sporto delle tre parti della sua altezza le due, e si segna facendosi un triangolo di due lati uguali, e si fa centro nel punto H. L'altre tre si dividono in parti dicesette: otto si danno alla corona, over gocciolatoio, co' suoi listelli, de' quali quello di sopra è per una di dette otto parti, e quello ch'è di sotto, e fa l'incavo del gocciolatoio, è per una delle sei parti dell'ovolo. L'altre nove si danno alla gola diritta e al suo orlo, il quale è per una delle tre parti di essa gola. Per formarla che stia bene et abbia grazia si tira la linea diritta AB e si divide in due parti uguali nel punto C: una di queste metà si divide in sette parti, e si pigliano le sei nel punto D, e si formano poi due triangoli AEC e CBF, e ne' punti E e F si pone il piede immobile del compasso, e si tirano le porzioni di cerchio AC e CB, le quali formano la gola.

L'architrave similmente nella seconda invenzione si divide in quattro parti: e di tre si fa l'altezza del fregio, e di cinque quella della cornice. Si divide poi l'architrave in tre parti, e due di quelle si dividono in sette, e tre si danno alla prima fascia e quattro alla seconda. E la terza parte si divide in nove: di due si fa il tondino; l'altre sette si dividono in cinque: tre fanno l'intavolato, e due l'orlo. L'altezza della cornice si divide in parti cinque e tre quarti;

una di queste si divide in sei parti: di cinque si fa l'intavolato sopra il fregio, e d'una il listello. Ha di sporto l'intavolato quanto è la sua altezza, e così anco il listello. Un'altra si dà all'ovolo, il quale ha di sporto delle quattro parti della sua altezza le tre. Il gradetto sopra l'ovolo è per la sesta parte dell'ovolo, e tanto ha di sporto. Le altre tre parti si dividono in dicesette, et otto di quelle si danno al gocciolatoio, il quale ha di sporto delle tre parti della sua altezza le quattro; le altre nove si dividono in quattro: tre si danno alla gola, et una all'orlo. I tre quarti che restano si dividono in cinque parti e meza: d'una si fa il gradetto, e delle quattro e meza il suo intavolato sopra il gocciolatoio. Sporge questa cornice tanto in fuori quanto è grossa.⁴

Membri della cornice della prima invenzione.

I <i>cavetto</i>	N <i>gola</i>
K <i>ovolo</i>	O <i>orlo</i>
L <i>gocciolatoio</i>	

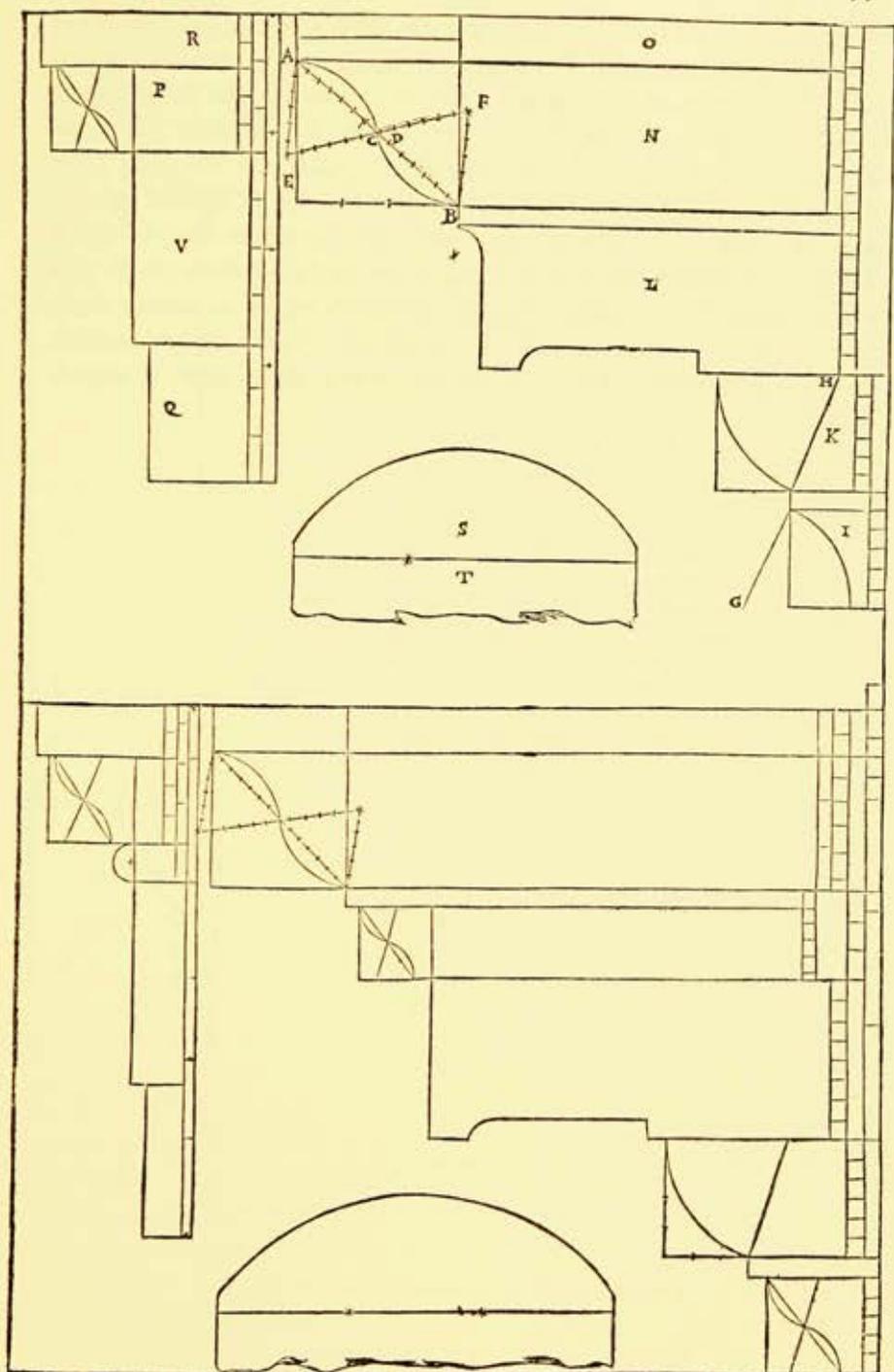
Membri dell'architrave.

P <i>intavolato, over gola riversa</i>	S <i>gonfiezza del fregio</i>
Q <i>prima fascia</i>	T <i>parte del fregio ch'entra nel muro</i>
V <i>seconda fascia</i>	
R <i>orlo</i>	

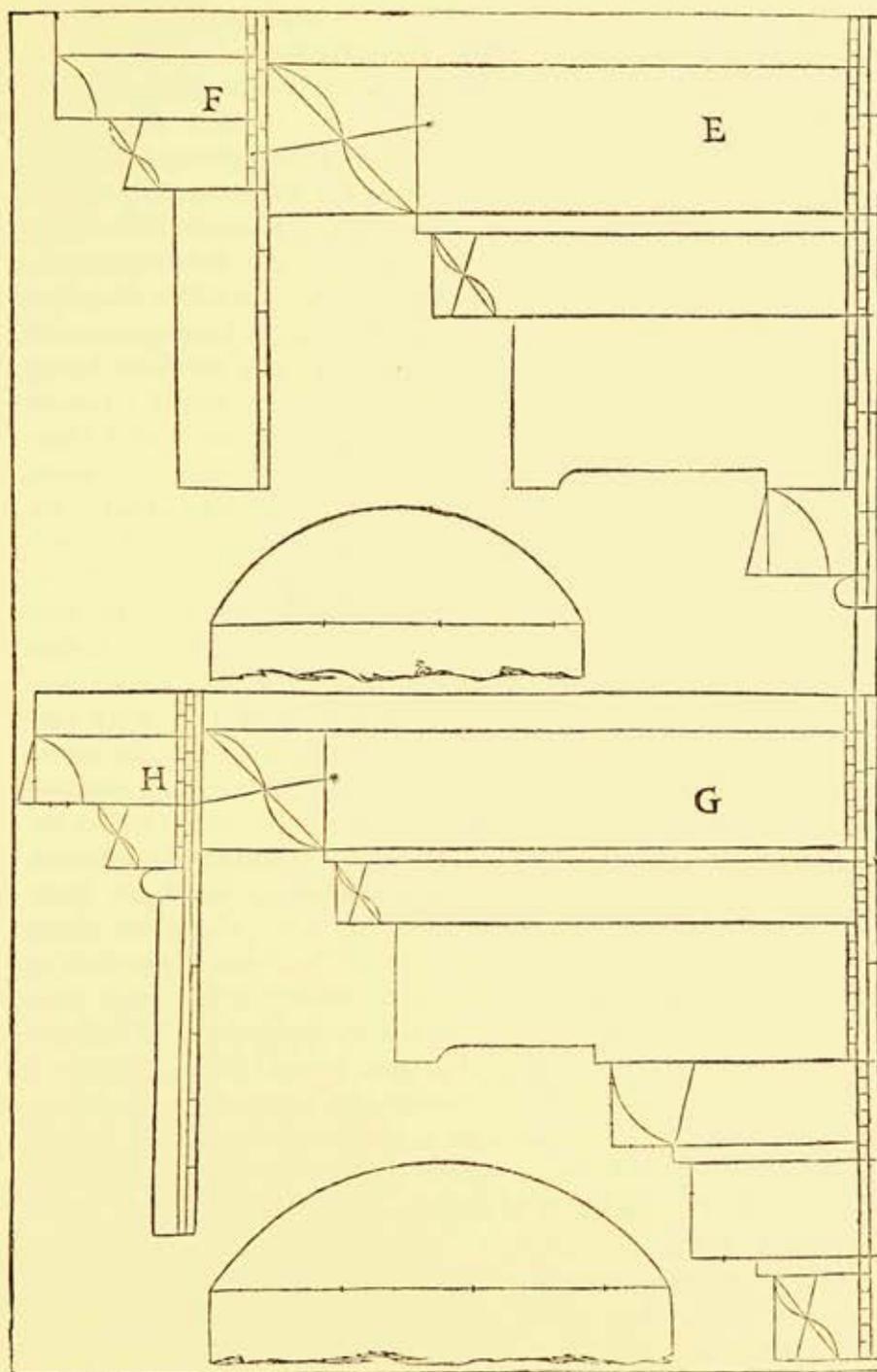
Col mezo di questi si conoscono anco i membri della seconda invenzione.

Di queste due altre invenzioni, l'architrave della prima, ch'è il segnato F, si divide similmente in quattro parti: di tre et un quarto si fa l'altezza del fregio, e di cinque quella della cornice. Si divide l'architrave in parti otto: cinque vanno al piano e tre al cimacio, il quale va ancor egli diviso in parti otto: tre si danno all'intavolato, tre al cavetto, e due all'orlo. L'altezza della cornice si partisce in sei parti: di due si fa la gola diritta col suo orlo, e di una l'intavolato. Si divide poi detta gola in nove parti, e di otto di quelle si fa il gocciolatoio e gradetto. L'astragolo, o tondino sopra il fregio, è per il terzo d'una delle dette sei parti, e quello che resta tra il gocciolatoio e il tondino si lascia al cavetto.

Nell'altra invenzione l'architrave segnato H si divide in quattro parti, e di tre e meza si fa l'altezza del fregio, e di cinque l'altezza



della cornice. Si divide l'architrave in parti otto: cinque vanno al piano e tre al cimacio. Il cimacio si divide in parti sette: d'una si fa l'astragolo, et il resto si divide di nuovo in otto parti: tre si danno alla gola riversa, tre al cavetto, e due all'orlo. L'altezza della cornice si divide in parti sei e tre quarti. Di tre parti si fa l'intavolato, il dentello e l'ovolo; l'intavolato ha di sporto quanto è grosso, il dentello delle tre parti della sua altezza le due, e l'ovolo delle quattro parti le tre. Dei tre quarti si fa l'intavolato tra la gola e il gocciolatoio. E l'altre tre parti si dividono in dicesette: nove fanno la gola e l'orlo, et otto il gocciolatoio. Viene questa cornice ad aver di sporto quanto è la sua grossezza, come anco le sopradette.⁵



CAPITOLO XXVII

*De' camini*¹

Usarono gli antichi di scaldare le loro stanze in questo modo. Facevano i camini nel mezo,² con colonne o modiglioni che toglievano suso gli architravi sopra i quali era la piramide del camino d'onde usciva il fumo, come se ne vedeva uno a Baie appresso la piscina di Nerone³ et uno non molto lontano da Cività Vecchia.⁴ E quando non vi volevano camini, facevano nella grossezza del muro alcune canne o trombe per le quali il calor del fuoco ch'era sotto quelle stanze saliva et usciva fuori per certi spiragli o bocche fatte nella sommità di quelle canne. Quasi nell'istesso modo i Trenti,⁵ gentiluomini vicentini, a Costoza lor villa rinfrescano l'estate le stanze.⁶ Percioché, essendo nei monti di detta villa alcune cave grandissime, che gli abitatori di quei luoghi chiamano covali, et erano anticamente petraie – delle quali credo che intenda Vitruvio quando nel secondo libro, ove tratta delle pietre, dice che nella Marca trivigiana si cava una sorte di pietra che si taglia con la sega come il legno⁷ – nelle quali nascono alcuni venti freschissimi, questi gentiluomini, per certi volti sotterranei ch'essi dimandano ventidotti, gli conducono alle loro case, e con canne simili alle sopradette conducono poi quel vento fresco per tutte le stanze, otturandole et aprendole a lor piacere per pigliare più e manco fresco, secondo le stagioni. E benché per questa grandissima commodità sia questo luogo meraviglioso, nondimeno molto più degno di esser goduto e visto lo rende il carcere de' venti, che è una stanza sotterra, fatta dall'eccellentissimo signor Francesco Trento⁸ e da lui chiamata Eolia, ove molti di detti ventidutti sboccano, nella quale, per fare che sia ornata e bella e conforme al nome, egli non ha sparagnato né a diligenza né a spesa alcuna. Ma ritornando ai camini, noi li facciamo nella grossezza dei muri et alziamo le loro canne fin fuori del tetto accioché portino il fumo nell'aria. Dove si deve avvertire che le canne non si facciano né troppo larghe né troppo strette, perché, se si faranno larghe, vagando per quelle, l'aria caccierà il fumo all'ingiù e non lo lascerà ascendere et uscir fuori liberamente; e nelle troppo strette il fumo, non avendo libera la uscita, s'ingorgherà e tornerà indietro. Però ne' camini per le stanze non si faranno le canne né meno larghe di mezo piede

né più di nove oncie, e lunghe due piedi e mezzo, e la bocca della piramide dove si congiugne con la canna si farà alquanto più stretta, accioché, ritornando il fumo in giù, trovi quell'impedimento e non possa venir nella stanza. Fanno alcuni le canne torte accioché, per quella tortuosità e per lo fuoco che lo spigne in suso, non possa il fumo tornare indietro. I fumaruoli, cioè i buchi per dove ha da uscire il fumo, deono essere larghi e lontani da ogni materia atta ad abbruciarsi. Le nappe sopra le quali si fa la piramide del camino deono esser lavorate delicatissimamente et in tutto lontane dal rustico, perciocché l'opera rustica non si conviene se non a molto grandi edifici per le ragioni già dette.⁹

CAPITOLO XXVIII

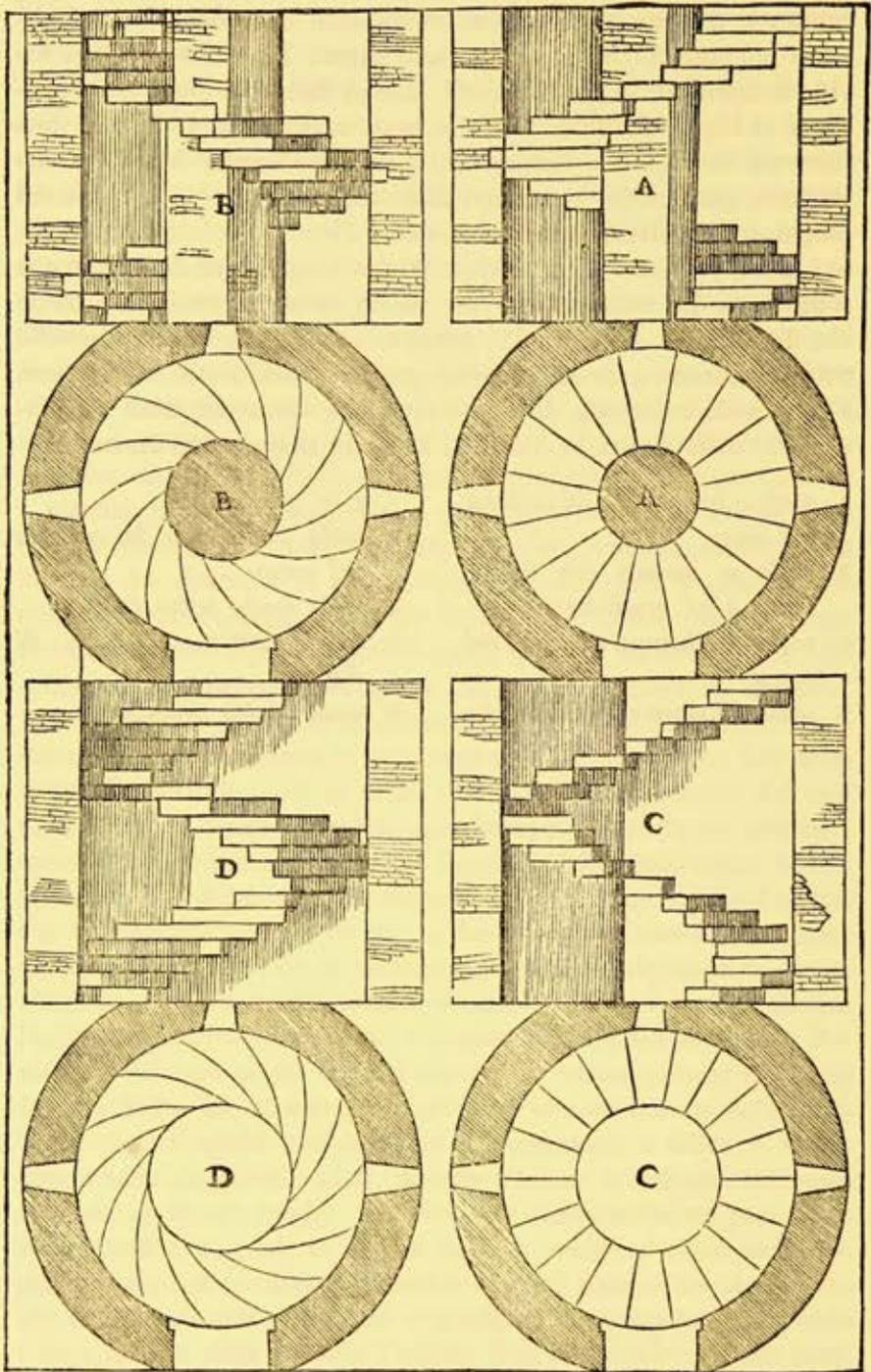
*Delle scale e varie maniere di quelle, e del numero
e grandezza de' gradi¹*

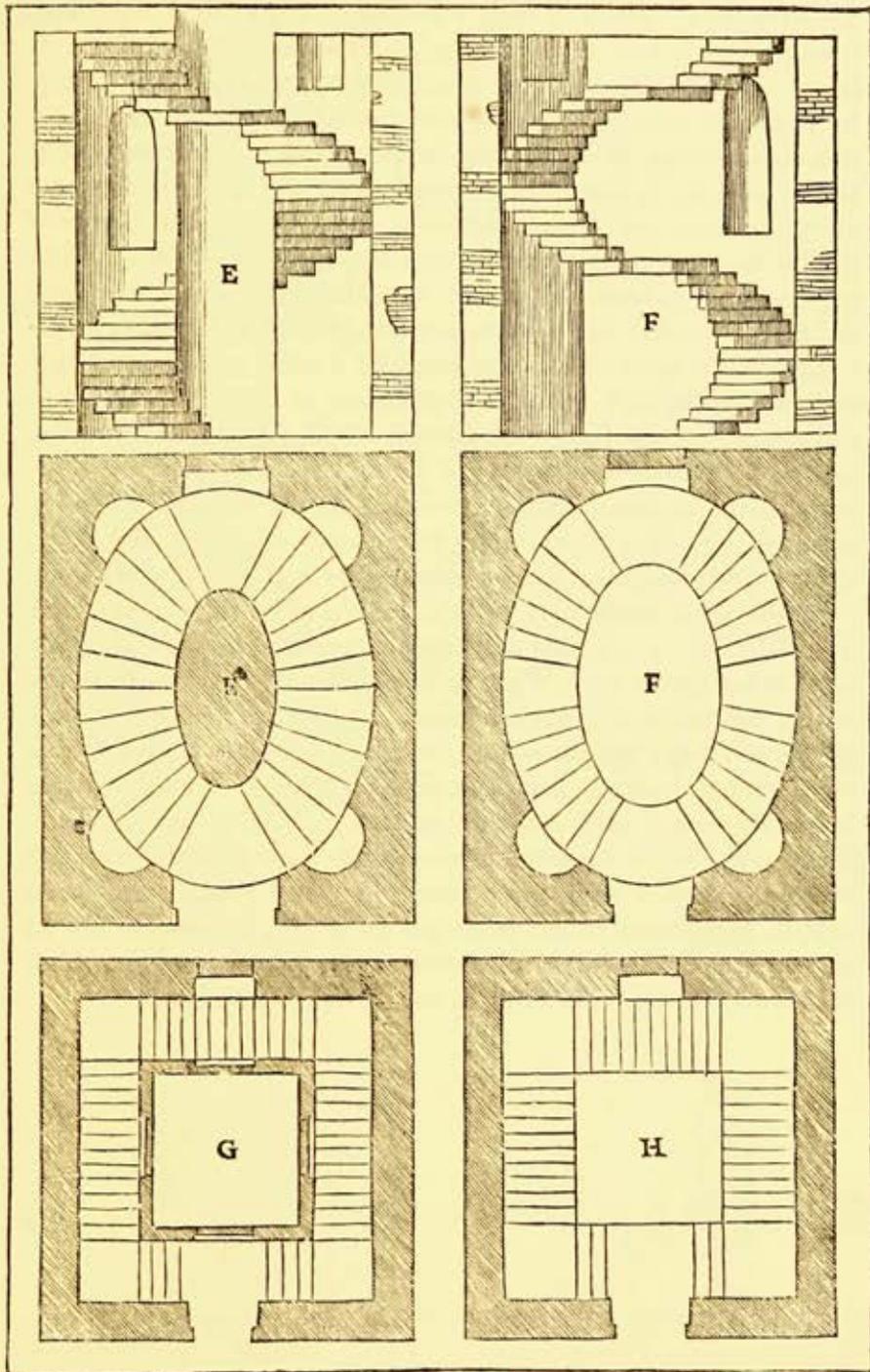
Si deve molto avvertire nel poner delle scale, perché è non picciola difficoltà a ritrovar sito che a quelle si convenga e non impedisca il restante della fabrica. Però si assegnerà loro un luogo proprio, principalmente accioché non impediscano gli altri luoghi né siano da quelli impediti.² Tre aperture nelle scale si ricercano: la prima è la porta per dove alla scala si monta, la quale, quanto meno è nascosta a quelli ch'entrano nella casa, tanto più è da esser lodata, e molto mi piacerà se sarà in luogo ove, avanti che si pervenga, si vegga la più bella parte della casa, perché, ancor che picciola casa fusse, parerà molto grande, ma che però sia manifesta e facile da trovarsi. La seconda apertura è le finestre che a dar luce ai gradi sono bisognevoli, e deono essere nel mezzo et alte, accioché ugualmente il lume per tutto si spanda. La terza è l'apertura per la quale si entra nel pavimento di sopra. Questa deve condurci in luoghi ampi, belli et ornati. Saranno lodevoli le scale se saranno lucide, ampie, e commode al salire, onde quasi invitino le persone ad ascendere. Saranno lucide s'avranno il lume vivo e se, come ho detto, il lume ugualmente per tutto si spargerà. Saranno assai ampie se alla grandezza e qualità della fabrica non pareranno strette et anguste, ma non si faranno giamai meno larghe di quattro piedi, accioché, se due persone per quelle s'incontrassero, possano commodamente darsi luogo. Saranno commode quanto a tutta la fa-

brica se gli archi sotto quelle potranno servire a riporre alcune cose necessarie, e quanto agli uomini se non averanno l'ascesa loro difficile et erta. Però si farà la lunghezza loro il doppio più dell'altezza. I gradi non si deono fare più alti di sei oncie di un piede, e, se si faranno più bassi, massimamente nelle scale continovate e lunghe, le renderanno più facili, perché nell'alzarsi meno si stancherà il piede, ma non si faranno mai meno alti di quattro oncie. La larghezza de' gradi non deve farsi meno di un piede, né più d'un piede e mezzo.³ Osservarono gli antichi di far i gradi dispari, affine che cominciandosi a salire col destro piede, col medesimo si finisse,⁴ il che pigliavano a buono augurio et a maggior religione quando entravano ne' tempj. Però non si passerà il numero di undici o tredici al più, e giunti a questo segno, dovendosi salire più alto, si farà un piano, che requie si chiama, accioché i deboli e stanchi ritrovino ove posarsi, et intervenendo che alcuna cosa di alto caschi, abbia dove fermarsi. Le scale, o si fanno diritte o a lumaca. Le diritte, o si fanno distese in due rami o quadrate, le quali voltano in quattro rami. Per far queste si divide tutto il luogo in quattro parti: due si danno a' gradi, e due al vacuo di mezzo, dal quale, se si lasciasse scoperto, esse scale avrebbono il lume. Si possono fare col muro di dentro, et allora nelle due parti che si danno a' gradi si rinchiude anco esso muro, e si possono fare anco senza. Questi due modi di scale ritrovò la felice memoria del magnifico signor Luigi Cornaro,⁵ gentiluomo di eccellente giudizio, come si conosce dalla bellissima loggia e dalle ornatissime stanze fabricate da lui per sua abitazione in Padova.⁶ Le scale a lumaca, che a chiocciola anco si dicono, si fanno altrove ritonde et altrove ovate, alcuna volta con la colonna nel mezzo et alcuna volta vacue. Nei luoghi stretti massimamente si usano perché occupano manco luogo che le diritte, ma sono alquanto più difficili da salire. Benissimo riescono quelle che nel mezzo sono vacue, perciocché ponno avere il lume dal di sopra, e quelli che sono al sommo della scala veggono tutti quelli che saliscono o cominciano a salire, e similmente sono da questi veduti.⁷ Quelle c'hanno la colonna nel mezzo si fanno in questo modo, che, diviso il diametro in tre parti, due siano lasciate ai gradi et una si dia alla colonna, come nel disegno A; ovvero si dividerà il diametro in parti sette, e tre si daranno alla colonna di mezzo e quattro ai gradi, et in questo modo a punto è fatta la scala della colonna Traiana. E se si facessero i gradi torti,

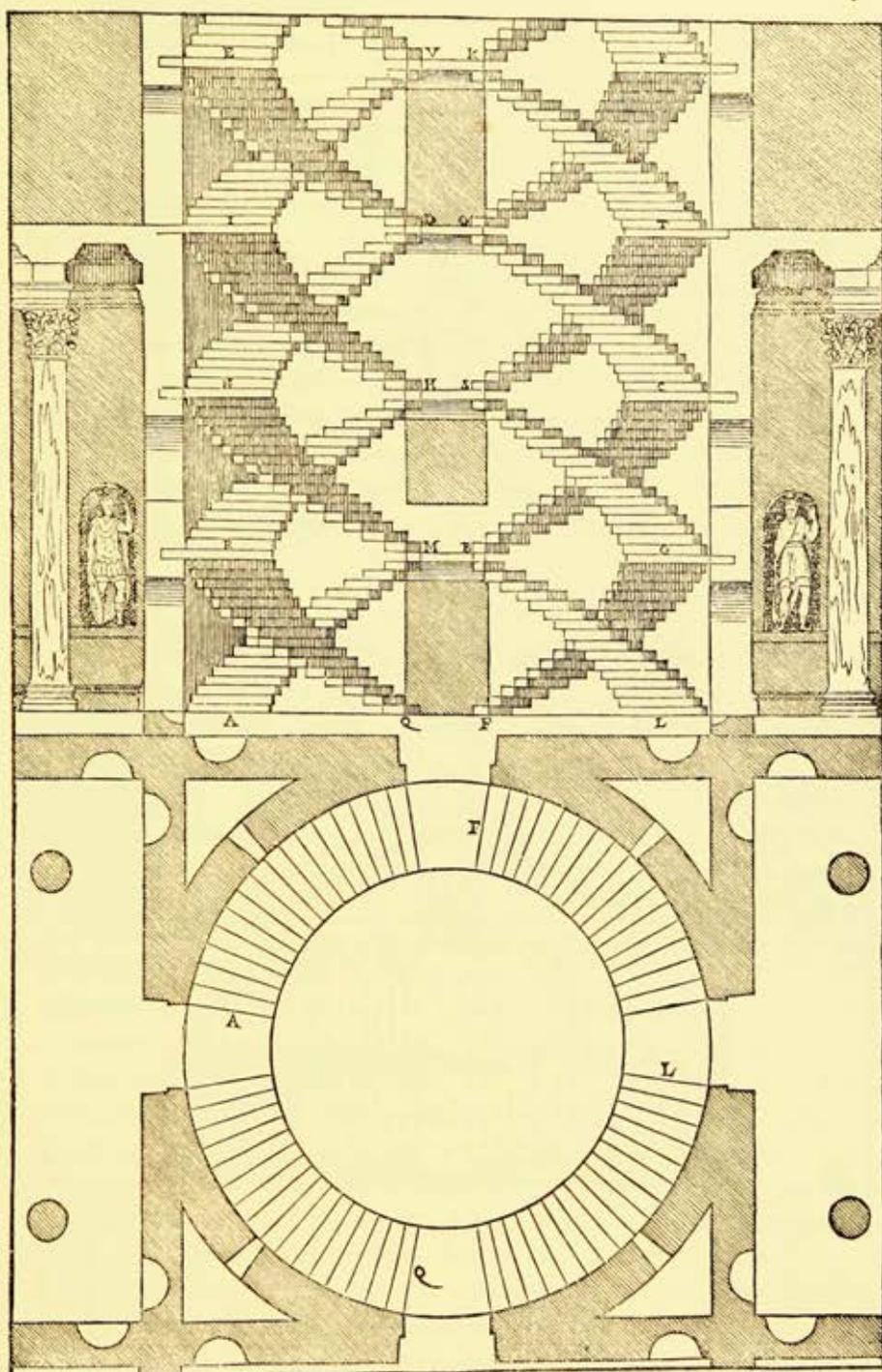
come nel disegno B, sarebbono molto belli da vedere e riuscirebbono più lunghi che se si facessero diritti. Ma nelle vacue si divide il diametro in quattro parti: due si danno ai gradi, e due restano al luogo di mezo. Oltra le usate maniere di scale, n'è stata ritrovata una pure a lumaca dal clarissimo signor Marc'Antonio Barbaro, gentiluomo veneziano di bellissimo ingegno,⁸ la quale nei luoghi molto stretti serve benissimo. Non ha colonna in mezo, et i gradi, per esser torti, riescono molto lunghi, e va divisa come la sopradetta. Le ovate ancor esse vanno divise al medesimo modo che le ritonde. Sono molto graziose e belle da vedere,⁹ perché tutte le finestre e porte vengono per testa dell'ovato, et in mezo, e sono assai commode. Io ne ho fatto una vacua nel mezo nel monasterio della Carità in Venezia, la quale riesce mirabilmente.¹⁰

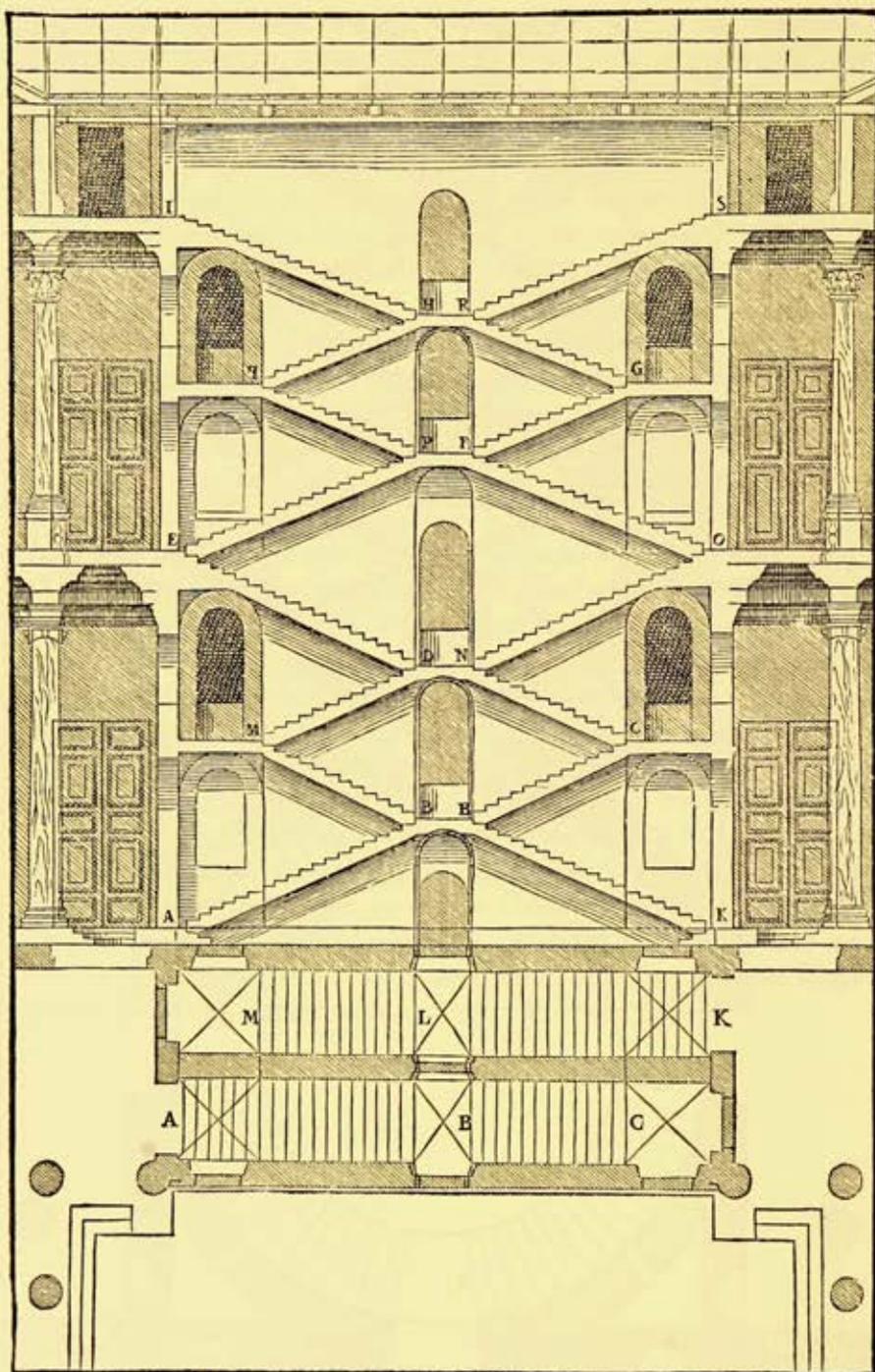
- | | |
|--|--|
| A <i>scala a lumaca con la colonna
nel mezo</i> | <i>e co' gradi torti</i> |
| B <i>scala a lumaca con la co-
lonna e co' gradi torti</i> | E <i>scala ovata con la colonna
nel mezo</i> |
| C <i>scala a lumaca vacua nel
mezo</i> | F <i>scala ovata senza colonna</i> |
| D <i>scala a lumaca vacua nel mezo</i> | G <i>scala diritta col muro di
dentro</i> |
| | H <i>scala diritta senza muro</i> |





Un'altra bella maniera di scale a lumaca fece già fare a Sciambur, luoco della Francia, il magnanimo re Francesco in un palagio da lui fabricato in un bosco, et è in questo modo.¹¹ Sono quattro scale, le quali hanno quattro entrate, cioè ciascuna la sua, et ascendono una sopra l'altra, di modo che, facendosi nel mezo della fabrica, ponno servire a quattro appartamenti senza che quelli che in uno abitano vadano per la scala dell'altro, e per esser vacua nel mezo tutti si veggono l'un l'altro salire e scendere senza che si diano un minimo impedimento. E perché è bellissima invenzione e nova io l'ho posta e con lettere contrassegnate le scale nella pianta e nell'alzato, accioché si veda ove cominciano e come ascendono. Erano anco nei portici di Pompeo,¹² i quali sono in Roma per andare in piazza Giudea, tre scale a lumaca di molto laudabile invenzione, perciocché, essendo esse poste nel mezo, onde non potevano aver lume se non di sopra, erano fatte su le colonne, accioché il lume si spargesse ugualmente per tutto. Ad esempio di queste, Bramante, a' suoi tempi singolarissimo architetto, ne fece una in Belvedere, e la fece senza gradi, e vi volse i quattro ordini di colonne, cioè il dorico, ionico, corinthio e composito.¹³ A far tali scale si divide tutto lo spazio in quattro parti: due si danno al vacuo di mezo, et una per banda a' gradi e colonne. Molte altre maniere di scale si veggono negli antichi edifici, come de' triangolari, e di questa sorte sono in Roma le scale che portano sopra la cupola di Santa Maria Rotonda, e sono vacue nel mezo e ricevono il lume di sopra. Erano anco molto magnifiche quelle che sono a Santo Apostolo nella detta città, e sagliono su monte Cavallo.¹⁴ Erano queste scale doppie, onde molti hanno preso poi l'esempio, e conducevano ad un tempio posto in cima del monte, come dimostro nel mio libro dei tempj,¹⁵ e di questa sorte di scale è l'ultimo disegno.¹⁶





CAPITOLO XXIX

*Dei coperti*¹

Essendosi tirati i muri alla sommità loro e fatti i volti, messe le travamenta de' solari, accommodate le scale e tutte quelle cose delle quali abbiamo parlato di sopra, fa dibisogno fare il coperto, il quale, abbracciando ciascuna parte della fabrica, e premendo col peso suo ugualmente sopra i muri, è come un legame di tutta l'opera, et oltre il difendere gli abitanti dalle pioggie, dalle nevi, dagli ardenti soli e dall'umidità della notte, fa non picciolo giovamento alla fabrica, scacciando lontano dai muri l'acque che piovono, le quali, benché paiano poco nuocere, nondimeno in processo di tempo sono cagione di grandissimi danni. I primi uomini, come si legge in Vitruvio, fecero i coperti delle abitazion loro piani, ma, accorgendosi che non erano difesi dalle pioggie, costretti dalla necessità, cominciarono a farli fastigiati, cioè colmi nel mezo.² Questi colmi si deono fare e più e meno alti secondo le regioni ove si fabrica, onde in Germania, per la grandissima quantità delle nevi che vi vengono, si fanno i coperti molto acuti e si cuoprono di scandole, che sono alcune tavolette picciole di legno, overo di tegole sottilissime, ché, se altramente si facessero, sarebbero dalla gravezza delle nevi ruinati. Ma noi, che in regione temperata viviamo, dovemo eleggere quell'altezza che renda il coperto garbato e con bella forma, e piova facilmente. Però si partirà la larghezza del luogo da coprirsi in nove parti, e di due si farà l'altezza del colmo, perché, s'ella si farà per il quarto della larghezza, la coperta sarà troppo ratta, onde le tegole over coppi vi si fermeranno con difficoltà; e se si farà per il quinto, sarà troppo piana, onde i coppi, le tavole e le nevi, quando vengono, aggreveranno molto. Usasi di fare le gorne³ intorno le case, nelle quali dai coppi piovono le acque, e per cannoni sono gettate fuori lontano dai muri. Queste deono avere sopra di sé un piede e mezo di muro, il quale, oltre il tenerle salde, difenderà il legname del coperto dall'acqua, se esse in qualche parte facessero danno. Varie sono le maniere di disporre il legname del coperto, ma quando i muri di mezo vanno a tor suso le travi, facilmente si accommodano, e mi piace molto perché i muri di fuori non sentono molto carico e perché, marcendosi una testa di qualche legno, non è però la coperta in pericolo.⁴

IL FINE DEL PRIMO LIBRO

LIBRO SECONDO

IL SECONDO LIBRO DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PAL-
LADIO 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

CAPITOLO I

*Del decoro o convenienza che si deve osservar
nelle fabbriche private¹*

Ho esposto nel passato libro tutte quelle cose che mi sono par-
se più degne di considerazione per la fabrica degli edifici pubblici
e delle case private, onde l'opera riesca bella, graziosa e perpetua,
e ho detto anco, quanto alle case private, alcune cose pertinen-
ti alla commodità, alla quale principalmente sarà quest'altro li-
bro indirizzato.² E perché commoda si doverà dire quella casa
la quale sarà conveniente alla qualità di chi l'averà ad abitare,
e le sue parti corrisponderanno al tutto e fra se stesse,³ però do-
verà l'architetto sopra 'l tutto avertire che (come dice Vitruvio nel
primo e sesto libro)⁴ a' gentiluomini grandi, e massimamente di
repubblica, si richiederanno case con loggie e sale spaziose et ornate,
accioché in tai luoghi si possano trattenere con piacere quelli che
aspettaranno il padrone per salutarlo o pregarlo di qualche aiuto
e favore, et a' gentiluomini minori si converranno anco fabbriche
minori, di minore spesa e di manco adornamenti. A' causidici et
avocati si doverà medesimamente fabricare che nelle lor case vi
siano luoghi belli da passeggiare et adorni, accioché i clienti vi di-
morino senza loro noia. Le case de' mercatanti averanno i luoghi
ove si ripongano le mercanzie rivolti a settentrione et in maniera
disposti che i padroni non abbiano a temere dei ladri.⁵ Si serberà
anco il decoro, quanto all'opera, se le parti risponderanno al tutto,
onde negli edifici grandi vi siano membri grandi, ne' piccioli, pic-
cioli, e nei mediocri, mediocri; ché brutta cosa certo sarebbe e di-
sconvenevole che in una fabrica molto grande fossero sale e stan-
ze picciole e, per lo contrario, in una picciola fossero due o tre
stanze che occupassero il tutto.⁶ Si doverà dunque (come ho detto),
per quanto si possa, aver risguardo et a quelli che vogliono fabri-
care, e non tanto a quello che essi possano, quanto di che qualità
fabrica loro stia bene; e poi che si averà eletto, si disporranno in

modo le parti che si convengano al tutto e fra se stesse, e vi si applicheranno quelli adornamenti che pareranno convenirsi,⁷ ma spesse volte fa bisogno all'architetto accommodarsi più alla volontà di coloro che spendono che a quello che si dovrebbe osservare.⁸

CAPITOLO II

Del compartimento delle stanze e d'altri luoghi¹

Acciocché le case siano commode all'uso della famiglia, senza la qual commodità sarebbono degne di grandissimo biasmo, tanto sarebbe lontano che fossero da essere lodate, si dovrà aver molta cura non solo circa le parti principali, come sono loggie, sale, cortili, stanze magnifiche e scale ampie, lucide e facili a salire, ma ancora che le più piccole e brutte parti siano in luoghi accommodati per servizio delle maggiori e più degne. Perciocché, sì come nel corpo umano sono alcune parti nobili e belle et alcune più tosto ignobili e brutte che altramente, e veggiamo nondimeno che quelle hanno di queste grandissimo bisogno, né senza loro potrebbero stare, così anco nelle fabbriche deono essere alcune parti riguardevoli et onorate, et alcune meno eleganti, senza le quali però le sudette non potrebbero restar libere, e così perderebbono in parte della lor dignità e bellezza.² Ma sì come Iddio benedetto ha ordinati questi membri nostri, che i più belli siano in luoghi più esposti ad esser veduti et i meno onesti in luoghi nascosti, così ancor noi nel fabricare collocheremo le parti principali e riguardevoli in luoghi scoperti, e le men belle in luoghi più ascosi agli occhi nostri che sia possibile, perché in quelle si riporranno tutte le bruttezze della casa e tutte quelle cose che potessero dare impaccio et in parte render brutte le parti più belle. Però lodo che nella più bassa parte della fabbrica, la quale io faccio alquanto sotterra, siano disposte le cantine, i magazzini da legne, le dispense, le cucine, i tinelli, i luoghi da liscia³ o bucata, i forni e gli altri simili che all'uso quotidiano sono necessari, dal che si cavano due commodità: l'una che la parte di sopra resta tutta libera, e l'altra, che non meno importa, è che detto ordine di sopra divien sano per abitarvi essendo il suo pavimento lontano dall'umido della terra, oltre che, alzandosi, ha più bella grazia ad esser veduto et al veder fuori.⁴ Si avvertirà poi nel resto della fabbrica che vi siano stanze

grandi, mediocri e piccole, e tutte l'una a canto a l'altra, onde possano scambievolmente servirsi. Le piccole si amezzeranno per cararne camerini ove si ripongano gli studioli o le librerie, gli arnesi da cavalcare et altri invogli de' quali ogni giorno abbiamo dibisogno e non sta bene che stiano nelle camere dove si dorme, mangia e si ricevono i forestieri.⁵ Appartiene anco alla commodità che le stanze per la estate siano ampie e spaziose e rivolte a settentrione e quelle per lo inverno a meriggie e ponente, e siano più tosto piccole che altramente, perciocché nella estate noi cerchiamo l'ombre et i venti, e nell'inverno i soli, e le piccole stanze più facilmente si scalderranno che le grandi. Ma quelle delle quali vorremo servirci la primavera e l'autunno saranno volte all'oriente e riguarderanno sopra giardini e verdure. A questa medesima parte saranno anco gli studi o librerie, perché la mattina più che d'altro tempo si adoperano.⁶ Ma le stanze grandi con le mediocri, e queste con le piccole, deono essere in maniera compartite che (come ho detto altrove) una parte della fabrica corrisponda all'altra e così tutto il corpo dell'edificio abbia in sé una certa convenienza di membri che lo renda tutto bello e grazioso.⁷ Ma perché nelle città quasi sempre o i muri de' vicini, o le strade e le piazze pubbliche assegnano certi termini oltra i quali non si può l'architetto estendere, fa dibisogno accommodarsi secondo l'occasione de' siti,⁸ al che daranno gran lume (se non m'inganno) le piante e gli alzati che seguono, i quali serviranno per esempio delle cose dette anco nel passato libro.⁹

CAPITOLO III

Dei disegni delle case della città¹

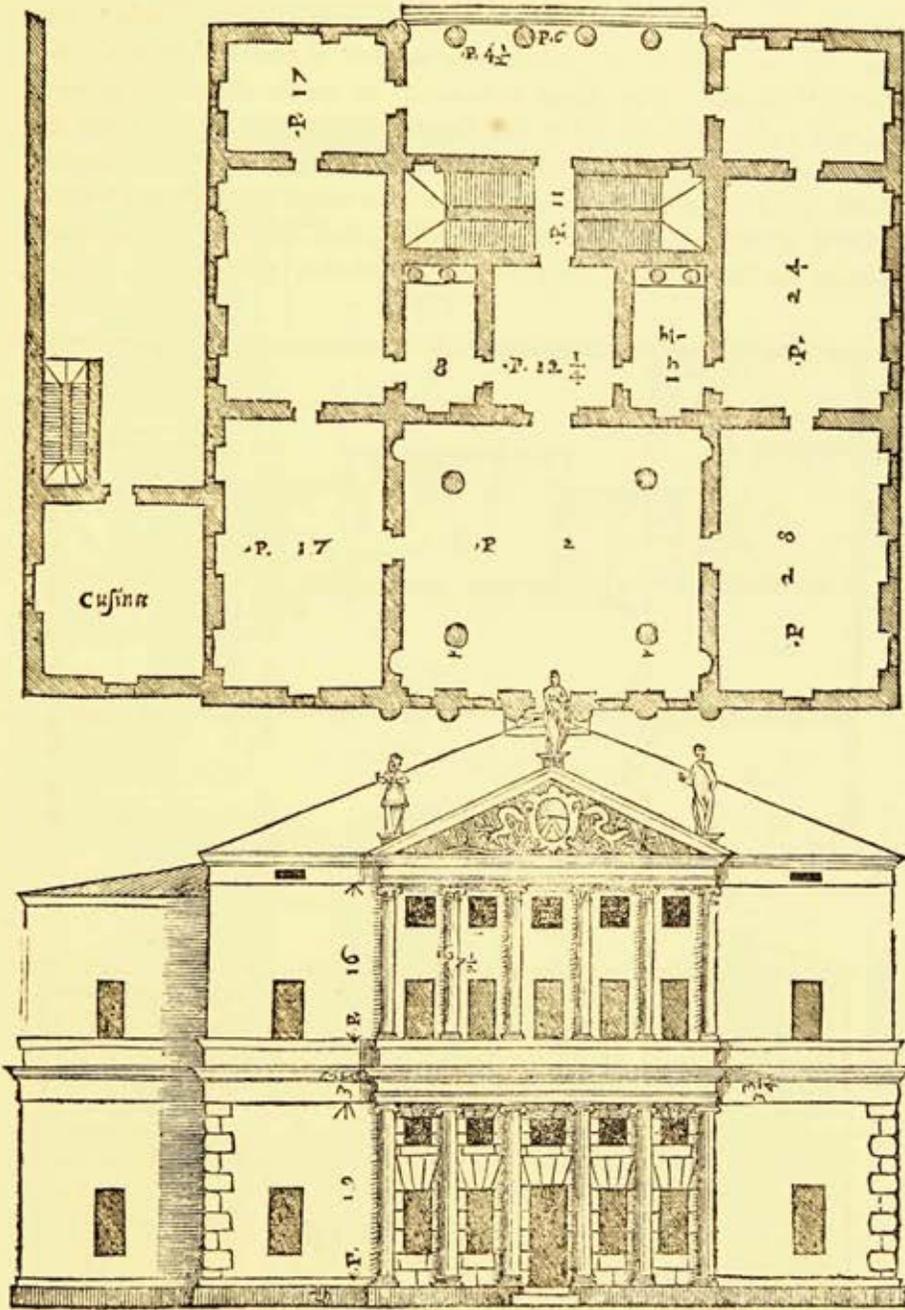
Io mi rendo sicuro che appresso coloro che vederanno le sotto poste fabriche e conoscono quanto sia difficil cosa lo introdurre una usanza nuova, massimamente di fabricare,² della qual professione ciascuno si persuade saperne la parte sua, io sarò tenuto molto aventurato, avendo ritrovato gentiluomini di così nobile e generoso animo et eccellente giudizio c'abbiano creduto alle mie ragioni e si siano partiti da quella invecchiata usanza di fabricare senza grazia e senza bellezza alcuna;³ et invero io non posso se non sommanente ringraziare Iddio (come in tutte le nostre azzioni si deve

fare) che m'abbia prestato tanto del suo favore ch'io abbia potuto praticare molte di quelle cose le quali, con mie grandissime fatiche per li lunghi viaggi c'ho fatto e con molto mio studio, ho apprese. E perché, se bene alcune delle fabbriche disegnate non sono del tutto finite, si può nondimeno da quel che è fatto comprendere qual debba esser l'opera finita ch'ella sia, ho posto a ciascuna il nome dell'edificatore, et il luogo dove sono, affine che ciascuno, volendo, possa vedere in effetto come esse riescano.⁴ Et in questa parte sarà avvertito il lettore che nel ponere i detti disegni io non ho avuto rispetto né a gradi, né a dignità de' gentiluomini che si nomineranno, ma gli ho posti nel luogo che mi è venuto meglio, conciosiaché tutti siano onoratissimi.⁵ Ma veniamo ormai alle fabbriche, delle quali la sottoposta⁶ è in Udene, metropoli del Friuli, et è stata edificata da' fondamenti dal signor Floriano Antonini, gentiluomo di quella città.⁷ Il primo ordine della facciata è di opera rustica, le colonne della facciata, della entrata e della loggia di dietro sono di ordine ionico. Le prime stanze sono in volto; le maggiori hanno l'altezza de' volti secondo il primo modo posto di sopra dell'altezza de' volti nei luoghi più lunghi che larghi.⁸ Le stanze di sopra sono in solaro, e tanto maggiori di quelle di sotto quanto importano le contratture o diminuzioni de' muri, et hanno i solari alti quanto sono larghe. Sopra queste vi sono altre stanze le quali possono servire per granaro. La sala arriva con la sua altezza sotto il tetto. La cucina è fuori della casa, ma però comodissima.⁹ I cessi sono a canto le scale e, benché siano nel corpo della fabrica, non rendono però alcun cattivo odore perché sono posti in luogo lontano dal sole et hanno alcuni spiragli, dal fondo della fossa per la grossezza del muro, che sboccano nella sommità della casa.¹⁰

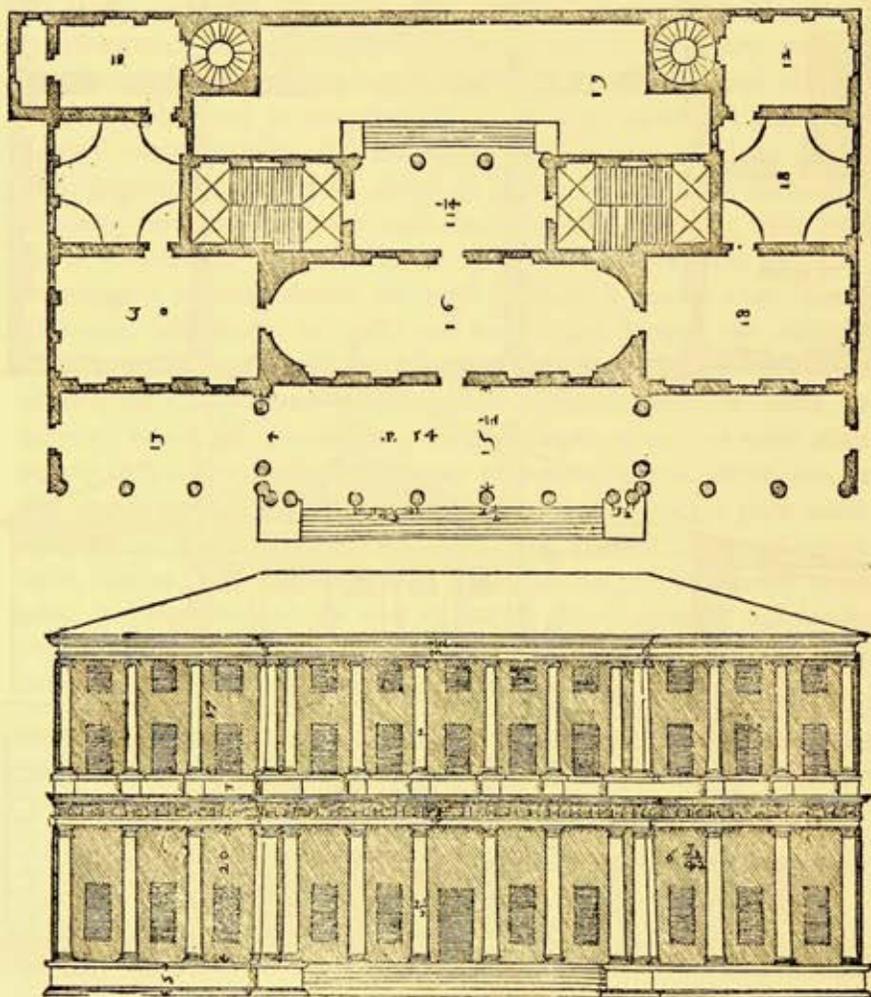


Questa linea è la metà del piede vicentino, col quale sono state misurate le seguenti fabbriche.

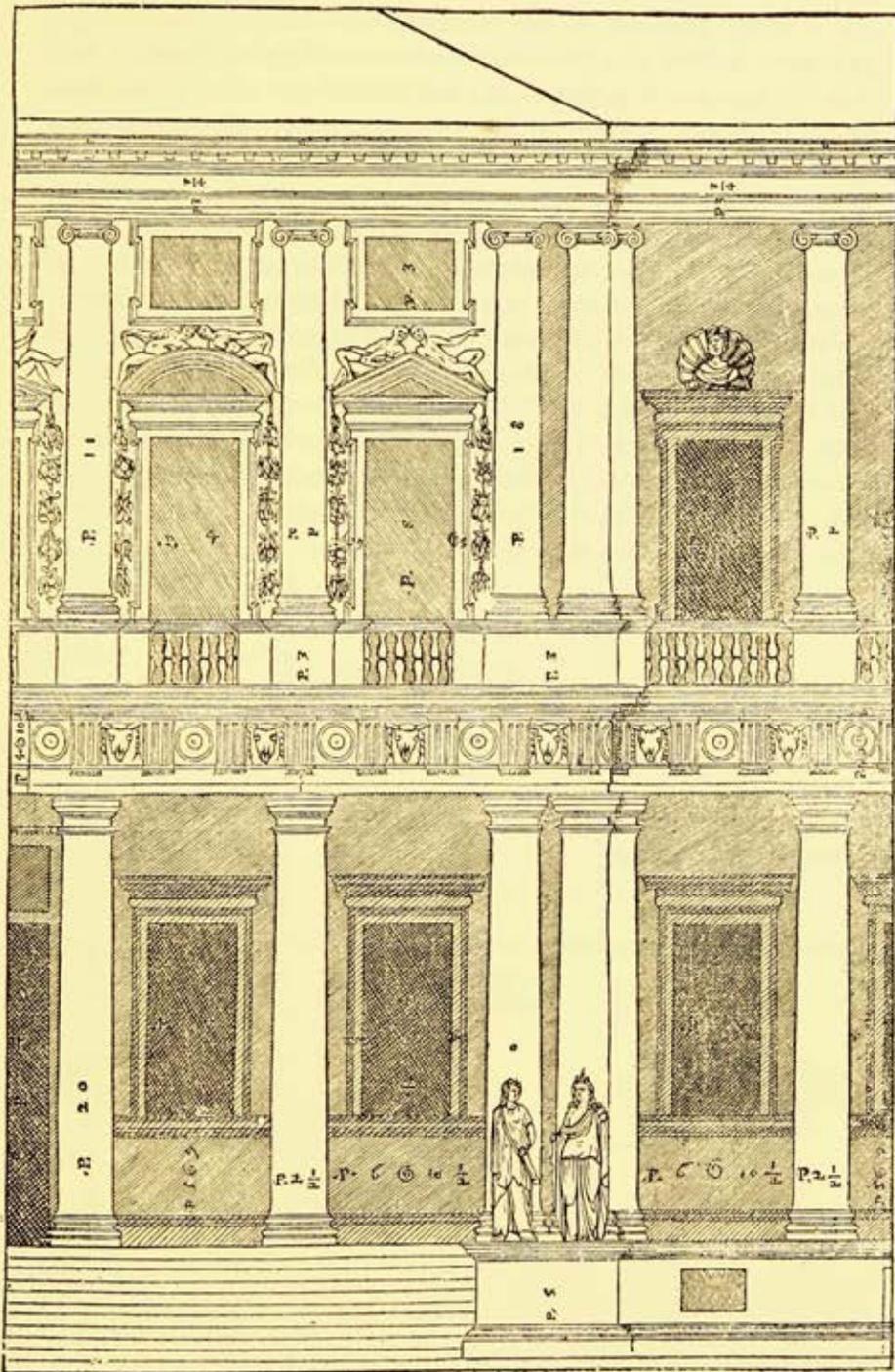
Tutto il piede si partisce in oncie dodici, e ciascun'oncia in quattro minuti.¹¹



In Vicenza, sopra la piazza che volgarmente si dice l'Isola,¹² ha fabricato secondo la invenzione che segue¹³ il conte Valerio Chiericato,¹⁴ cavallier e gentiluomo onorato di quella città. Ha questa fabrica nella parte di sotto una loggia davanti che piglia tutta la facciata.¹⁵ Il pavimento del primo ordine s'alza da terra cinque piedi, il che è stato fatto sì per ponervi sotto le cantine et altri luoghi appartenenti al commodo della casa, i quali non sariano riusciti se fossero stati fatti del tutto sotterra, perciocché il fiume

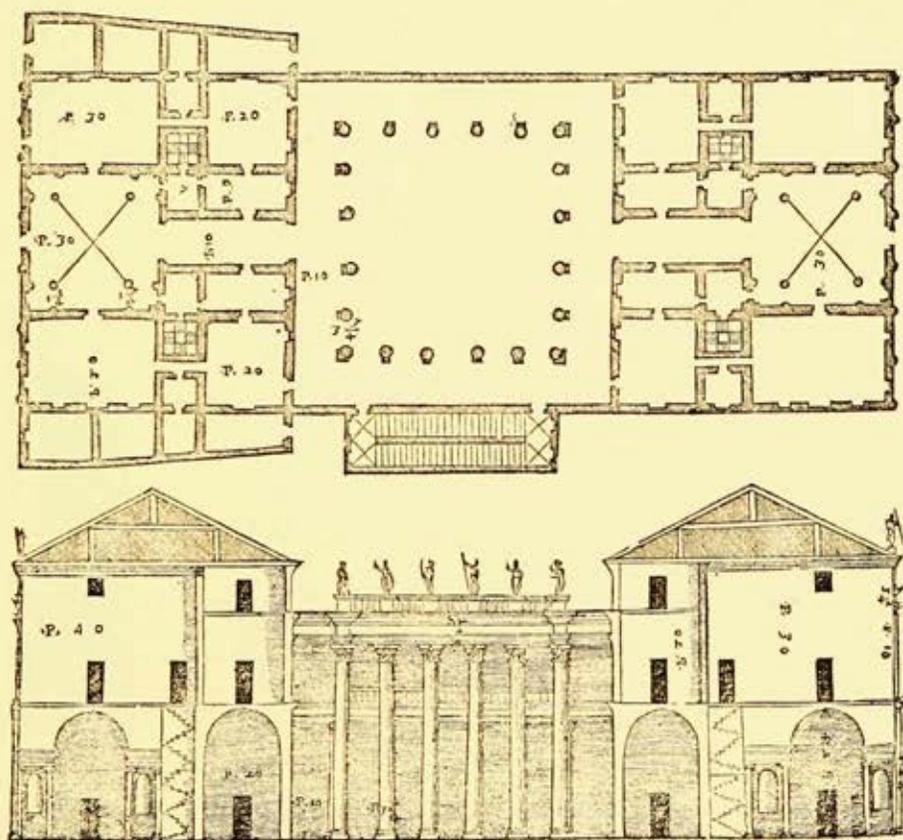


Segue il disegno di parte della facciata in forma maggiore.

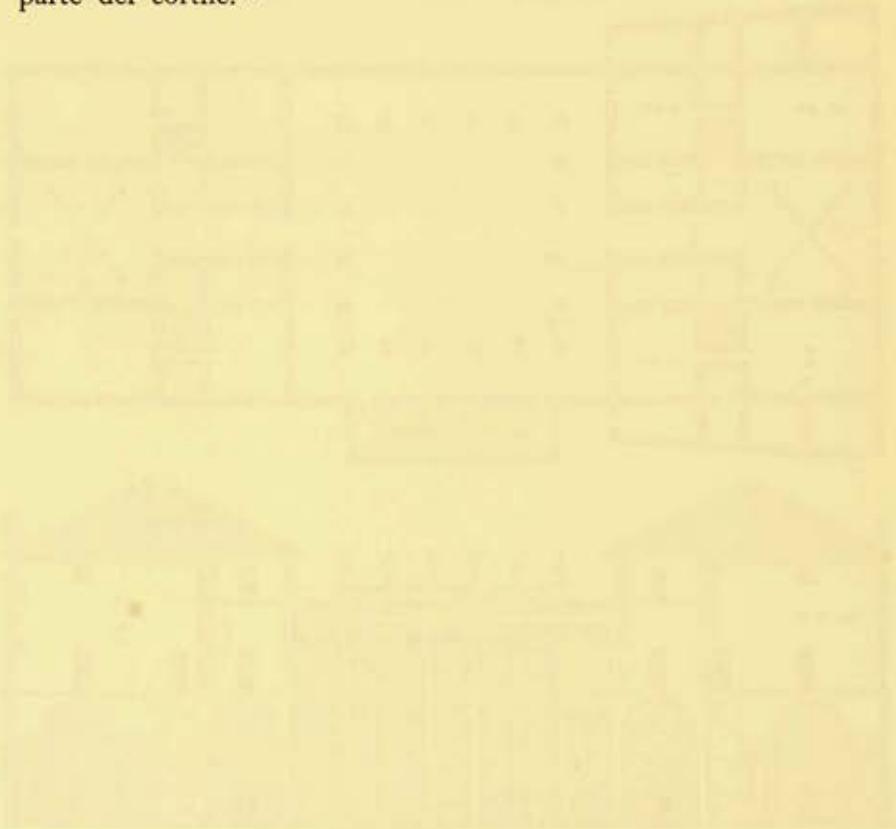


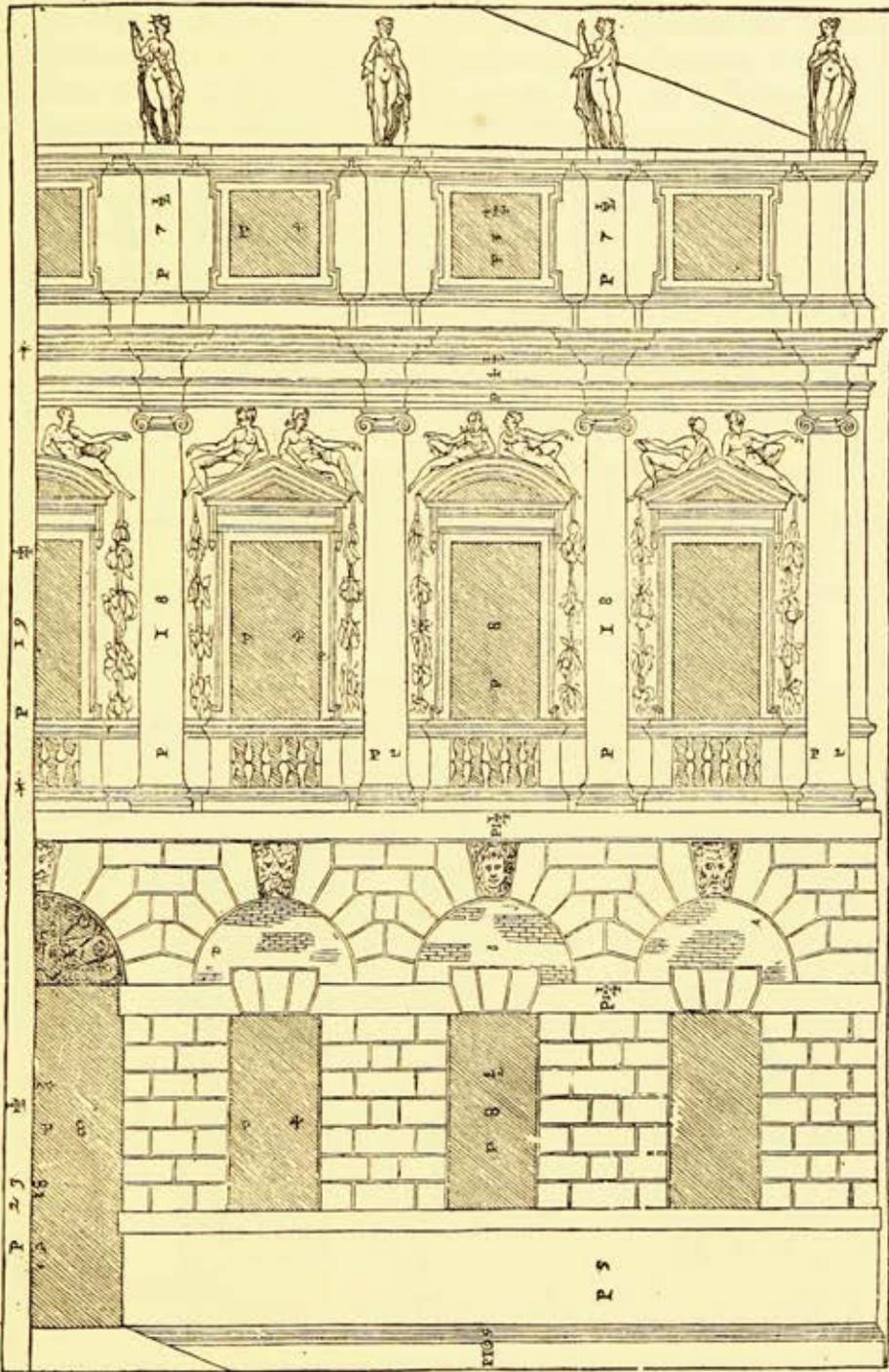
non è molto discosto, sì anco accioché gli ordini di sopra meglio godessero del bel sito dinanzi.¹⁶ Le stanze maggiori hanno i volti loro alti secondo il primo modo dell'altezze de' volti, le mediocri sono involtate a lunette, et hanno i volti tanto alti quanto sono quelli delle maggiori. I camerini sono ancor essi in volto e sono amezati.¹⁷ Sono tutti questi volti ornati di compartimenti di stucco eccellentissimi di mano di messer Bartolameo Ridolfi,¹⁸ scultore veronese, e di pitture di mano di messer Domenico Rizzo¹⁹ e di messer Battista Veneziano,²⁰ uomini singolari in queste professioni.²¹ La sala è di sopra nel mezo della facciata et occupa della loggia di sotto la parte di mezo; la sua altezza è fin sotto il tetto e, perché esce alquanto in fuori, ha sotto gli angoli le colonne doppie. Dall'una e l'altra parte di questa sala vi sono due loggie, cioè una per banda, le quali hanno i soffitti loro, over lacunari, ornati di bellissimi quadri di pittura,²² e fanno bellissima vista. Il primo ordine della facciata è dorico et il secondo è ionico.²³

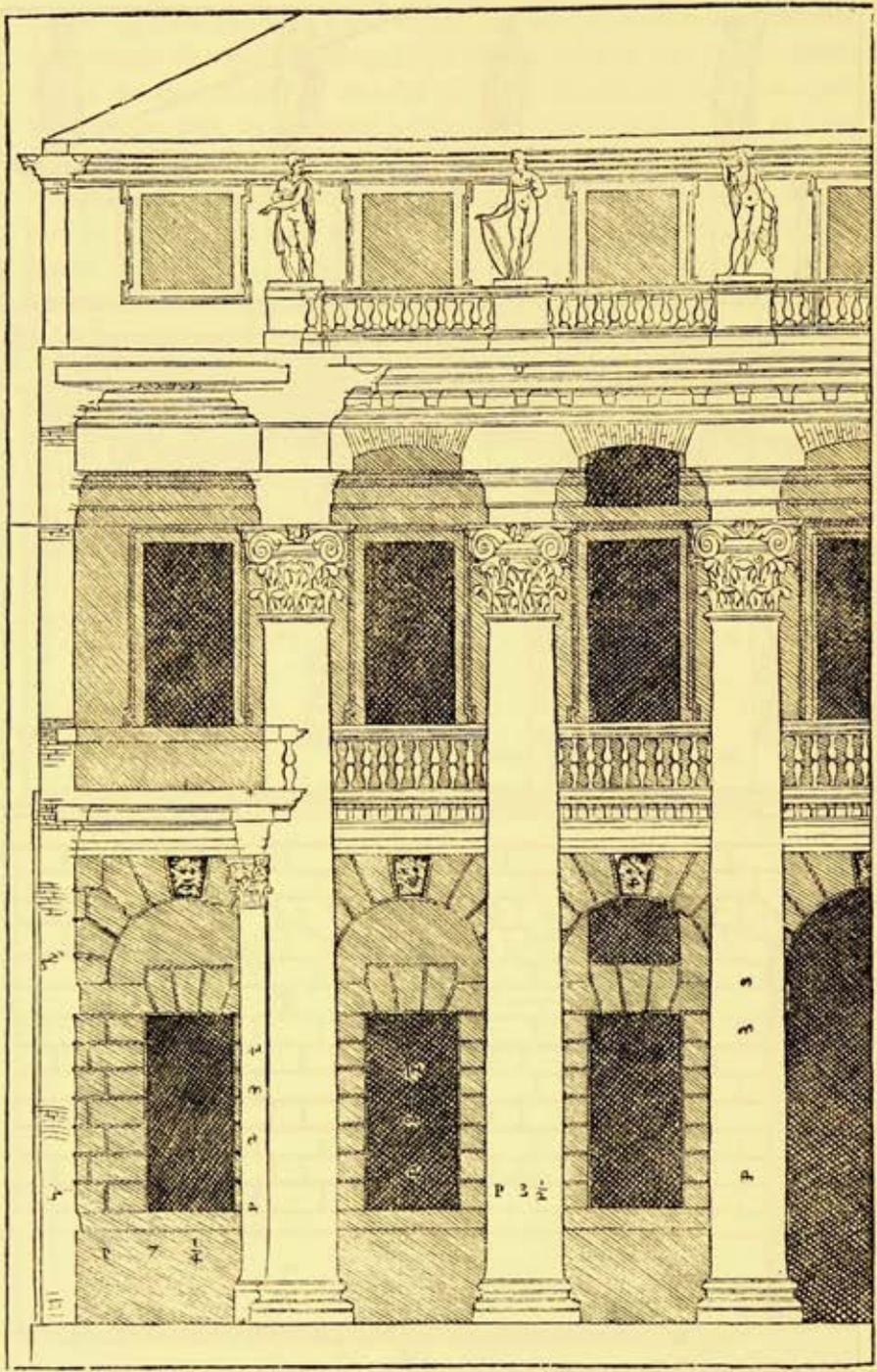
I disegni che seguono sono della casa²⁴ del conte Iseppo de' Porti,²⁵ famiglia nobilissima della detta città. Guarda questa casa sopra due strade pubbliche e però ha due entrate, le quali hanno quattro colonne per ciascuna che tolgono suso il volto e rendono il luogo di sopra sicuro.²⁶ Le stanze prime sono in volto. L'altezza di quelle che sono a canto le dette entrate è secondo l'ultimo modo dell'altezza de' volti.²⁷ Le stanze seconde, cioè del secondo ordine, sono in solaro e, così le prime come le seconde di quella parte di fabrica ch'è stata fatta, sono ornate di pitture e di stucchi bellissimi di mano de' sopradetti valentuomini²⁸ e di messer Paolo Veronese,²⁹ pittore eccellentissimo. Il cortile circondato da portici, al quale si va da dette entrate per un andito, averà le colonne alte trentasei piedi e mezzo, cioè quanto è alto il primo e secondo ordine. Dietro a queste colonne vi sono pilastri, larghi un piede e tre



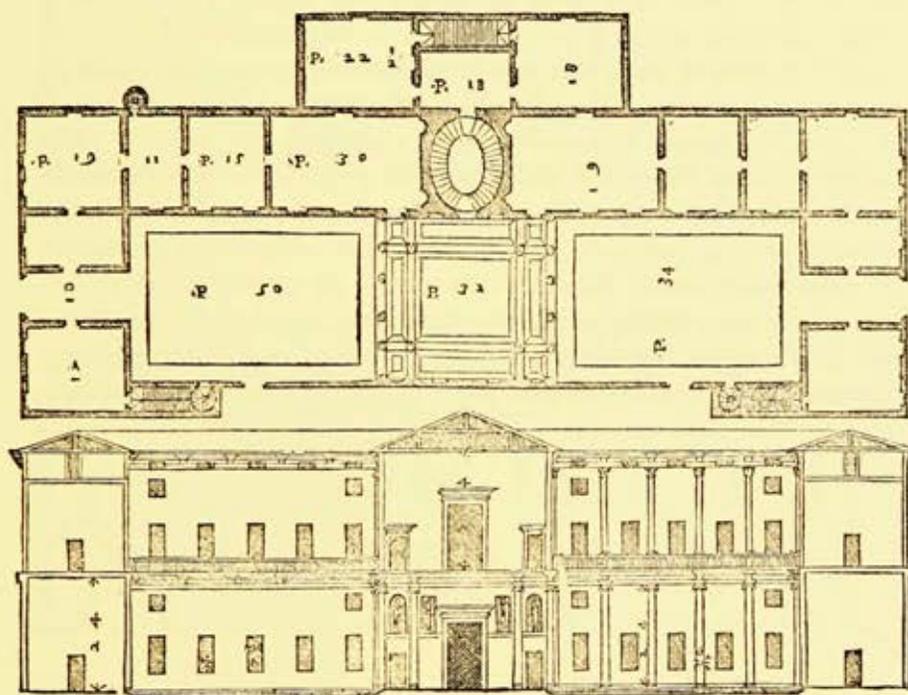
quarti e grossi un piede e due oncie, che sostenteranno il pavimento della loggia di sopra. Questo cortile divide tutta la casa in due parti: quella davanti servirà ad uso del padrone e delle sue donne e quella di dietro sarà da mettervi i forestieri, onde quei di casa et i forestieri resteranno liberi da ogni rispetto, al che gli antichi, e massimamente i Greci, ebbero grandissimo riguardo.³⁰ Oltra di ciò servirà anco questa partizione in caso che i discendenti del sudetto gentiluomo volessero avere i suoi appartamenti separati. Ho voluto poner le scale principali sotto 'l portico che rispondano a mezzo del cortile, accioché quelli che vogliono salir di sopra siano come astretti a veder le più belle parti della fabrica et anco accioché, essendo nel mezzo, possano servire all'una e all'altra parte.³¹ Le cantine e i luoghi simili sono sotterra.³² Le stalle sono fuori del quadro della casa et hanno l'entrata per sotto la scala. De' disegni in forma grande, il primo è di parte della facciata et il secondo di parte del cortile.³³



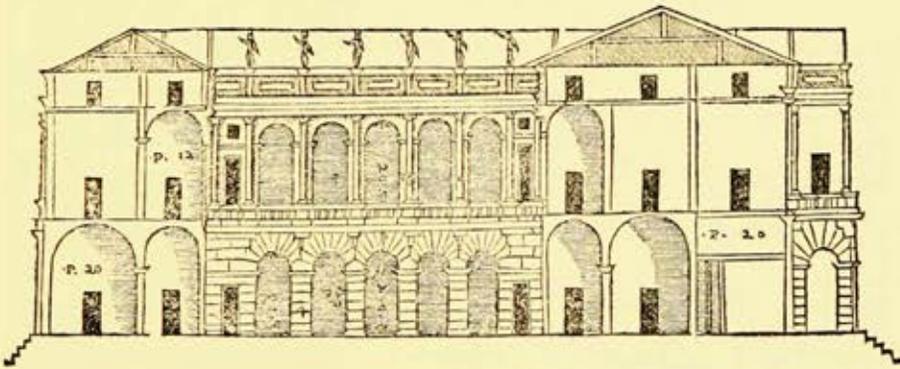
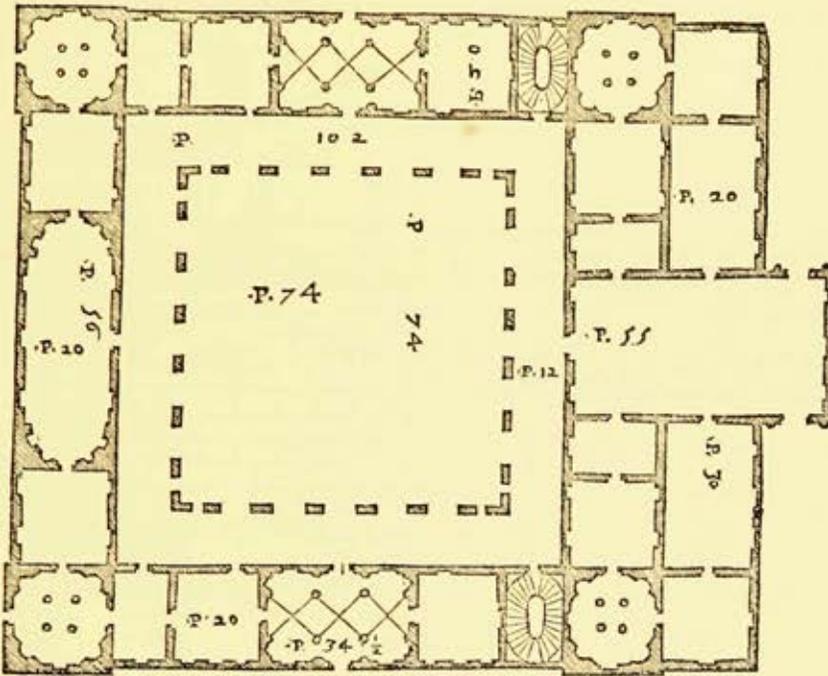




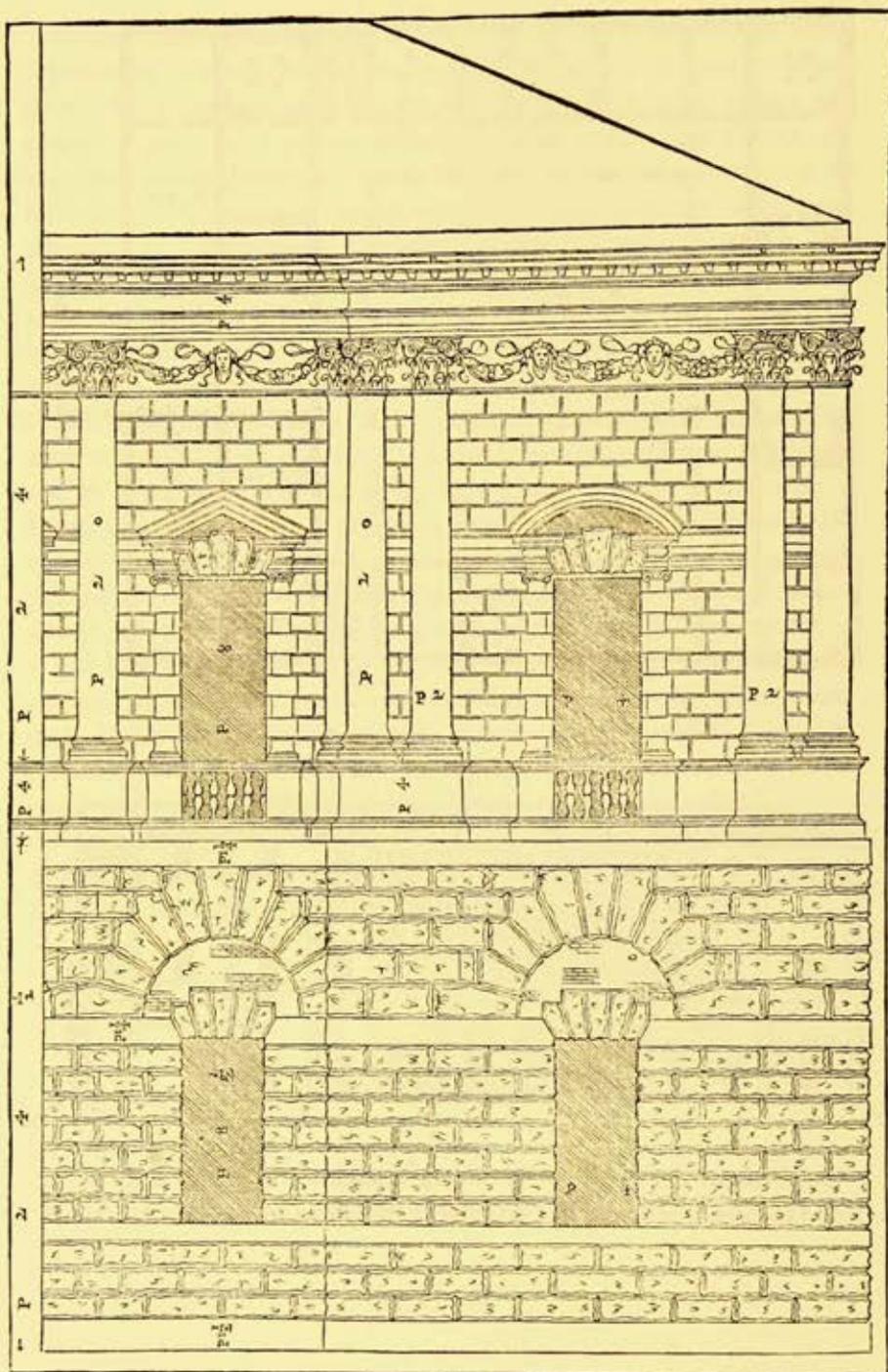
La fabrica che segue è in Verona,³⁴ e fu cominciata dal conte Giovanni Battista della Torre,³⁵ gentiluomo di quella città, il quale, sopravvenuto dalla morte, non l'ha potuta finire, ma ne è fatta una buona parte. Si entra in questa casa dai fianchi, ove sono gli anditi, larghi diece piedi, dai quali si perviene nei cortili di lunghezza ciascuno di cinquanta piedi, e da questi in una sala aperta, la quale ha quattro colonne per maggior sicurezza della sala di sopra.³⁶ Da questa sala si entra alle scale, le quali sono ovate e vacue nel mezo. I detti cortili hanno i corridori o poggiuoli intorno, al pari del piano delle seconde stanze. Le altre scale servono per maggior commodità di tutta la casa. Questo compartimento riesce benissimo in questo sito, il quale è lungo e stretto et ha la strada maestra da una delle facciate minori.³⁷

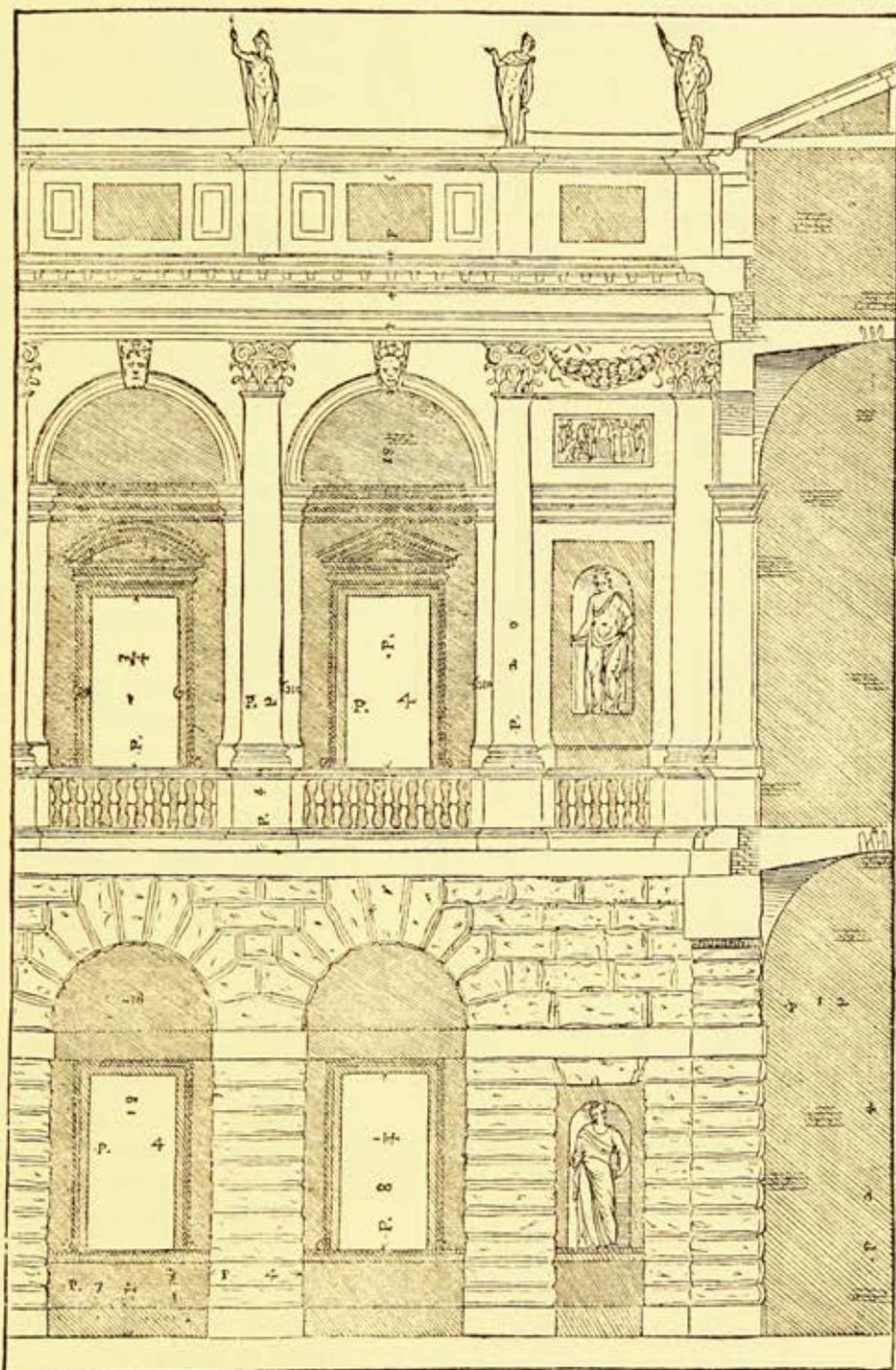


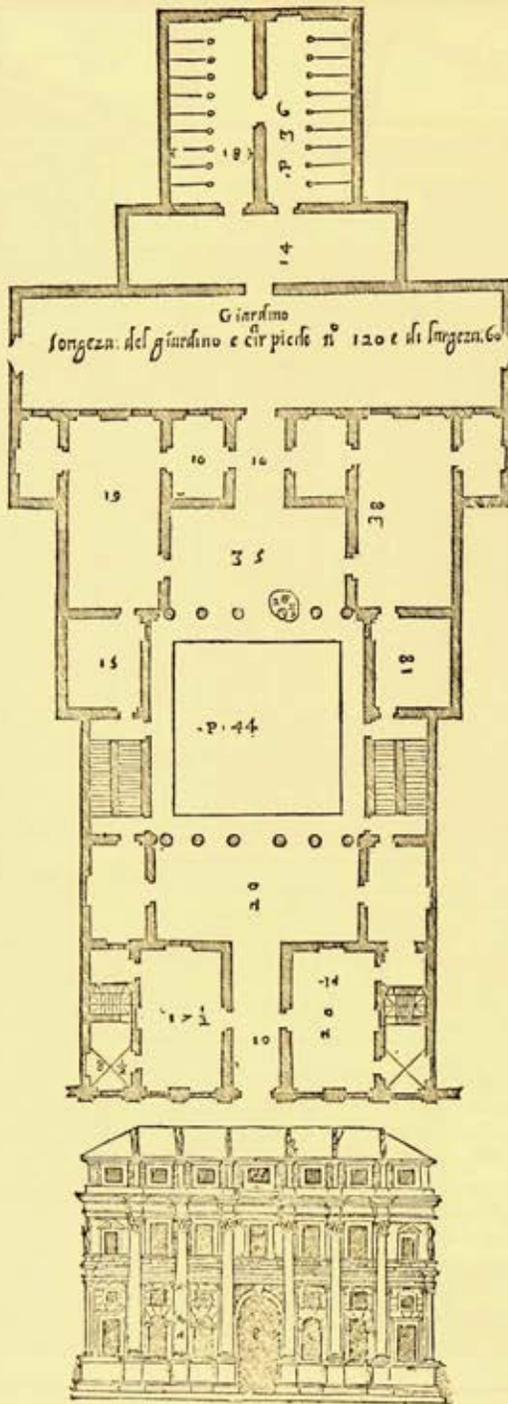
I disegni che seguono sono di una fabrica in Vicenza³⁸ del conte Ottavio de' Thieni, fu del conte Marc'Antonio,³⁹ il qual le diede principio. È questa casa situata nel mezo della città, vicino alla piazza, e però mi è parso, nella parte ch'è verso detta piazza, disponervi alcune botteghe, perciocché deve l'architetto avertire anco all'utile del fabricatore, potendosi fare commodamente dove resta sito grande a sufficienza. Ciascuna bottega ha sopra di sé un mezo per uso de' botteghieri, e sopra vi sono le stanze per il padrone.⁴⁰ Questa casa è in isola, cioè circondata da quattro strade. La entrata principale, o vogliam dire porta maestra, ha una loggia davanti et è sopra la strada più frequente della città. Di sopra vi sarà la sala maggiore, la quale uscirà in fuori al paro della loggia. Due altre entrate vi sono ne' fianchi, le quali hanno le colonne nel mezo, che vi sono poste non tanto per ornamento quanto per rendere il luogo di sopra sicuro e proporzionare la larghezza all'altezza. Da queste entrate si entra nel cortile circondato intorno da loggie di pilastri, nel primo ordine rustichi e nel secondo di ordine composto.⁴¹ Negli angoli vi sono le stanze ottangole, che riescono bene sì per la forma loro come per diversi usi a' quali elle si possono accommodare. Le stanze di questa fabrica c'ora sono finite, sono state ornate di bellissimo stucchi da messer Alessandro Vittoria⁴² e messer Bartolomeo Ridolfi⁴³ e di pitture da messer Anselmo Canera⁴⁴ e messer Bernardino India,⁴⁵ veronesi, non secondi ad alcuno de' nostri tempi. Le cantine e luoghi simili sono sottoterra perché questa fabrica è nella più alta parte della città, ove non è pericolo che l'acqua dia impaccio.⁴⁶



Dei disegni che seguono in forma maggiore, il primo è di parte della facciata, il secondo di parte del cortile della sopraposta fabrica.⁴⁷

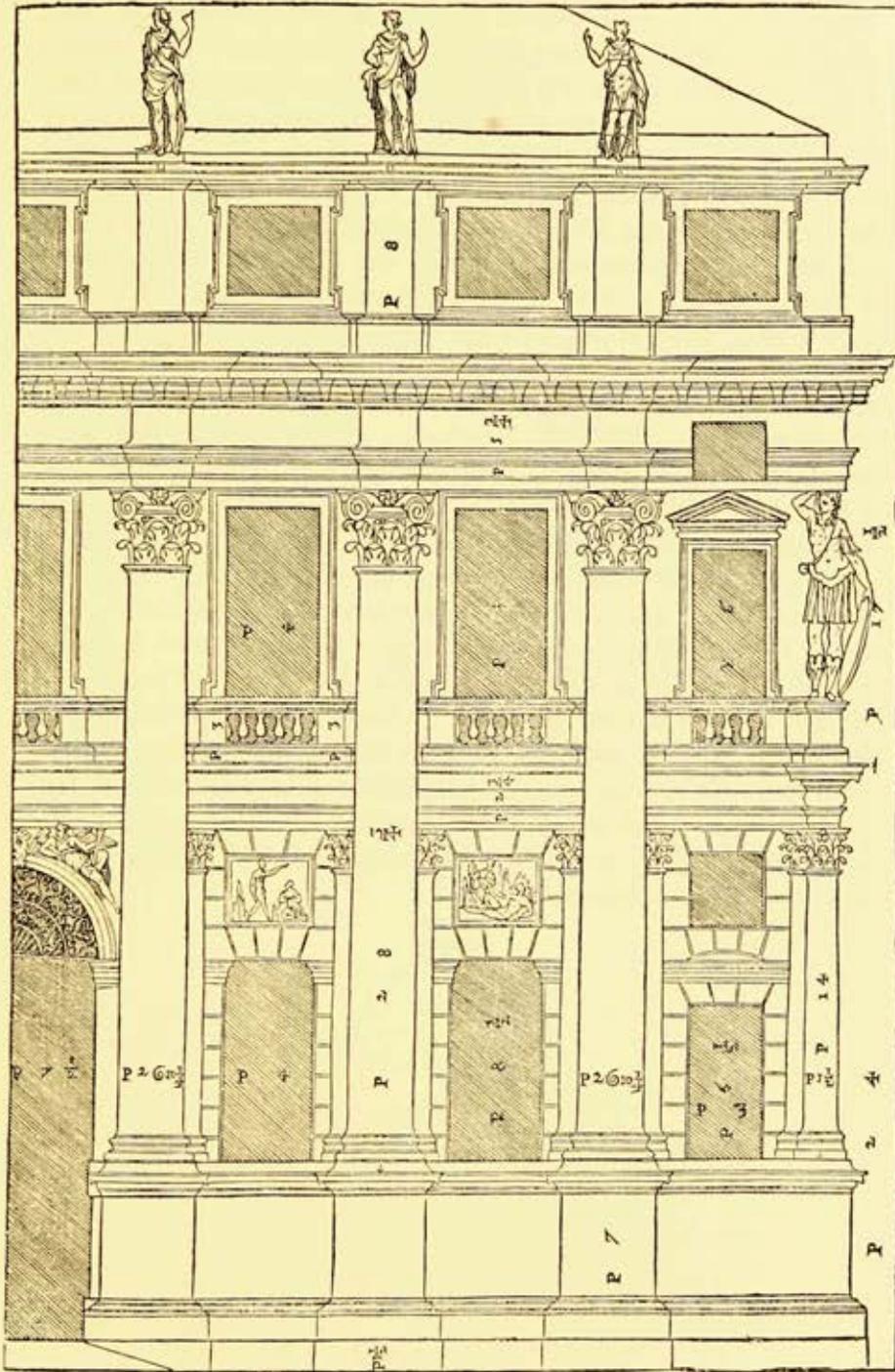




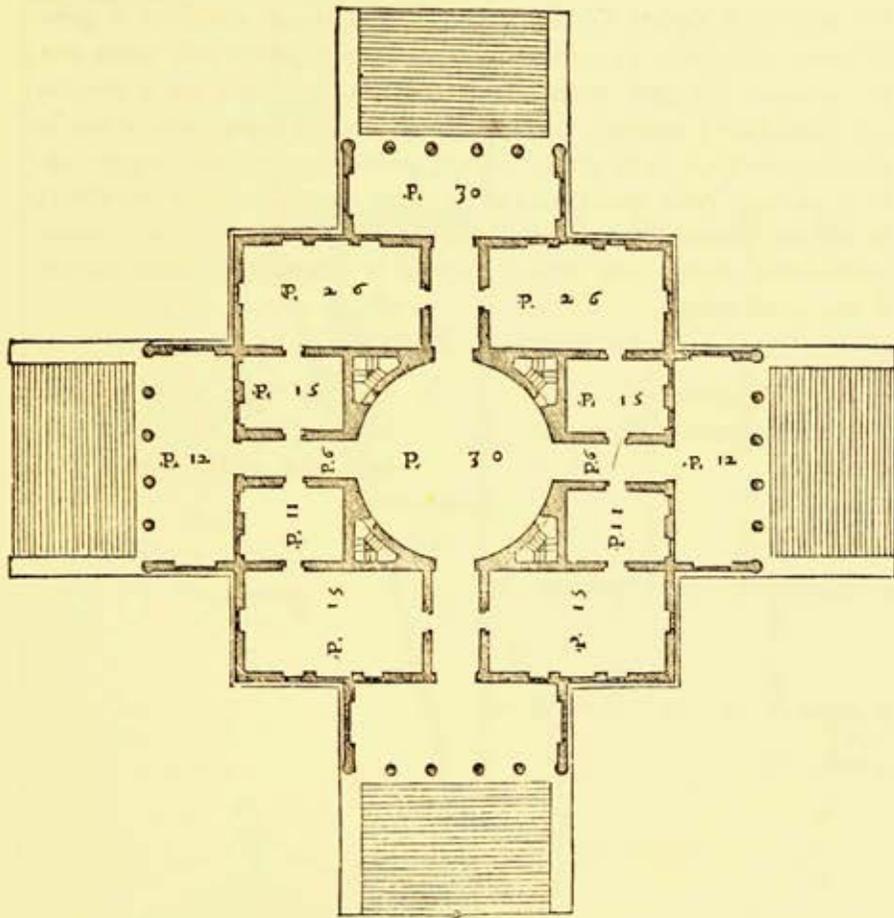


Hanno anco nella sopradetta città i conti Valmarana, gentiluomini onoratissimi,⁴⁸ per proprio onore e commodo et ornamento della loro patria, fabricato secondo i disegni che seguono,⁴⁹ nella qual fabrica essi non mancano di tutti quegli ornamenti che se le ricercano, come stucchi e pitture. È questa casa divisa in due parti dalla corte di mezzo, intorno la quale è un corridore o poggiuolo che porta dalla parte dinanzi a quella di dietro. Le prime stanze sono in volto, le seconde in solaro, e sono queste tanto alte quanto larghe. Il giardino, che si trova avanti che si entri nelle stalle, è molto maggiore di quel ch'egli è segnato, ma si ha fatto così picciolo perché altramente il foglio non saria stato capace di esse stalle, e così di tutte le parti.⁵⁰ E tanto basti aver detto di questa fabrica, essendo che, come anco nelle altre, ho posto nei disegni le misure della grandezza di ciascuna parte.⁵¹

Il disegno in forma grande che segue è di meza la facciata.⁵²



Fra molti onorati gentiluomini vicentini si ritrova monsignor Paolo Almerico, uomo di chiesa, e che fu referendario di due sommi pontefici, Pio IV e V, e che per il suo valore meritò di esser fatto cittadino romano con tutta casa sua.⁵³ Questo gentiluomo, dopo l'aver vagato molt'anni per desiderio di onore, finalmente, morti tutti i suoi, venne a repatriare, e per suo diporto si ridusse ad un suo suburbano in monte, lungi dalla città meno di un quarto di miglio,⁵⁴ ove ha fabricato secondo l'invenzione che segue,⁵⁵ la quale non mi è parso mettere tra le fabriche di villa per la vicinanza ch'ella ha con la città, onde si può dire che sia nella città istessa.⁵⁶ Il sito è degli ameni e dilettevoli che si possano ritrovare, perché è sopra un monticello di ascesa facilissima et è da una parte bagnato dal Bacchiglione, fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli che rendono l'aspetto di un molto grande theatro,⁵⁷ e sono tutti coltivati et abbondanti di frutti eccellentissimi e di buonissime viti; onde, perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane et altre che terminano con l'orizzonte, vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie,⁵⁸ sotto il piano delle quali e della sala sono le stanze per la commodità et uso della famiglia. La sala è nel mezo et è ritonda e piglia il lume di sopra. I camerini sono amezati. Sopra le stanze grandi, le quali hanno i volti alti secondo il primo modo, intorno la sala vi è un luogo da passeggiare di larghezza di quindici piedi e mezo.⁵⁹ Nell'estremità dei piedestili che fanno poggio alle scale delle loggie vi sono statue di mano di messer Lorenzo Vicentino,⁶⁰ scultore molto eccellente.



Ha ancora il signor Giulio Capra,⁶¹ dignissimo cavaliere e gentiluomo vicentino, per ornamento della sua patria più tosto che per proprio bisogno, preparata la materia per fabricare e cominciato secondo i disegni che seguono in un bellissimo sito sopra la strada principale della città.⁶² Averà questa casa cortile, loggie, sale e stanze, delle quali alcune saranno grandi, alcune mediocri et alcune piccole.⁶³ La forma sarà bella e varia e certo questo gentiluomo averà casa molto onorata e magnifica, come merita il suo nobil animo.

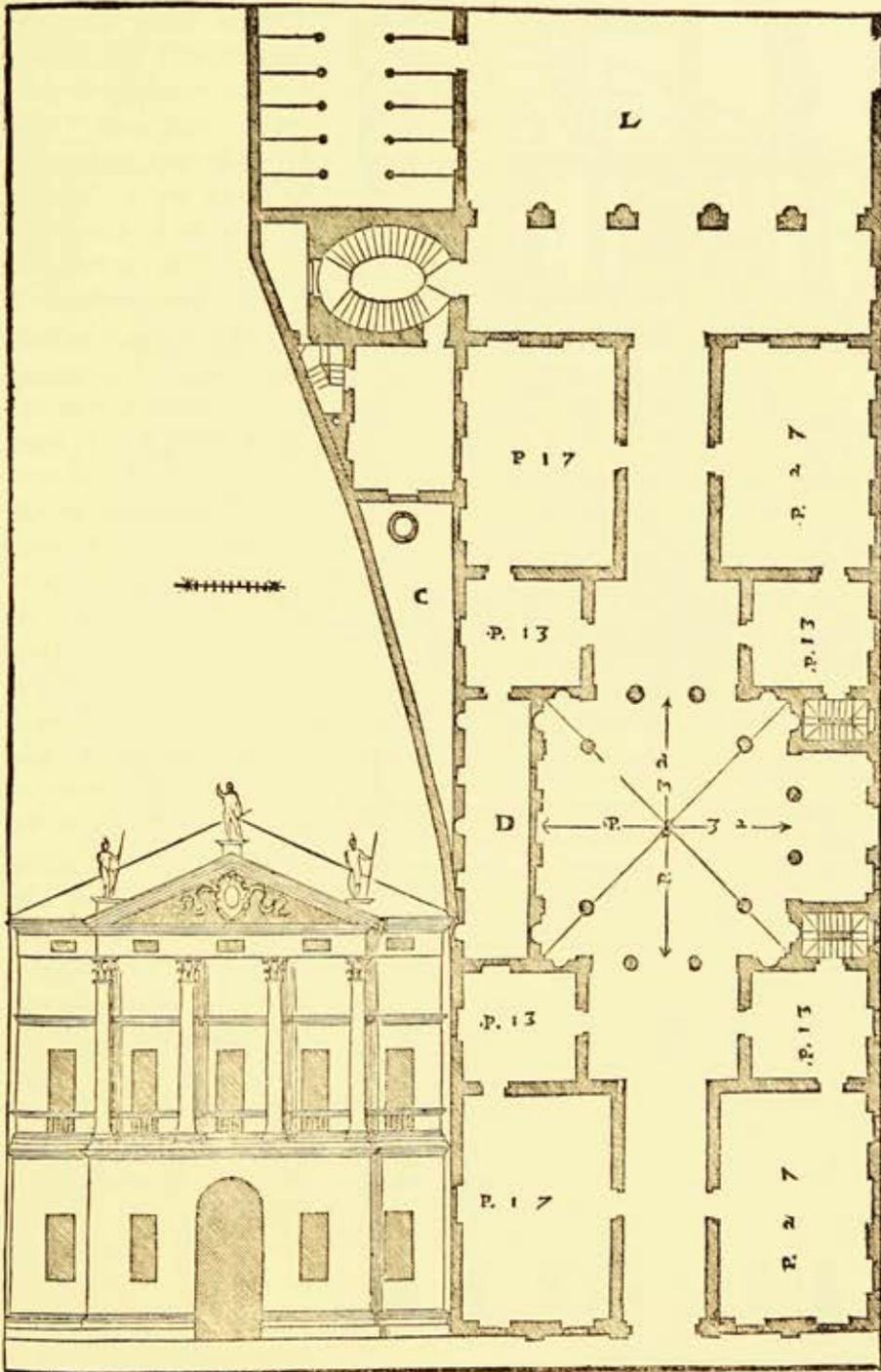
C *corte discoperta*

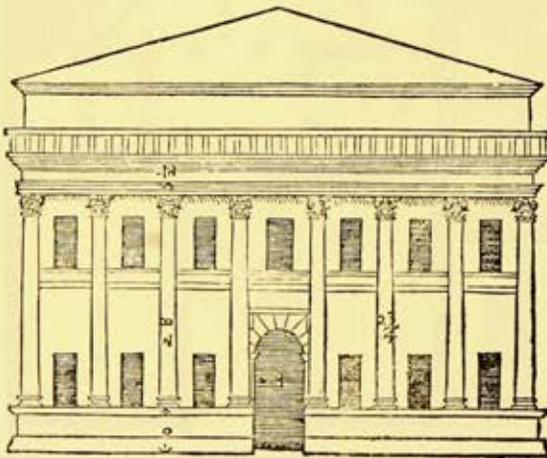
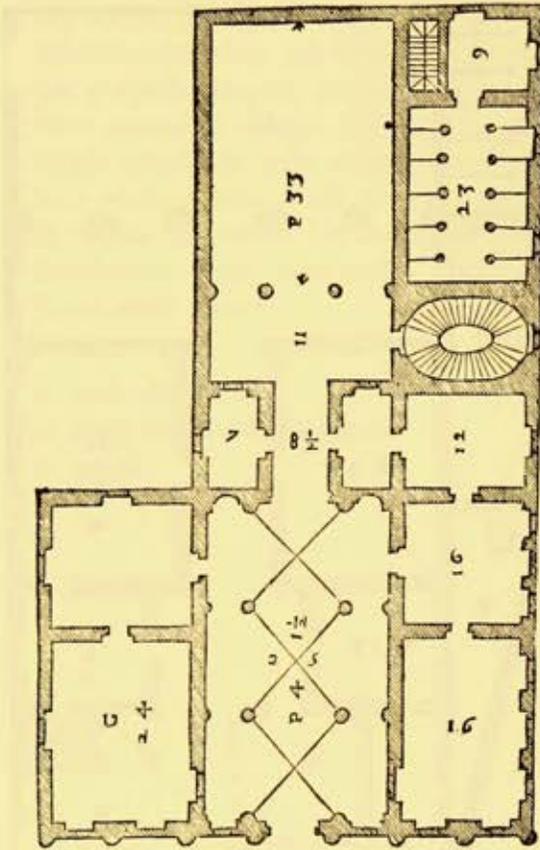
D *corte similmente discoperta*

L *cortile*

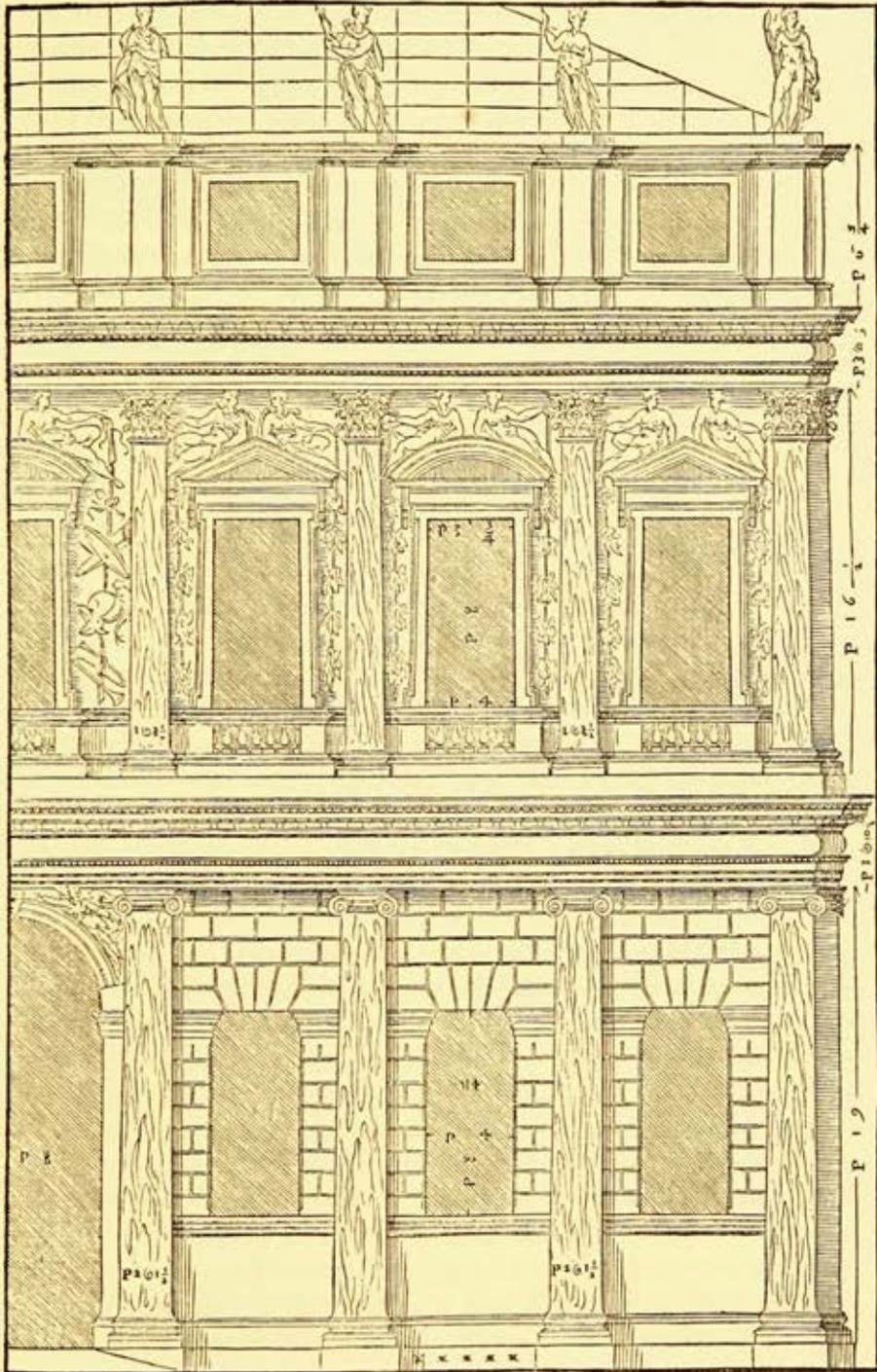
s *sala che nella parte di sotto ha le colonne, e di sopra è libera, cioè senza colonne*







Feci al conte Montano Barbarano,⁶⁴ per un suo sito in Vicenza, la presente invenzione,⁶⁵ nella quale, per cagion del sito, non servai l'ordine di una parte anco nell'altra.⁶⁶ Ora questo gentiluomo ha comprato il sito vicino, onde si serva l'istesso ordine in tutte due le parti, e si come da una parte vi sono le stalle e luoghi per servitori (come si vede nel disegno), così dall'altra vi vanno stanze che serviranno per cucina e luoghi da donne e per altre comodità. Si ha già cominciato a fabricare e si fa la facciata secondo il disegno che segue in forma grande. Non ho posto anco il disegno della pianta secondo che è stato ultimamente concluso, e secondo che sono ormai state gettate le fondamenta, per non avere potuto farlo intagliare a tempo che si potesse stampare.⁶⁷ La entrata di questa invenzione ha alcune colonne che tolgono suso il volto per le cagioni già dette.⁶⁸ Dalla destra e dalla sinistra parte vi so-

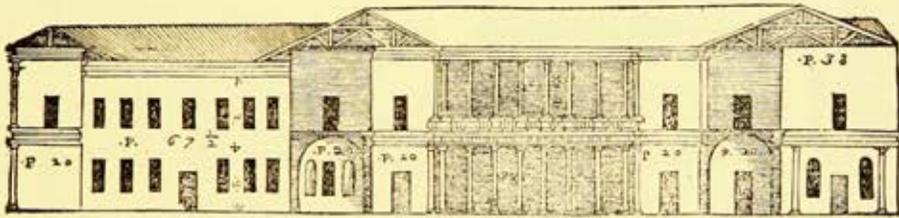
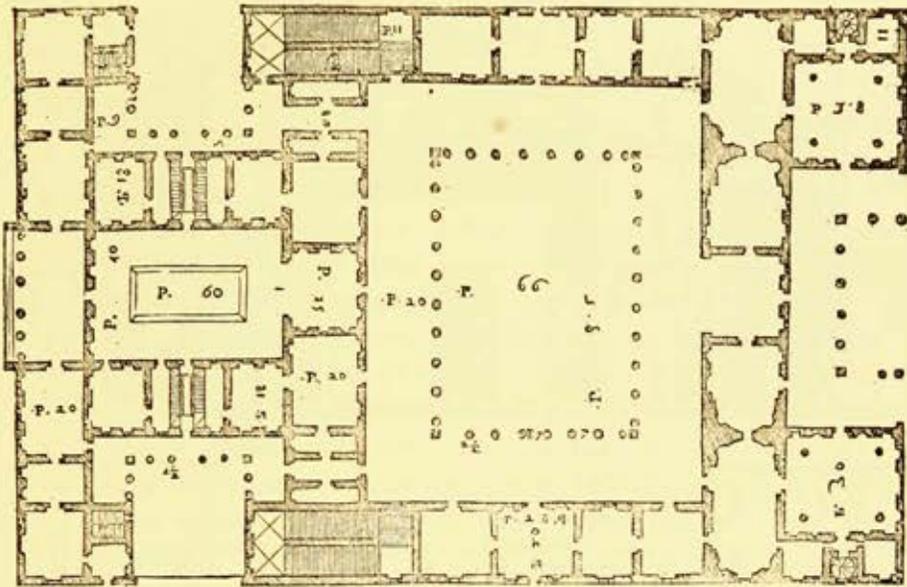


no due stanze lunghe un quadro e mezo et appresso due altre quadre et oltra queste due camerini. Rincontro all'entrata vi è un andito dal quale si entra in una loggia sopra la corte. Ha questo andito un camerino per banda, e sopra mezati, a' quali serve la scala maggiore e principale della casa. Di tutti questi luoghi sono i volti alti piedi ventiuono e mezo. La sala di sopra e tutte l'altre stanze sono in solaro, i camerini soli hanno i volti alti al paro dei solari delle stanze. Le colonne della facciata hanno sotto i piedestili, e tolgono suso un poggiuolo nel quale si entra per la soffitta. Non si fa la facciata a questo modo (come ho detto), ma secondo il disegno che segue [*qui anteposto, a p. 119*] in forma grande.⁶⁹

CAPITOLO IV

Dell'atrio toscano

Dapoi c'ho poste alcune di quelle fabbriche ch'io ho ordinate nelle città, è molto convenevole che, per servare quanto ho promesso, ponga i disegni di alcuni luoghi principali delle case degli antichi;¹ e perché di quelle l'atrio era una parte notabilissima, dirò prima degli atrii et in conseguenza dei luoghi a lui aggiunti, poi verrò alle sale. Dice Vitruvio nel VI libro che cinque sorti di atrii erano appresso gli antichi, cioè toscano, di quattro colonne, corinthio, testugginato e discoperto, del quale non intendo parlare.² Dell'atrio toscano sono i seguenti disegni. La larghezza di questo atrio è, delle tre parti della lunghezza, le due. Il tablino³ è largo due quinti della larghezza dell'atrio e medesimamente lungo. Da questo si passa nel peristilio, cioè nel cortile con portici intorno, il quale è un terzo più lungo che largo. I portici sono larghi quanto sono lunghe le colonne. Dai fianchi dell'atrio vi si potrebbero far salotti che guardassero sopra giardini, e se così si facessero, come si vede nel disegno, le loro colonne sarebbero di ordine ionico lunghe venti piedi, et il portico sarebbe largo quanto gli intercolumni; di sopra vi sarebbero altre colonne corinthie, la quarta parte minori di quelle di sotto, tra le quali vi sarebbero fenestre per pigliare il lume. Sopra gli anditi non vi sarebbe coperta alcuna, ma intorno avrebbero i poggi, e secondo il sito si potrebbero fare più e meno luoghi di quel c'ho disegnato, e secondo che facesse dibisogno all'uso e commodo di chi vi avesse ad abitare.⁴



Segue il disegno di quest'atrio in forma maggiore.

B atrio

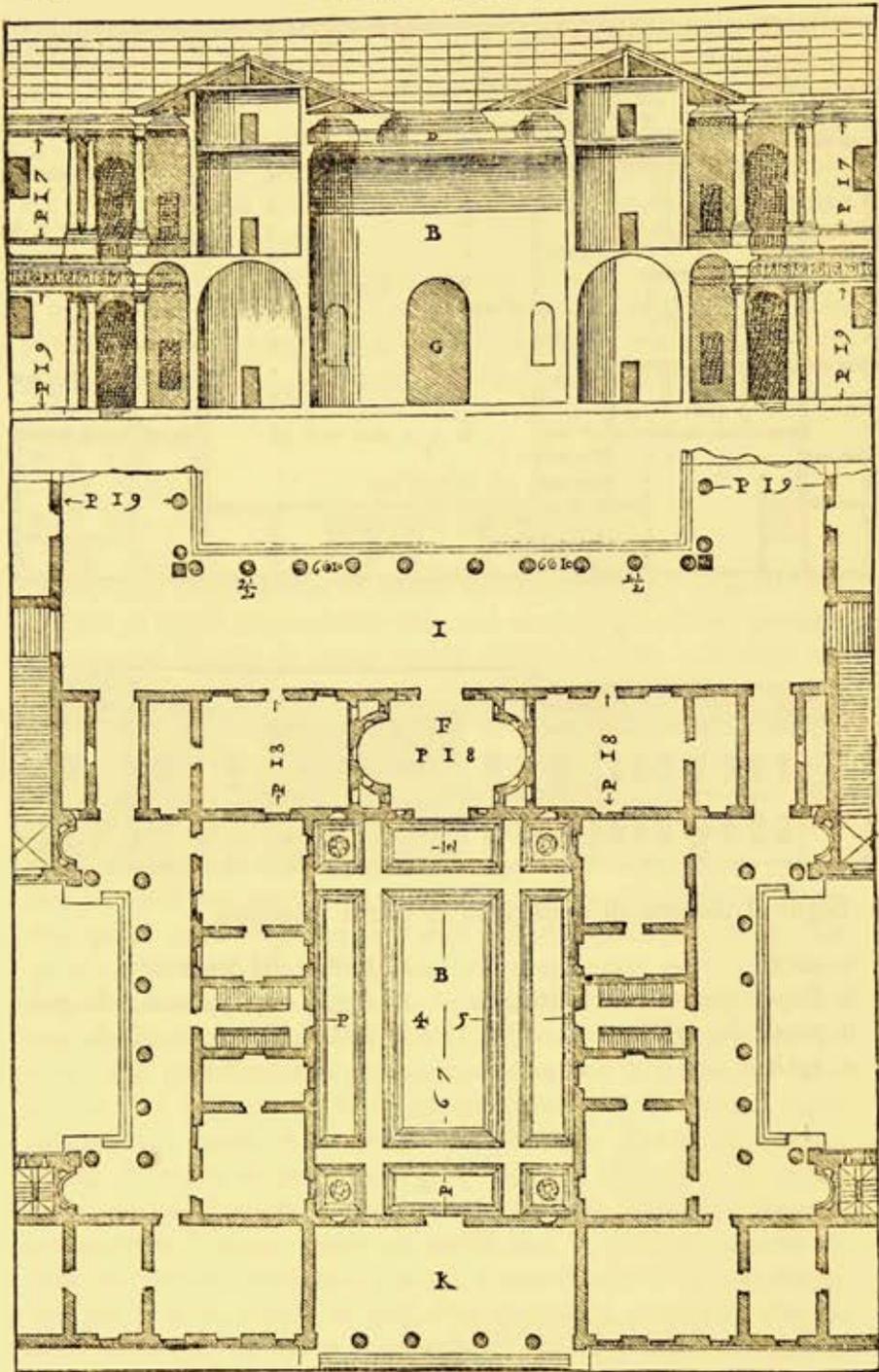
D fregio, ovvero trave limitare

G porta del tablino

F tablino

I portico del peristilio

K loggia avanti l'atrio, che potremo chiamare vestibulo

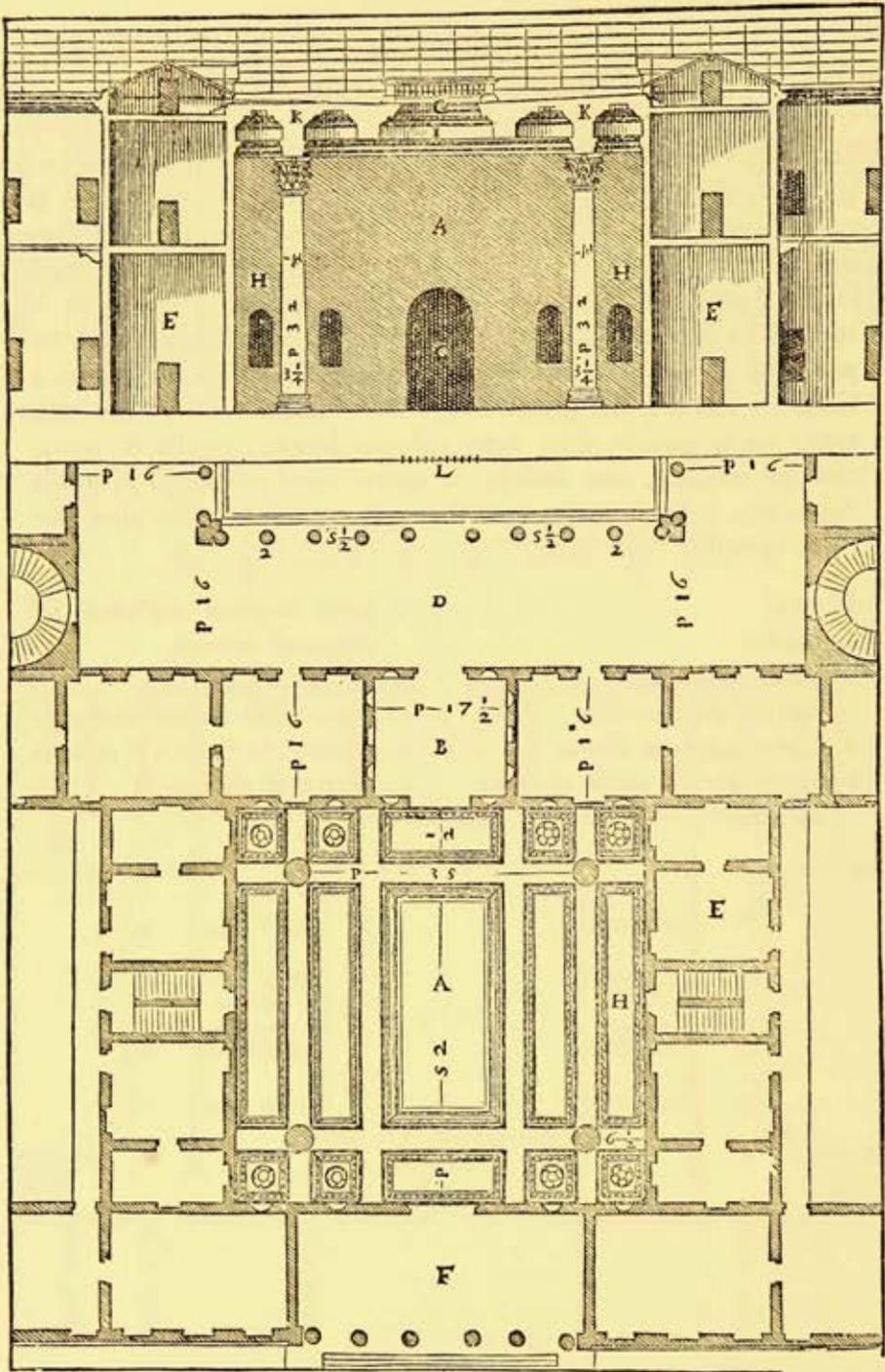


CAPITOLO V

Dell'atrio di quattro colonne

Il disegno che segue ha l'atrio di quattro colonne, il quale è largo, delle cinque parti della lunghezza,¹ le tre. Le ale sono per la quarta parte della lunghezza. Le colonne sono corinthie, il loro diametro è per la metà della larghezza delle ale; il discoperto è la terza parte della larghezza dell'atrio; il tablino è largo per la metà della larghezza dell'atrio e medesimamente lungo. Dall'atrio per il tablino si passa nel peristilio, il quale è lungo un quadro e mezzo; le colonne del primo ordine sono doriche et i portici sono tanto larghi quanto sono dette colonne lunghe; quelle di sopra, cioè del secondo, sono ioniche, la quarta parte più sottili di quelle del primo, et hanno sotto di sé il poggio o piedestilo alto piedi due e tre quarti.²

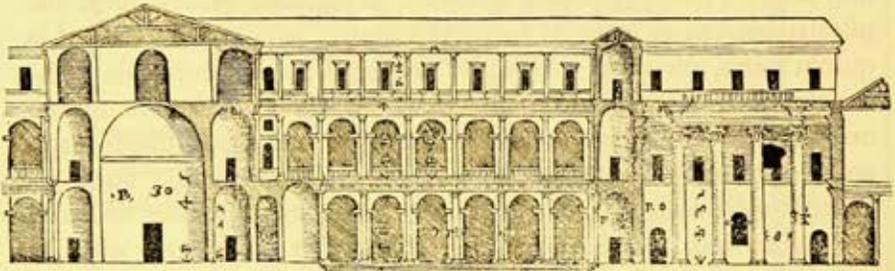
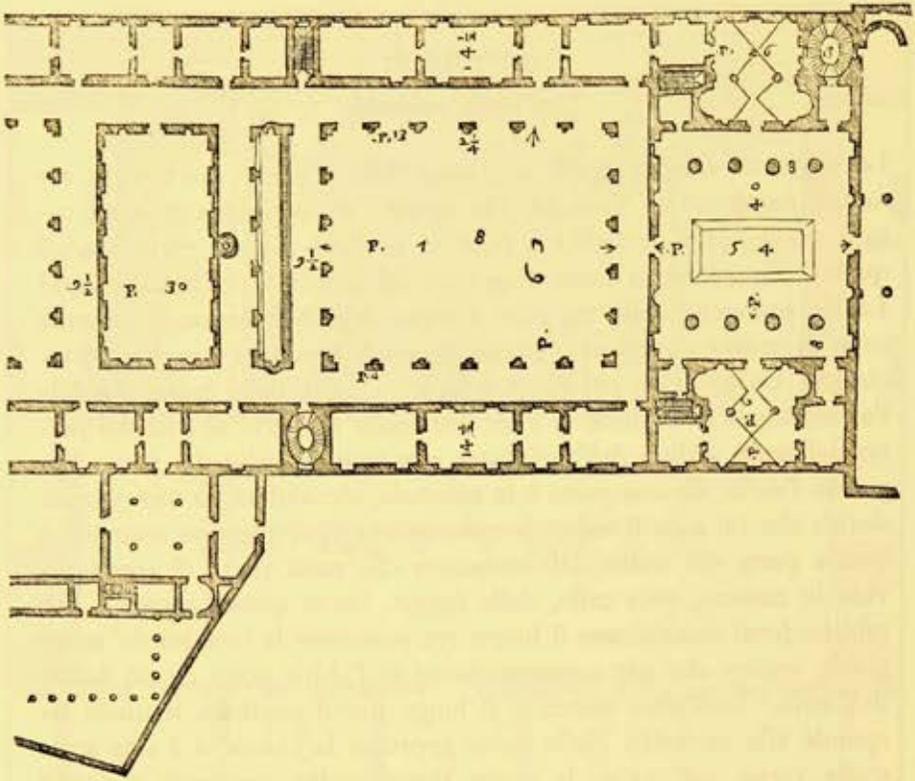
- | | |
|---|--|
| A atrio | G parte scoperta dell'atrio co'
poggiuoli intorno |
| B tablino | H ale dell'atrio |
| C porta del tablino | I fregio della cornice dell'atrio |
| D portico del peristilio | K il pieno che è sopra le colonne |
| E stanze appresso l'atrio | L misura di diece piedi |
| F loggia per la quale si entra
all'atrio | |



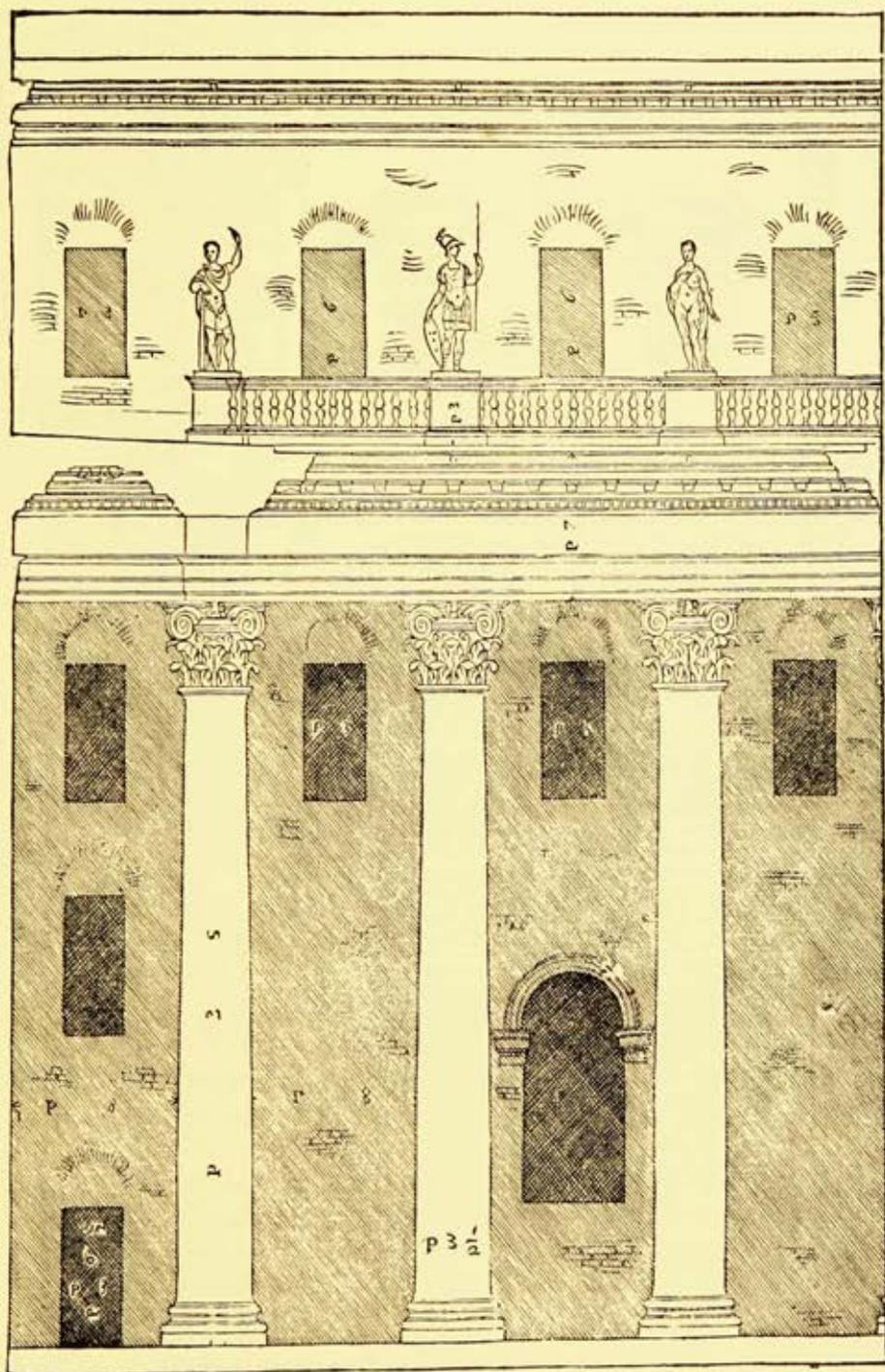
CAPITOLO VI

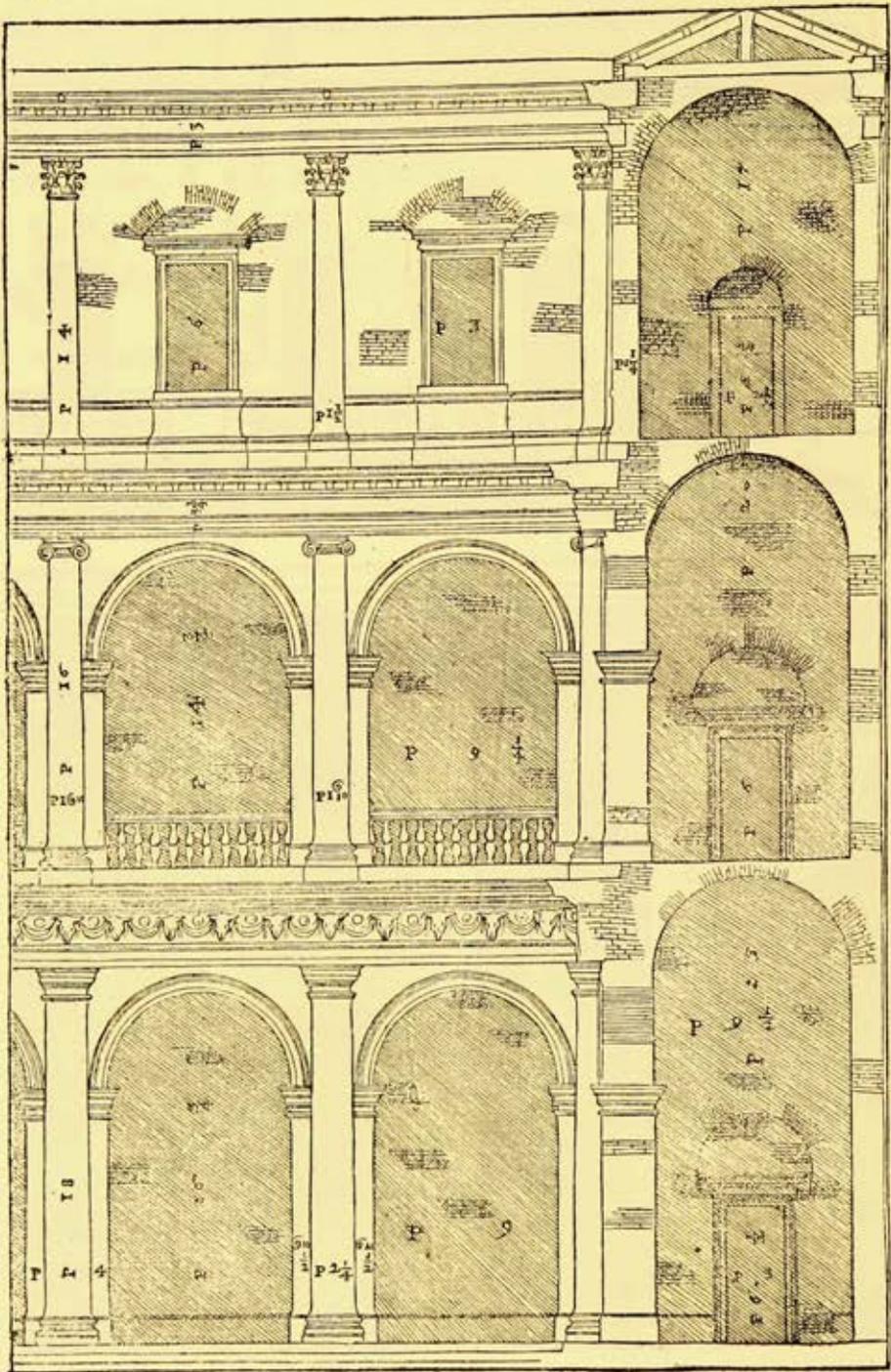
Dell'atrio corinthio

La seguente fabrica è del convento della Carità,¹ dove sono canonici regolari,² in Venezia. Ho cercato di assimigliar questa casa a quelle degli antichi,³ e però vi ho fatto l'atrio corinthio,⁴ il quale è lungo per la linea diagonale del quadrato della larghezza.⁵ Le ale sono una delle tre parti e meza della lunghezza, le colonne sono di ordine composito, grosse tre piedi e mezo e lunghe trentacinque. Lo scoperto nel mezo è la terza parte della larghezza dell'atrio; sopra le colonne vi è un terrazzato scoperto al pari del piano del terzo ordine dell'inclauastro ove sono le celle dei frati. Appresso l'atrio, da una parte è la sacrestia, circondata da una cornice dorica che tol suso il volto; le colonne che vi si veggono sostentano quella parte del muro dell'inclauastro che nella parte di sopra divide le camere, over celle, dalle loggie. Serve questa sacrestia per tablino (così chiamavano il luogo ove ponevano le imagini de' maggiori), ancora che per accomodarmi io l'abbia posta da un fianco dell'atrio.⁶ Dall'altro fianco è il luogo per il capitolo, il quale risponde alla sacrestia. Nella parte appresso la chiesa vi è una scala ovata vacua nel mezo, la quale riesce molto commoda e vaga.⁷ Dall'atrio si entra nell'inclauastro, il quale ha tre ordini di colonne uno sopra l'altro: il primo è dorico, le colonne escono fuori dei pilastri più che la metà; il secondo è ionico, le colonne sono per la quinta parte minori di quelle del primo; il terzo è corinthio et ha le colonne la quinta parte minori di quelle del secondo.⁸ In questo ordine, in luogo de' pilastri vi è il muro continuo et al diritto degli archi degli ordini inferiori vi sono fenestre che danno lume all'entrar nelle celle, i volti delle quali sono fatti di canne, accioché non aggravino i muri. Rincontro all'atrio et inclauastro, oltre la calle, si trova il refettorio, lungo due quadri et alto fin al piano del terzo ordine dell'inclauastro: ha una loggia per banda e sotto una cantina fatta al modo che si sogliono far le cisterne, accioché l'acqua non vi possa entrare. Da un capo ha la cucina, forni, corte da galline, luogo da legne, da lavare i panni et un giardino assai bello, e dall'altro altri luoghi. Sono in questa fabrica, tra forestarie et altri luoghi che servono a diversi effetti, quarantaquattro stanze e quarantasei celle.⁹



Dei disegni che seguono, il primo è di parte di questo atrio in forma maggiore, et il secondo di parte dell'inclauastro.¹⁰





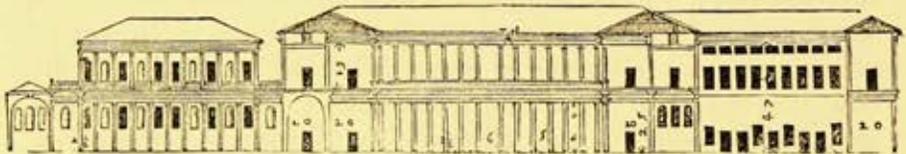
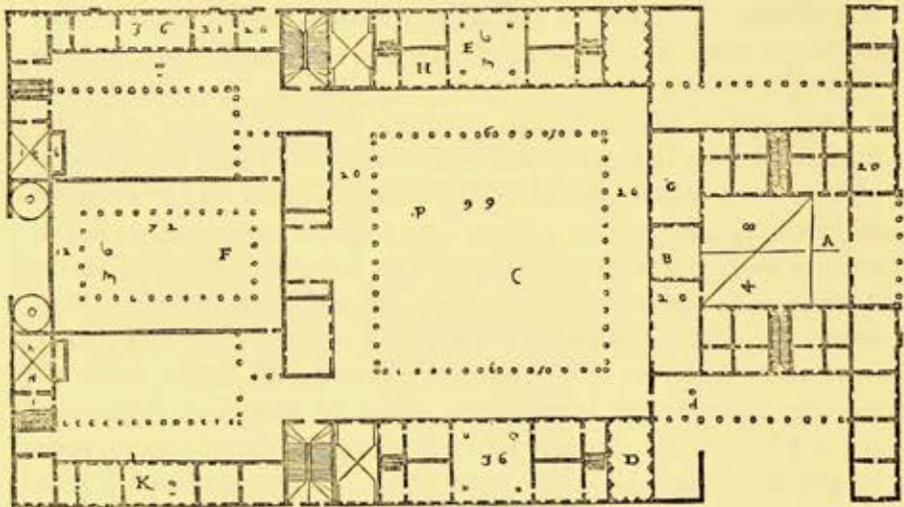
CAPITOLO VII

*Dell'atrio testugginato e della casa privata
degli antichi Romani*

Oltra le sopradette maniere d'atrii, un'altra appresso gli antichi fu molto in uso, e da loro detta testugginata; e perché questa parte è difficilissima per l'oscurità di Vitruvio e degna di molta avvertenza, io ne dirò quel che ne credo,¹ aggiungendovi anco la disposizione degli oeci o salotti, cancellarie, tinelli, bagni et altri luoghi, in modo che nel seguente disegno si averanno tutte le parti della casa privata poste ne' luoghi suoi secondo Vitruvio.² L'atrio è lungo per la diagonale del quadrato della larghezza³ et è alto fin sotto il trave limitare quanto egli è largo. Le stanze che gli sono a canto sono manco alte sei piedi, e sopra i muri che le dividono dall'atrio vi sono alcuni pilastri che tolgono suso la testudine o coperta dell'atrio, e per le distanze che sono fra quelli egli riceve il lume, e le stanze poi hanno sopra un terrazzato scoperto. Rincontro all'entrata è il tablino, il quale è per una delle due parti e meza della larghezza dell'atrio, e servivano questi luoghi, come altrove ho detto, a ripor le imagini e statue de' maggiori. Più avanti si trova il peristilio, il quale ha i portici intorno larghi quanto sono lunghe le colonne. Le stanze sono della medesima larghezza e sono alte fino all'imposta de' volti quanto larghe, et i volti hanno di frezza il terzo della larghezza. Più sorti di oeci sono descritti da Vitruvio (erano questi sale, over salotti, nei quali si facevano i conviti e le feste e stavano le donne a lavorare), cioè: i tetrastili, così detti perché vi erano quattro colonne; i corinthi, i quali avevano intorno meze colonne; gli egizzi, i quali sopra le prime colonne erano chiusi da un muro con meze colonne al diritto delle prime e la quarta parte minori: negl'intercolunni erano le fenestre, dalle quali riceveva lume il luogo di mezo, l'altezza delle loggie ch'erano d'intorno non passava le prime colonne, e sopra vi era discoperto et un corridore o poggiuolo intorno. Di ciascuno di questi saranno posti i disegni da per sé.⁴ Gli oeci quadrati erano luoghi da stare al fresco la estate, e guardavano sopra giardini et altre verdure.⁵ Vi si facevano anco altri oeci, che chiamavano ciziceni, i quali servivano ancor essi ai commodi sopradetti.⁶ Le cancellarie e librerie erano in luoghi convenevoli verso l'oriente, et i triclini, i quali erano

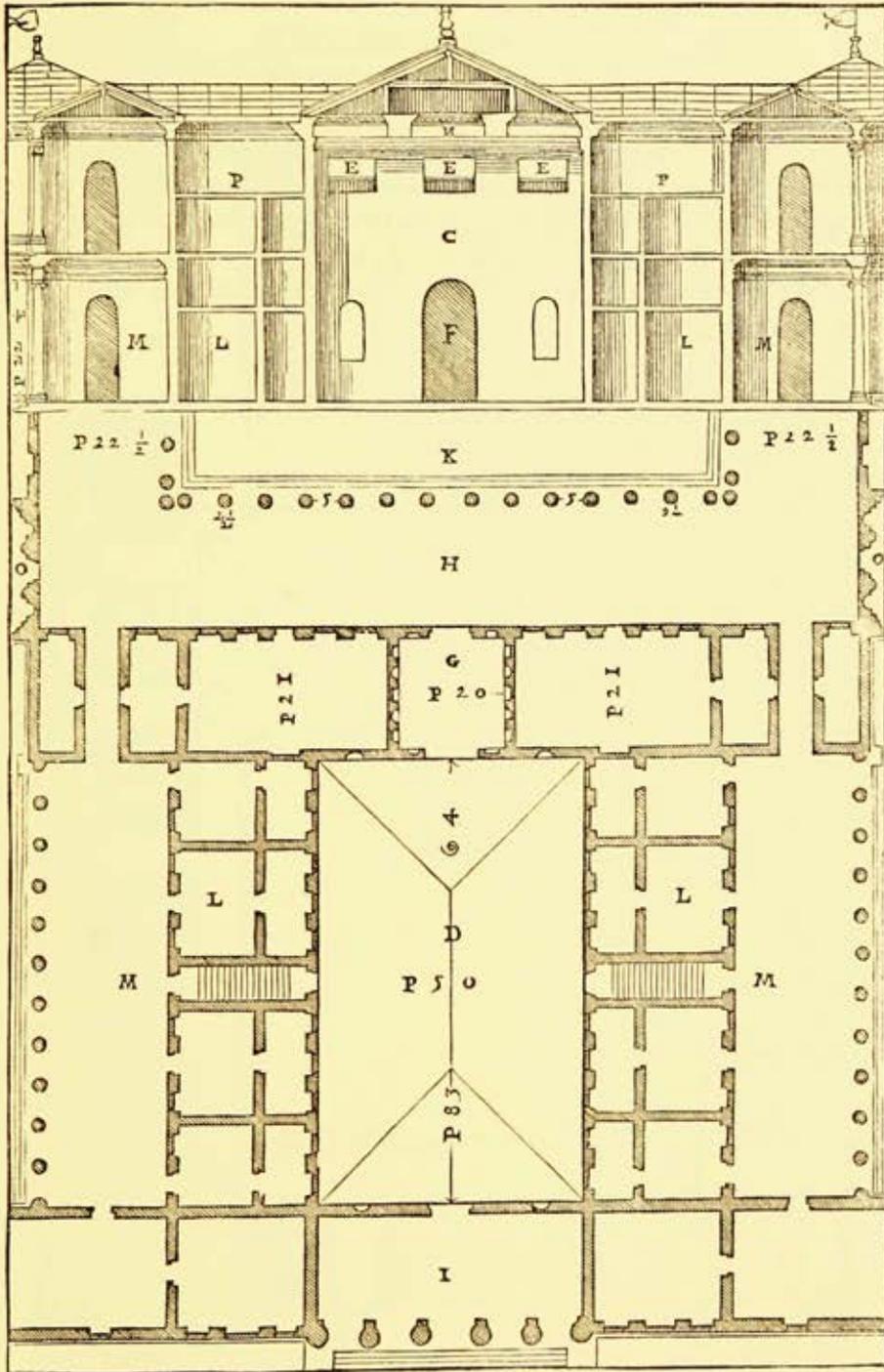
luoghi dove mangiavano. Vi erano anco i bagni per gli uomini e per le donne, i quali io gli ho disegnati nell'ultima parte della casa.⁷

- | | |
|-----------------------------|------------------------|
| A atrio | F basilica |
| B tablino | G luoghi per la estate |
| C peristilio | H stanze |
| D saloti corinthy | K librerie |
| E saloti di quattro colonne | |



Il disegno che segue è di questo istesso atrio in forma maggiore.

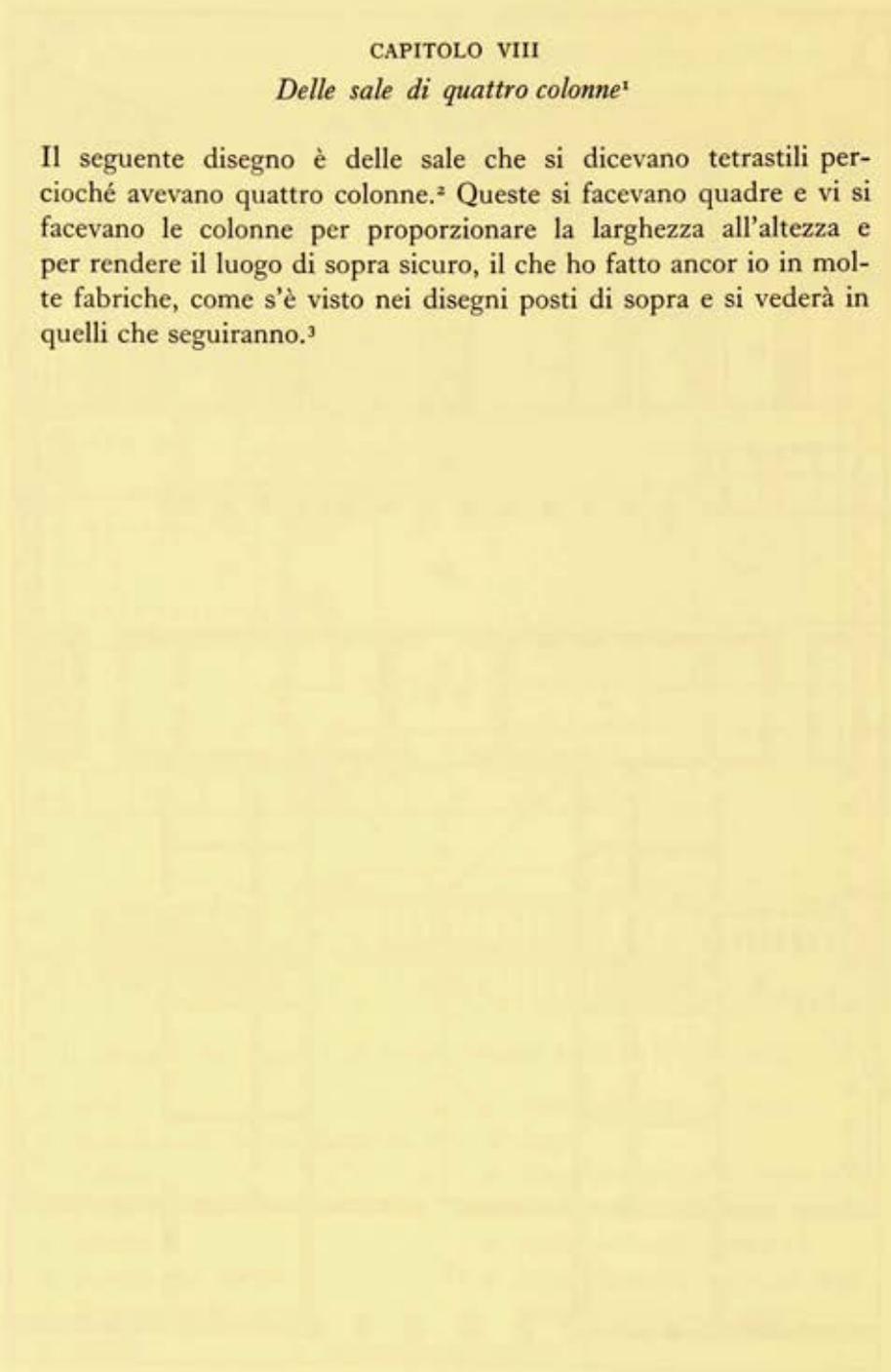
- | | |
|-------------------------------------|--|
| D atrio | L stanze intorno all'atrio |
| E fenestre che danno lume all'atrio | M loggie |
| F porta del tablino | N trave limitare, over fregio dell'atrio |
| G tablino | O parte delle sale corinthie |
| H portico del cortile | P luogo scoperto sopra il quale viene il lume nell'atrio |
| I loggia avanti l'atrio | |
| K cortile | |

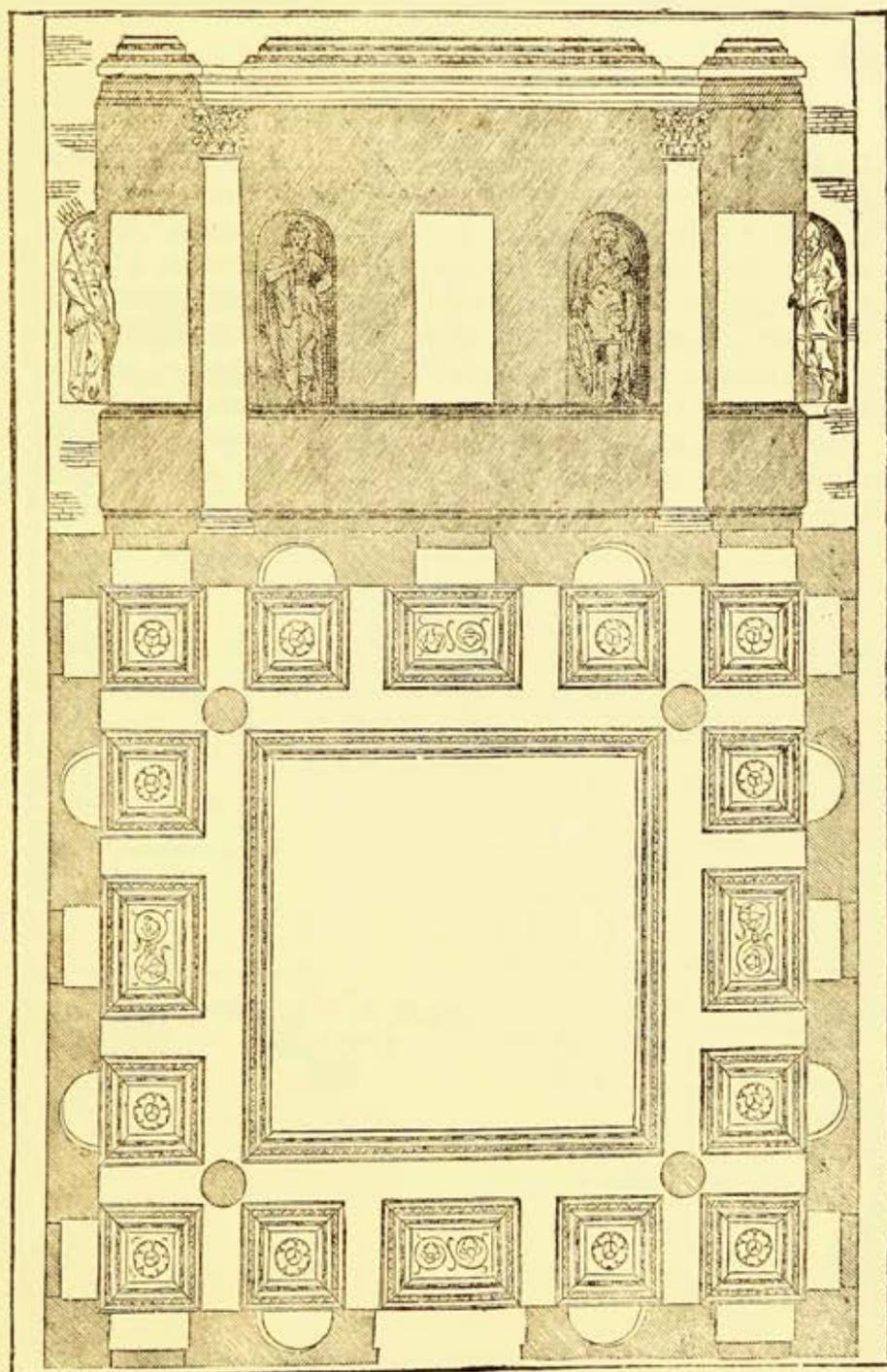


CAPITOLO VIII

Delle sale di quattro colonne¹

Il seguente disegno è delle sale che si dicevano tetrastili per-
ciocché avevano quattro colonne.² Queste si facevano quadre e vi si
facevano le colonne per proporzionare la larghezza all'altezza e
per rendere il luogo di sopra sicuro, il che ho fatto ancor io in mol-
te fabbriche, come s'è visto nei disegni posti di sopra e si vederà in
quelli che seguiranno.³

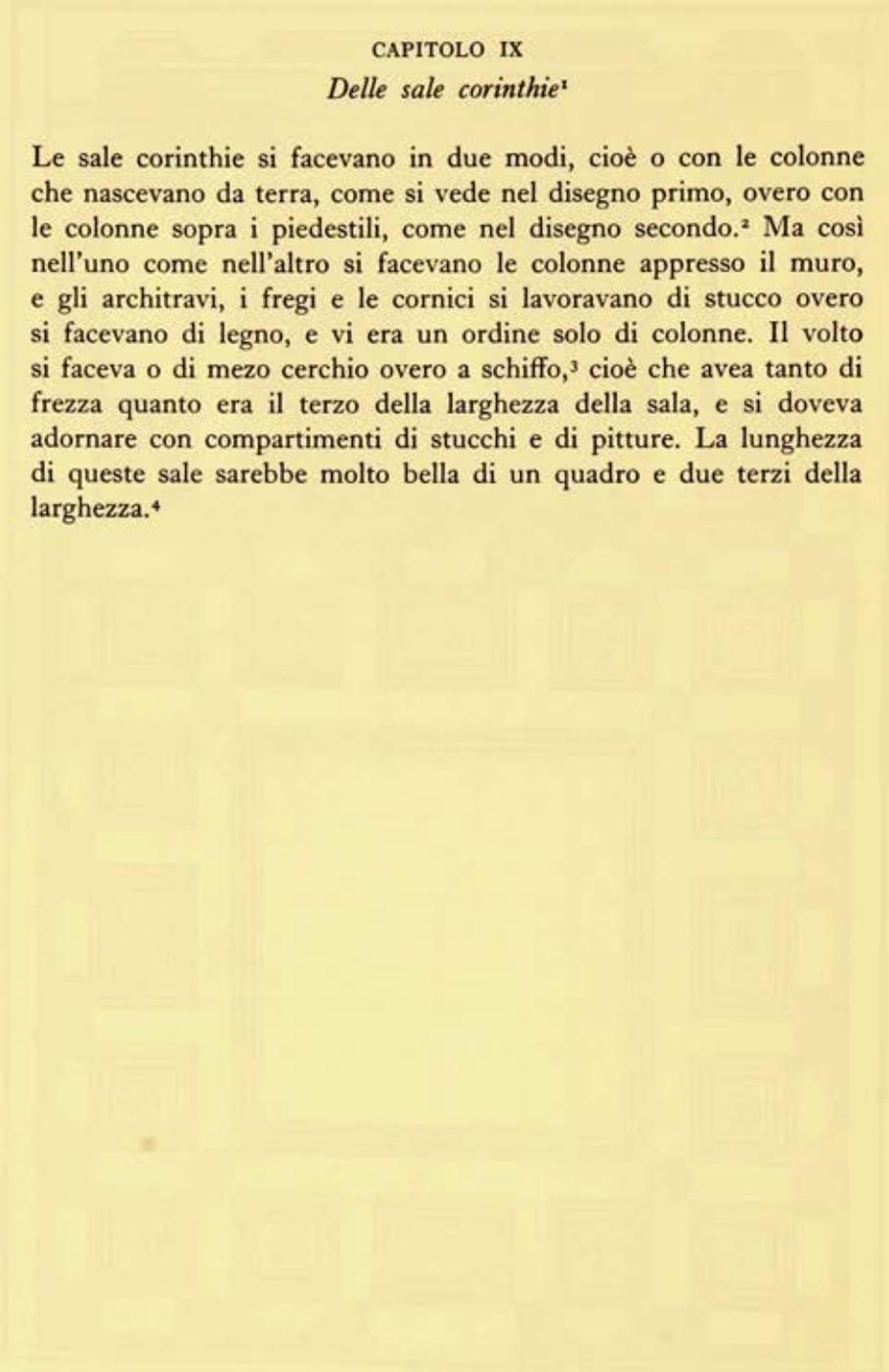


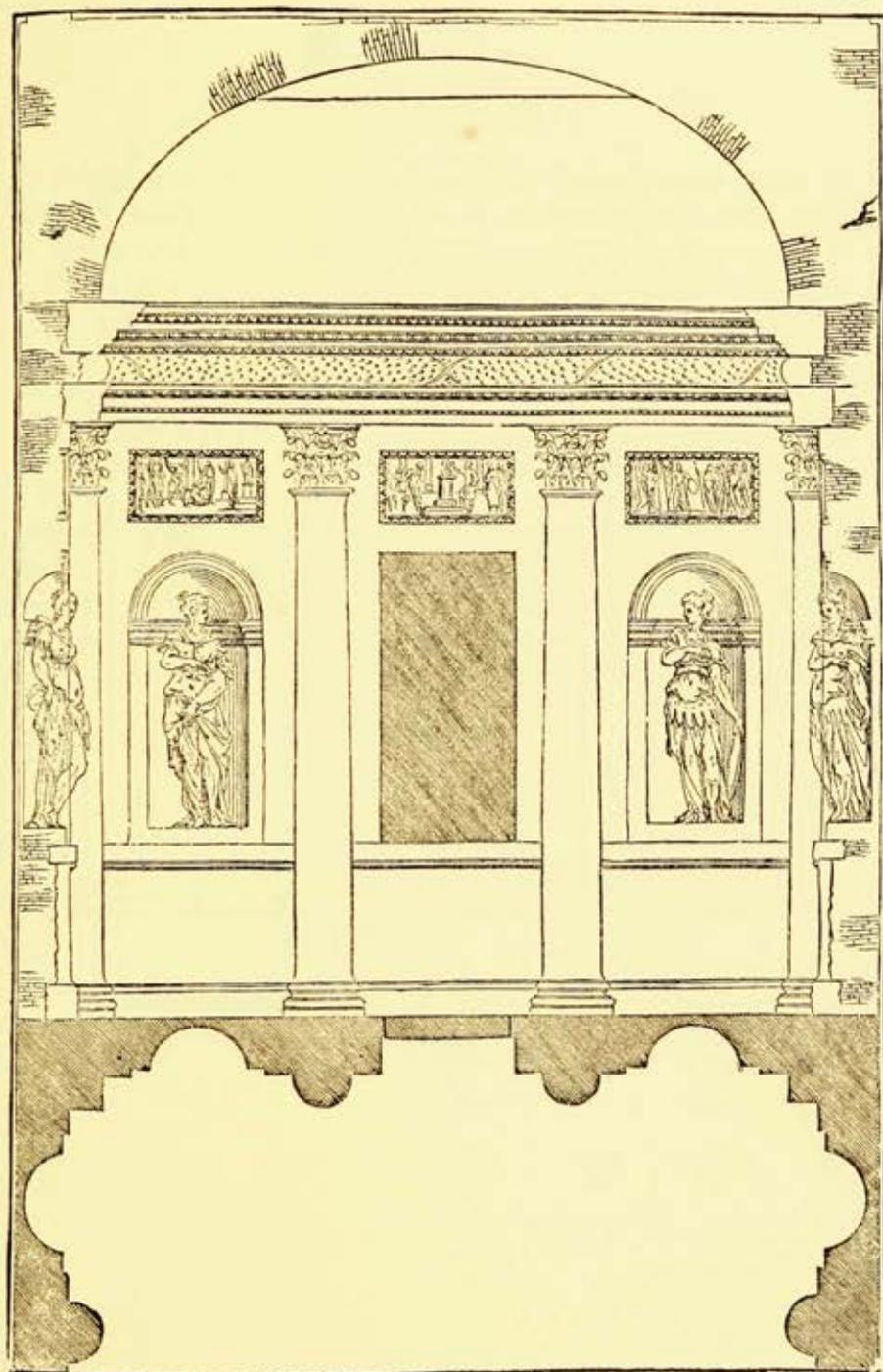


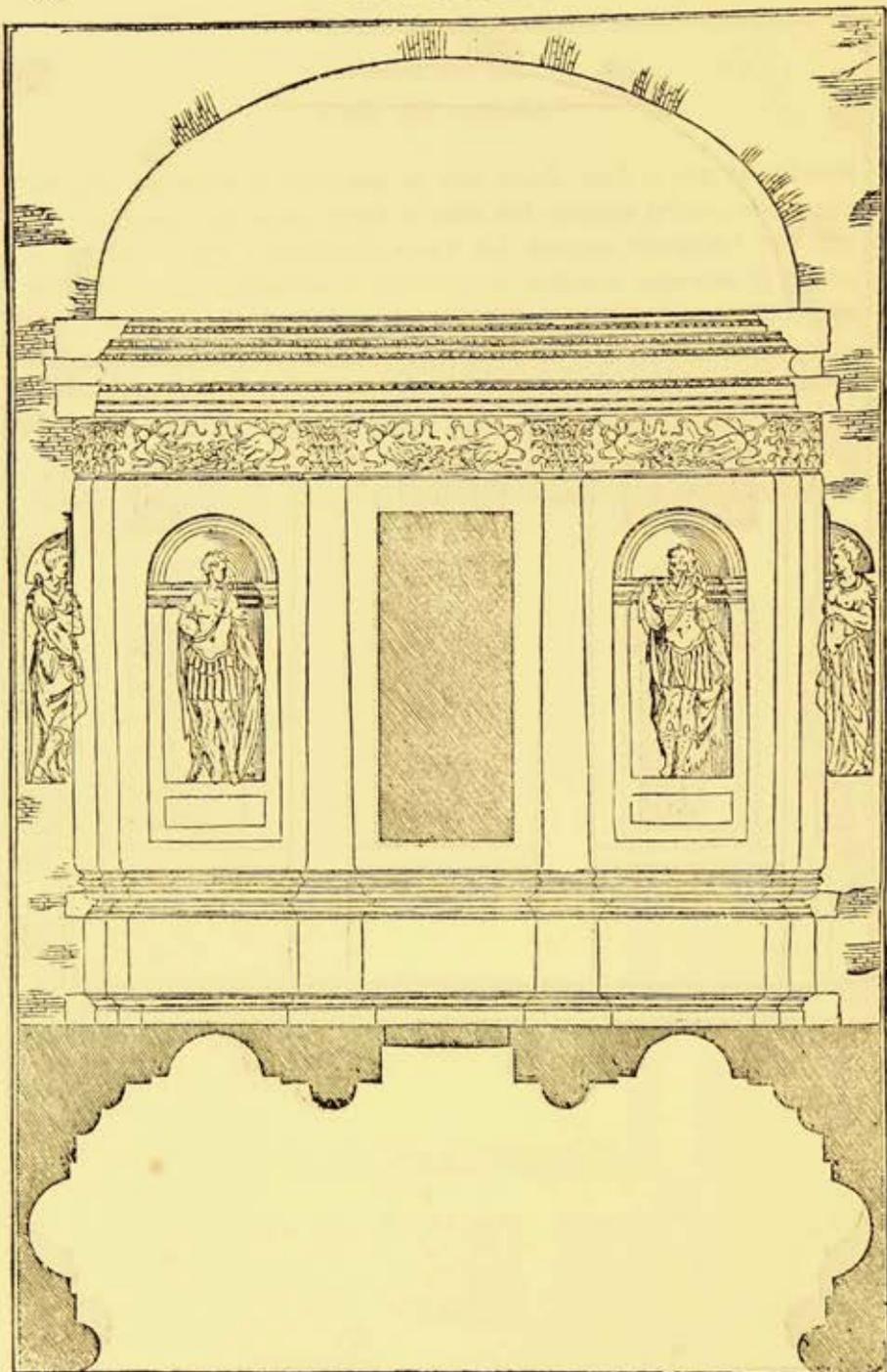
CAPITOLO IX

Delle sale corinthie¹

Le sale corinthie si facevano in due modi, cioè o con le colonne che nascevano da terra, come si vede nel disegno primo, ovvero con le colonne sopra i piedestili, come nel disegno secondo.² Ma così nell'uno come nell'altro si facevano le colonne appresso il muro, e gli architravi, i fregi e le cornici si lavoravano di stucco ovvero si facevano di legno, e vi era un ordine solo di colonne. Il volto si faceva o di mezo cerchio ovvero a schiffo,³ cioè che avea tanto di frezza quanto era il terzo della larghezza della sala, e si doveva adornare con compartimenti di stucchi e di pitture. La lunghezza di queste sale sarebbe molto bella di un quadro e due terzi della larghezza.⁴

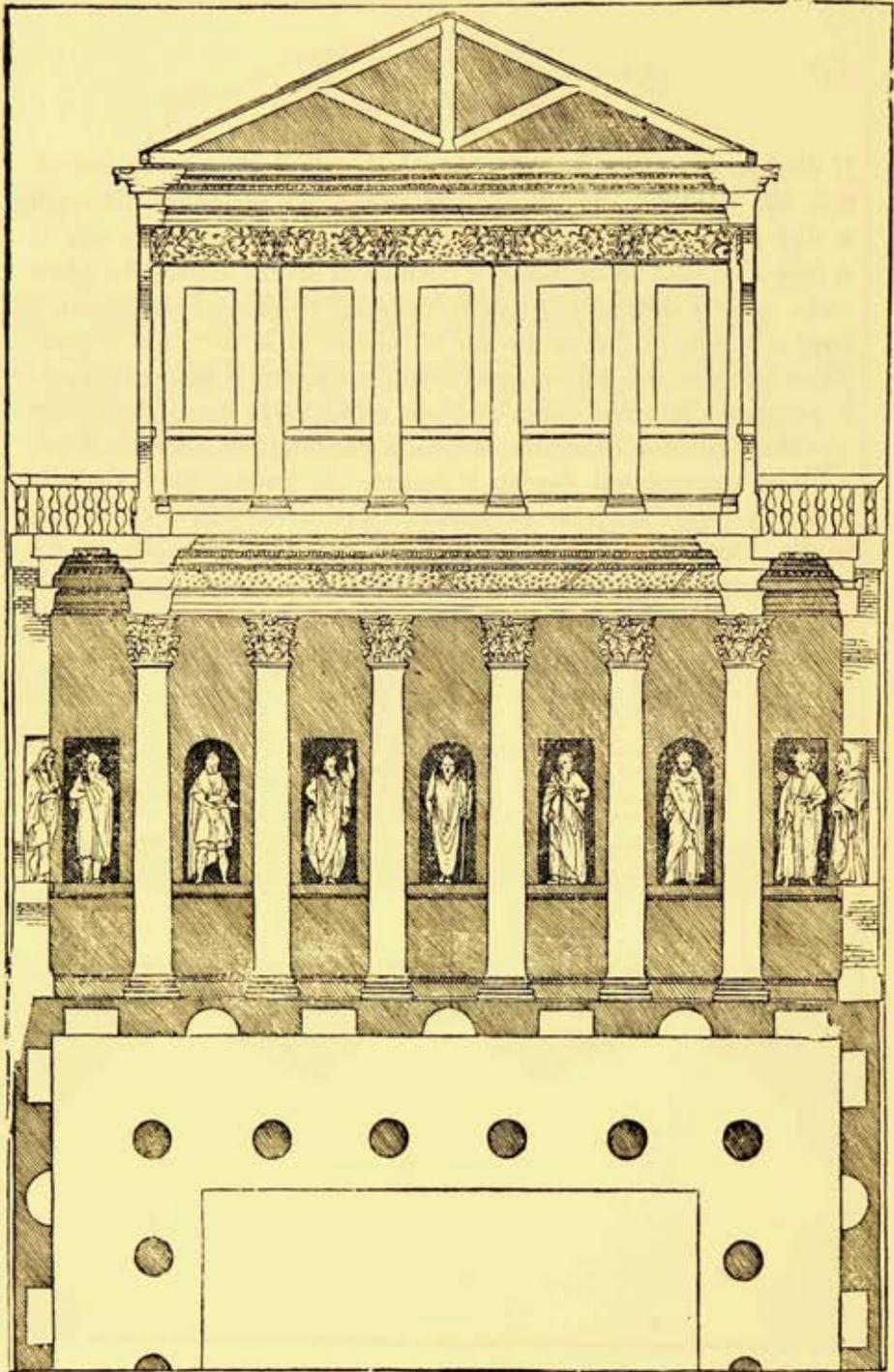






CAPITOLO X
Delle sale egizzie¹

Il disegno che segue è delle sale egizzie,² le quali erano molto simili alle basiliche, cioè luoghi ove si rendeva ragione, delle quali si dirà quando si tratterà delle piazze, perciocché in queste sale vi si faceva un portico facendosi le colonne di dentro lontane dal muro come nelle basiliche, e sopra le colonne v'erano gli architravi, i fregi e le cornici. Lo spazio fra le colonne et il muro era coperto da un pavimento e questo pavimento era scoperto e faceva corridore o poggiuolo intorno. Sopra le dette colonne era muro continuato con meze colonne di dentro, la quarta parte minori delle già dette, e fra gli intercolunni v'erano le finestre che davano lume alla sala e per le quali da detto pavimento scoperto si poteva vedere in quella. Dovevano aver queste sale una grandezza mirabile, sì per l'ornamento delle colonne, sì anco per la sua altezza, perciocché il soffitto andava sopra la cornice del secondo ordine, e dovevano riuscir molto commode quando vi si facevano feste o conviti.³



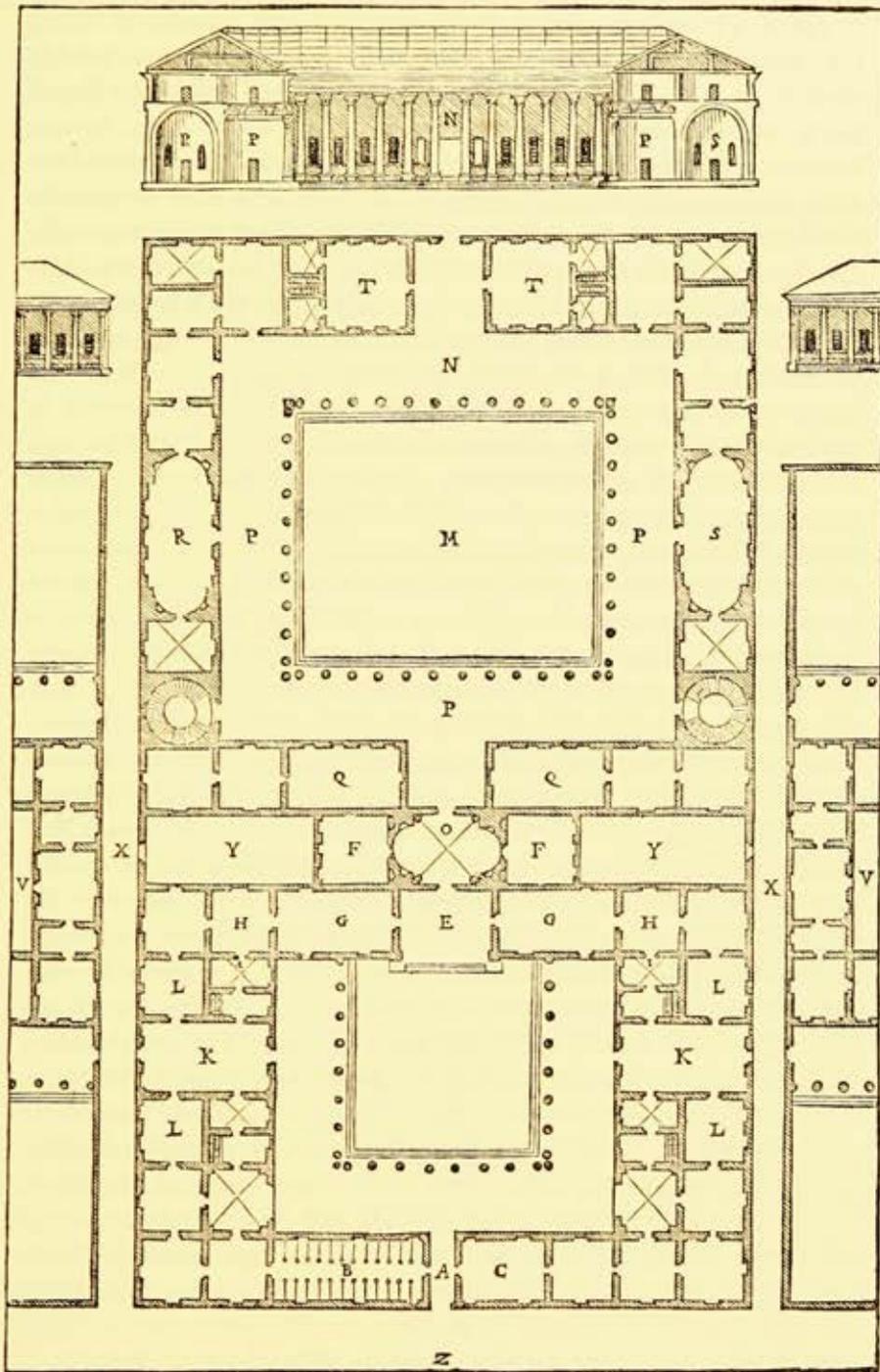
CAPITOLO XI

*Delle case private de' Greci*¹

I Greci tennero diverso modo di fabricare dai Latini, perciocché (come dice Vitruvio),² lasciate le loggie e gli atrii, fecero la entrata della casa angusta e stretta, e dall'una parte posero le stalle de' cavalli e dall'altra le stanze per li portinari.³ Da questo primo andito si entrava nel cortile, il quale avea da tre parti i portici e dalla parte volta a mezzogiorno vi facevano due anti, cioè pilastri, che reggevano le travi dei solari più a dentro, perciocché, lasciato alquanto di spazio, dall'una e l'altra parte erano luoghi molto grandi deputati alle madri di famiglia ove stessero coi loro servi e serve. Et al pari di dette anti erano alcune stanze, le quali noi possiamo chiamare anticamera, camera e postcamera, per esser una dietro l'altra; intorno i portici erano luoghi da mangiare, da dormire, e da altre così fatte cose necessarie alla famiglia. A questo edificio ve ne aggiungevano un altro di maggior grandezza et ornamento, con più ampi cortili, ne' quali overo si facevano quattro portici di uguale altezza, overo uno di maggiore, cioè quello ch'era volto al meriggio, et il cortile c'aveva questo portico più alto si dimandava rhodiaco, forse per esser venuta l'invenzione da Rhodi.⁴ Avevano questi cortili le loggie davanti magnifiche e le porte proprie, e vi abitavano solamente gli uomini. Appresso questa fabrica, dalla destra e dalla sinistra, facevano altre case, le quali avevano le porte proprie particolari e tutte le commodità appartenenti all'abitarvi, et in quelle alloggiavano i forestieri, perché era questa usanza appresso quei popoli che, venuto un forestiero, il primo giorno lo menavano a mangiar seco e poi gli assegnavano uno alloggiamento in dette case e li mandavano tutte le cose necessarie al vivere, onde venivano i forestieri ad esser liberi da ogni rispetto et esser come in casa sua propria.⁵ E tanto basti aver detto delle case de' Greci e delle case della città.⁶

Le parti della casa dei Greci.

- | | | | |
|---|--|---|--|
| A | <i>andito</i> | | <i>mato rhodiaco</i> |
| B | <i>stalle</i> | O | <i>luogo per il quale si passava dal cortile minore nel maggiore</i> |
| C | <i>luoghi per li portinari</i> | P | <i>i tre portici che hanno le colonne picciole</i> |
| D | <i>cortile primo</i> | Q | <i>triclini ciziceni e cancellarie, ovvero luoghi da dipingere</i> |
| E | <i>luoco per dove si entrava nelle stanze</i> | R | <i>sala</i> |
| F | <i>luoghi ove stavano le donne a lavorare</i> | S | <i>libreria</i> |
| G | <i>camera prima grande, che dicesse antcamera</i> | T | <i>sale quadrate dove mangiavano</i> |
| H | <i>camera mediocre</i> | V | <i>le case per i forestieri</i> |
| I | <i>camerino</i> | X | <i>stradelle che dividevano le dette case da quelle del padrone</i> |
| K | <i>salotti da mangiarvi dentro</i> | Y | <i>corticelle discoperte</i> |
| L | <i>stanze</i> | Z | <i>strada principale</i> |
| M | <i>cortile secondo maggiore del primo</i> | | |
| N | <i>portico maggiore degli altri tre dal quale il cortile è chia-</i> | | |



CAPITOLO XII

Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa¹

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.² Ma non minore utilità e consolazione caverà forse dalle case di villa,³ 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,⁴ 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.⁵ 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.⁶ 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 consiste⁷ 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,⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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 terra per la scaduta¹² 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 animaletti che nascono dalla putrefazione dell'acque morte e paludose.¹³ E perché le acque sono necessarisime 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.¹⁴ 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.¹⁵ Ma quanto alla salubrità dell'aere, oltre 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 'l color degli uomini sarà naturale e dimostrerà buona temperatura.¹⁶ Non si deve fabricar nelle valli chiuse fra i monti, percioché gli edifici tra le valli nascosti, oltre che sono del veder da lontano privati e dell'esser veduti,¹⁷ 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 amassato diventerà denso e malsano.¹⁸ Facendo di mestieri fabricare nel monte, eleggasi un sito che a temperata regione del cielo sia rivolto¹⁹ 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,²⁰ conciosiaché la città non sia altro che una certa casa grande e, per lo contrario, la casa una città picciola.²¹

CAPITOLO XIII

Del compartimento delle case di villa¹

Ritrovato il sito lieto, ameno, comodo e sano, si attenderà all'elegante e commoda compartizion sua. Due sorti di fabbriche si richiedono nella villa: l'una per l'abitazione del padrone e della sua famiglia, l'altra per governare e custodire l'entrate e gli animali della villa.² Però si dovrà compartire il sito in modo che né quella a questa, né questa a quella sia di impedimento. L'abitazione del padrone deve esser fatta avendo risguardo alla sua famiglia e condizione e si fa come si usa nelle città, e ne abbiamo di sopra trattato.³ I coperti per le cose di villa si faranno avendo rispetto alle entrate et agli animali et in modo congiunti alla casa del padrone che in ogni luogo si possa andare al coperto, accioché né le piogge, né gli ardenti soli della state li siano di noia nell'andare a vedere i negozi suoi, il che sarà anco di grandissima utilità per riporre al coperto legnami et infinite altre cose della villa che si guasterebbono per le piogge e per il sole, oltra che questi portici apportano molto ornamento.⁴ Si risguarderà ad allogare commodamente e senza strettezza alcuna gli uomini all'uso della villa applicati, gli

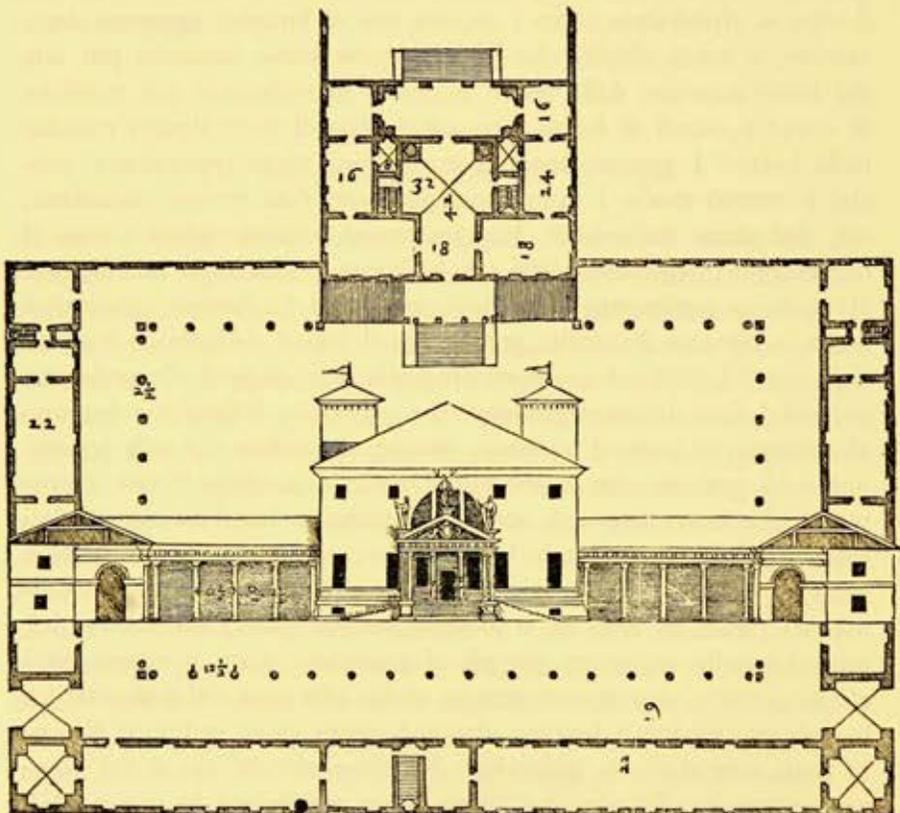
animali, le entrate e gli istrumenti.⁵ Le stanze del fattore, del gastaldo e de' lavoratori deono essere in luogo accommodato e pronto alle porte et alla custodia di tutte l'altre parti.⁶ Le stalle per gli animali da lavoro, come buoi e cavalli, deono esser discoste dall'abitazione del padrone, accioché da quella siano lontani i letami, e si porranno in luoghi molto caldi e chiari. I luoghi per gli animali che fruttano, come sono porci, pecore, colombi, pollami e simili, si collocheranno secondo le qualità e nature loro, et in questo si deverà avertire quello che in diversi paesi si costuma.⁷ Le cantine si deono fare sottoterra, rinchiuse, lontane da ogni strepito e da ogni umore e fetto, e deono avere il lume da levante, ovvero da settentrione, perciocché, avendolo da altra parte ove il sole possa scaldare, i vini che vi si porranno, dal calore riscaldati, diventeranno deboli e si guasteranno. Si faranno alquanto pendenti al mezo e c'abbiano il suolo di terrazzo, ovvero siano lastricate in modo che, spandendosi, il vino possa esser raccolto.⁸ I tinacci dove bolle il vino si riporranno sotto i coperti che si faranno appresso dette cantine, e tanto elevati che le loro spine siano alquanto più alte del buco superior della botte, accioché agevolmente per maniche di coro⁹ o canali di legno si possa il vino di detti tinacci mandar nelle botti.¹⁰ I granari deono avere il lume verso tramontana, perché a questo modo i grani non potranno così presto riscaldarsi, ma, dal vento raffreddati, lungamente si conserveranno e non vi nasceranno quegli animaletti che vi fanno grandissimo nocumento. Il suolo o pavimento loro deve essere di terrazzato, potendosi avere, o almeno di tavole, perché per il toccar della calce il grano si guasta.¹¹ L'altre salvarobe ancora per le dette cagioni alla medesima parte del cielo deono risguardare. Le teggie per li fieni guarderanno al mezzogiorno over al ponente, perché, dal calore del sole seccati, non sarà pericolo che si sobbolliscano et accendano.¹² Gli istrumenti che bisognano agli agricoltori siano in luoghi accommodati sotto il coperto a mezodi.¹³ L'ara dove si trebbia il grano deve esser esposta al sole, spaziosa et ampia, battuta et alquanto colma nel mezo, et intorno, o almeno da una parte, avere i portici, accioché 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.¹⁴ E tanto basti aver detto in universale dell'elezione de' siti e del compartimento loro. Resta che (come io ho promesso) io ponga i di-

segni di alcune fabbriche che secondo diverse invenzioni ho ordinate in villa.¹⁵

CAPITOLO XIV

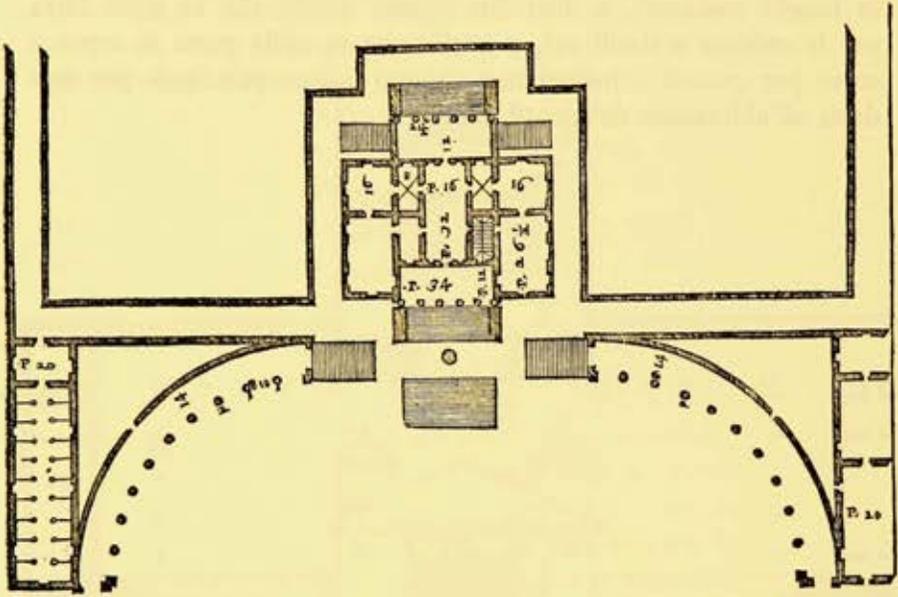
Dei disegni delle case di villa di alcuni nobili veneziani¹

La fabbrica che segue è in Bagnolo,² luogo due miglia lontano da Lonigo,³ castello del Vicentino, et è de' magnifici signori conti Vittore, Marco e Daniele fratelli de' Pisani.⁴ Dall'una e l'altra parte del cortile vi sono le stalle, le cantine, i granari e simili altri luoghi per l'uso della villa. Le colonne dei portici sono di ordine dorico.⁵ La parte di mezzo di questa fabbrica è per l'abitazione del padrone. Il pavimento delle prime stanze è alto da terra sette piedi, sotto vi sono le cucine et altri simili luoghi per la famiglia. La sala è

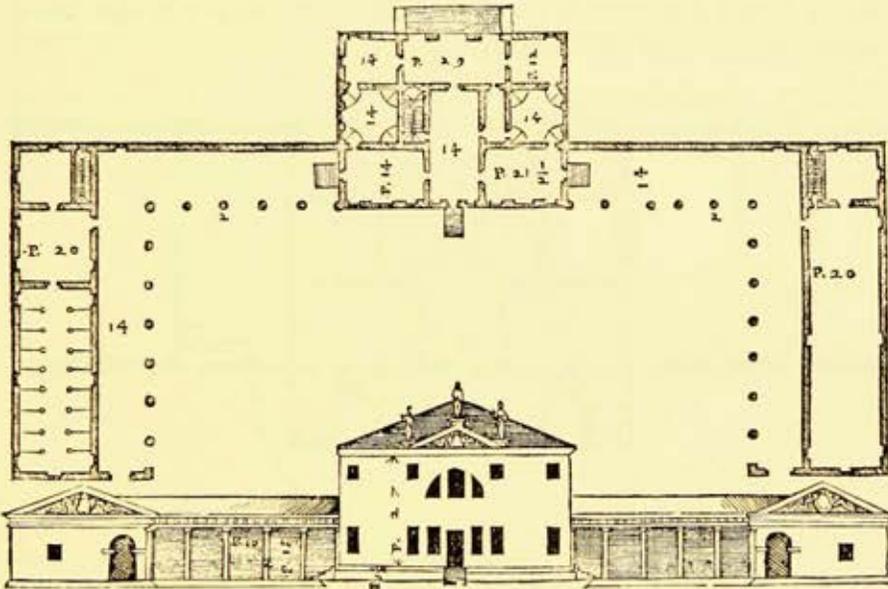


in volto, alta quanto larga e la metà più; a questa altezza giugne anco il volto delle loggie. Le stanze sono in solaro, alte quanto larghe; le maggiori sono lunghe un quadro e due terzi, le altre un quadro e mezo.⁶ Et è da avvertirsi che non si ha avuto molta considerazione nel metter le scale minori in luogo che abbiano lume vivo (come abbiamo ricordato nel primo libro), perché, non avendo esse a servire se non ai luoghi di sotto et a quelli di sopra, i quali servono per granari over mezati, si ha avuto risguardo principalmente ad accomodar bene l'ordine di mezo, il quale è per l'abitazione del padrone e de' forestieri; e le scale che a quest'ordine portano sono poste in luogo attissimo, come si vede nei disegni. E ciò sarà detto anco per avvertenza del prudente lettore per tutte le altre fabbriche seguenti di un ordine solo, perciocché in quelle che ne hanno due belli et ornati ho curato che le scale siano lucide e poste in luoghi commodi, e dico due perché quello che va sotto terra per le cantine e simili usi, e quello che va nella parte di sopra e serve per granari e mezati non chiamo ordine principale per non darsi all'abitazione de' gentiluomini.⁷

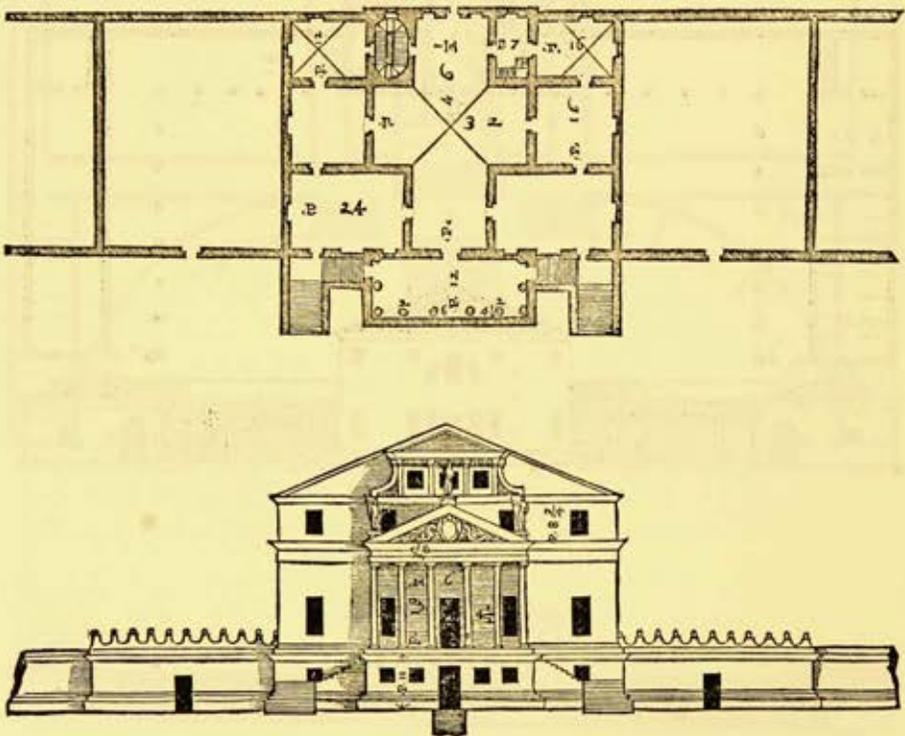
La seguente fabrica è del magnifico signor Francesco Badoero,⁸ nel Polesine, ad un luogo detto la Frata,⁹ in un sito alquanto rilevato, e bagnata da un ramo dell'Adige, ove era anticamente un castello di Salinguerra da Este, cognato di Ezzelino da Romano.¹⁰ Fa basa a tutta la fabrica un piedestilo alto cinque piedi:¹¹ a questa altezza è il pavimento delle stanze, le quali tutte sono in solaro e sono state ornate di grottesche di bellissima invenzione dal Giallo Fiorentino.¹² Di sopra hanno il granaro e di sotto la cucina, le cantine et altri luoghi alla commodità pertinenti. Le colonne delle loggie della casa del padrone sono ioniche, la cornice come corona circonda tutta la casa. Il frontespizio sopra loggie fa una bellissima vista, perché rende la parte di mezo più eminente dei fianchi.¹³ Discendendo poi al piano si ritrovano luoghi da fattore, gastaldo, stalle et altri alla villa convenevoli.



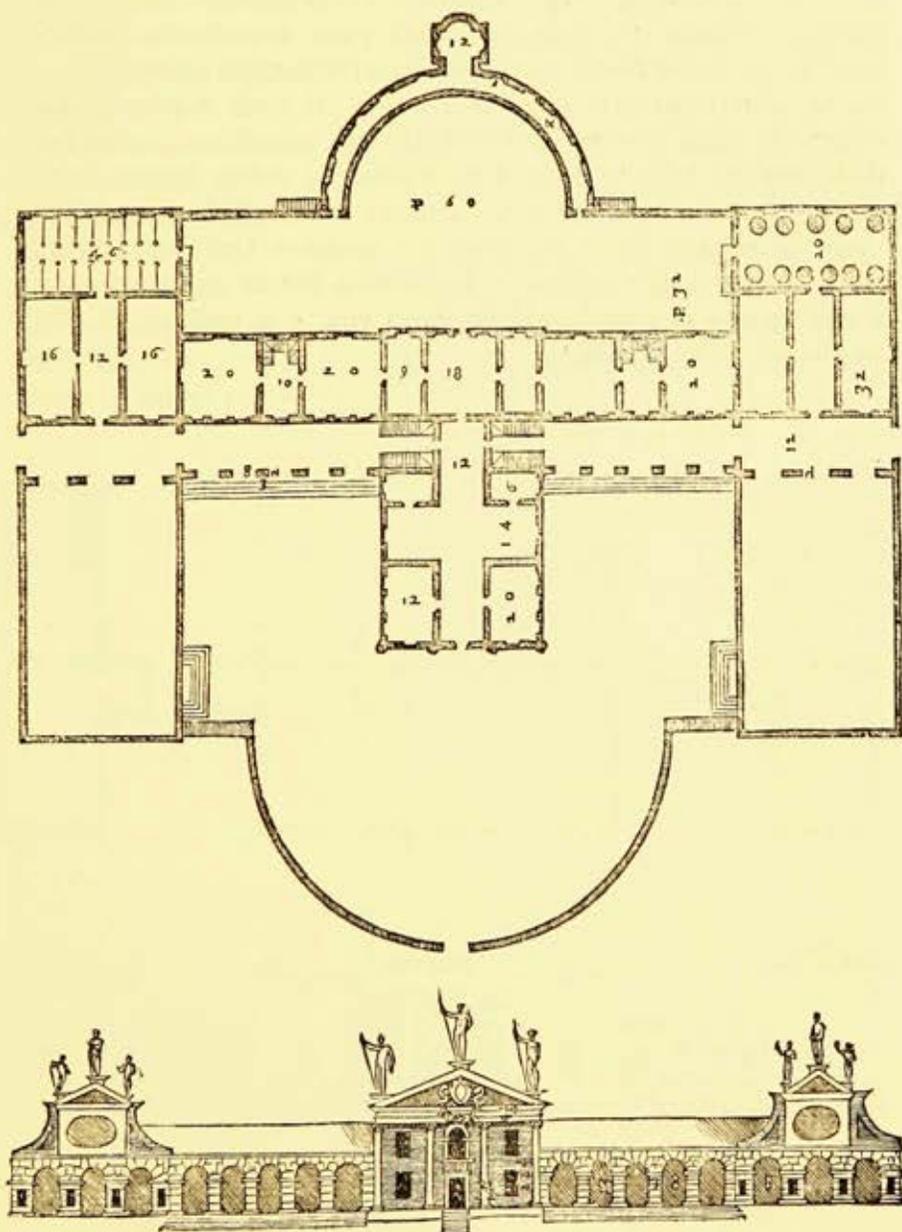
Il magnifico signor Marco Zeno¹⁴ ha fabricato secondo la invenzione che segue in Cesalto, luogo propinquo alla Motta, castello del Trivigiano.¹⁵ Sopra un basamento, il quale circonda tutta la fabrica, è il pavimento delle stanze, le quali tutte sono fatte in volto. L'altezza dei volti delle maggiori è secondo il modo secondo delle altezze de' volti; le quadre hanno le lunette negli angoli, al diritto delle finestre; i camerini appresso la loggia hanno i volti a fascia, e così anco la sala; il volto della loggia è alto quanto quello della sala e superano tutti due l'altezza delle stanze. Ha questa fabrica giardini, cortile, colombara e tutto quello che fa bisogno all'uso di villa.



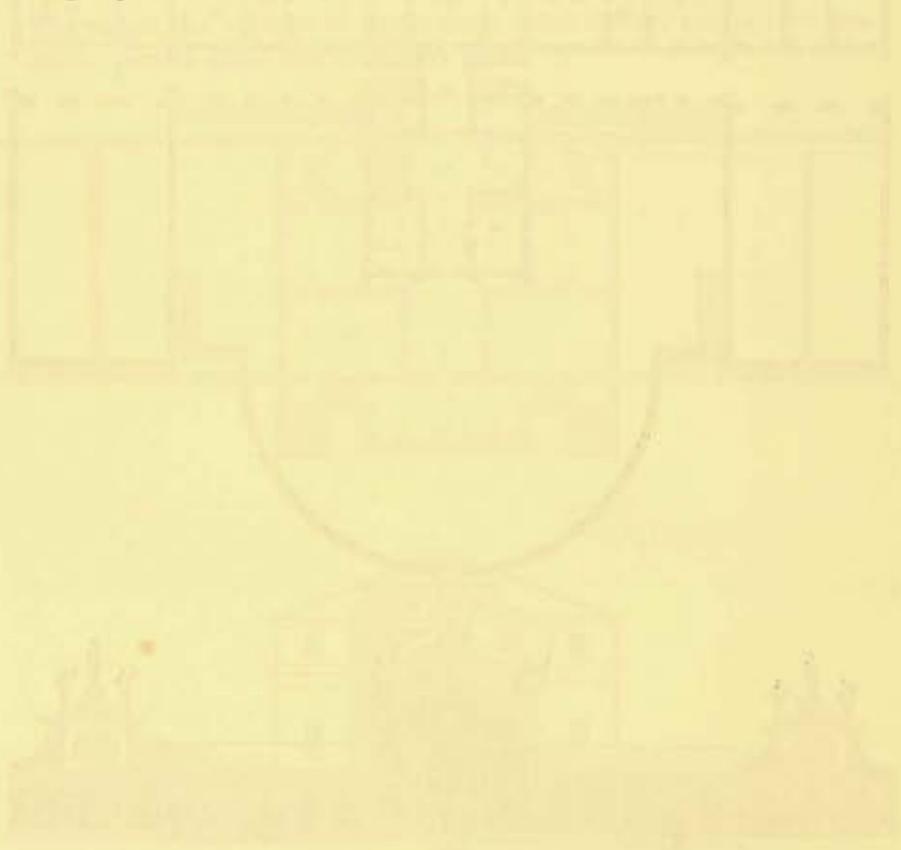
Non molto lungi dalle Gambarare,¹⁶ sopra la Brenta,¹⁷ è la seguente fabrica delli magnifici signori Nicolò e Luigi de' Foscari.¹⁸ Questa fabrica èalzata da terra undici piedi, e sotto vi sono cucine, tinelli e simili luoghi, et è fatta in volto così di sopra come di sotto. Le stanze maggiori hanno i volti alti secondo il primo modo delle altezze de' volti. Le quadre hanno i volti a cupola; sopra i camerini vi sono mezzati; il volto della sala è a crociera di mezzo cerchio, la sua imposta è tanto alta dal piano quanto è larga la sala, la quale è stata ornata di eccellentissime pitture da messer Battista Veneziano. Messer Battista Franco, grandissimo disegnatore a' nostri tempi, avea ancor esso dato principio a dipingere una delle stanze grandi, ma, sopravvenuto dalla morte, ha lasciata l'opera imperfetta.¹⁹ La loggia è di ordine ionico,²⁰ la cornice gira intorno tutta la casa e fa frontespizio sopra la loggia e nella parte opposta. Sotto la gronda vi è un'altra cornice che camina sopra i frontespizi. Le camere di sopra sono come mezzati per la loro bassezza, perché sono alte solo otto piedi.



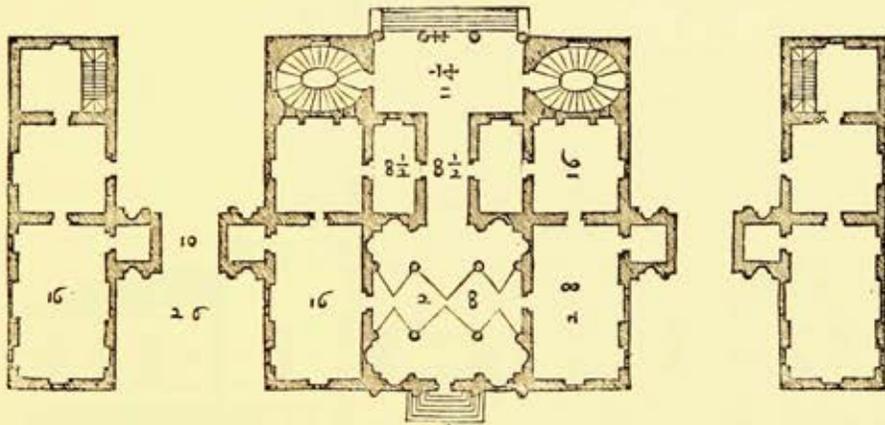
La sottoposta fabrica è a Masera,²¹ villa vicina ad Asolo, castello del Trivigiano, di monsignor reverendissimo eletto di Aquileia e del magnifico signor Marc'Antonio fratelli de' Barbari.²² Quella parte della fabrica che esce alquanto in fuori ha due ordini di stan-



ze: il piano di quelle di sopra è a pari del piano del cortile di dietro, ove è tagliata nel monte rincontro alla casa una fontana con infiniti ornamenti di stucco e di pittura.²³ Fa questa fonte un laghetto che serve per peschiera; da questo luogo partitasi, l'acqua scorre nella cucina e dappoi, irrigati i giardini che sono dalla destra e sinistra parte della strada, la quale pian piano ascendendo conduce alla fabrica, fa due peschiere coi loro beveratori sopra la strada comune, d'onde partitasi adacqua il bruolo, il quale è grandissimo e pieno di frutti eccellentissimi e di diverse selvaticine. La facciata della casa del padrone ha quattro colonne di ordine ionico; il capitello di quelle degli angoli fa fronte da due parti, i quai capitelli come si facciano porrò nel libro dei tempii.²⁴ Dall'una e l'altra parte vi sono loggie le quali nell'estremità hanno due colombari, e sotto quelle vi sono luoghi da fare i vini, e le stalle, e gli altri luoghi per l'uso di villa.²⁵

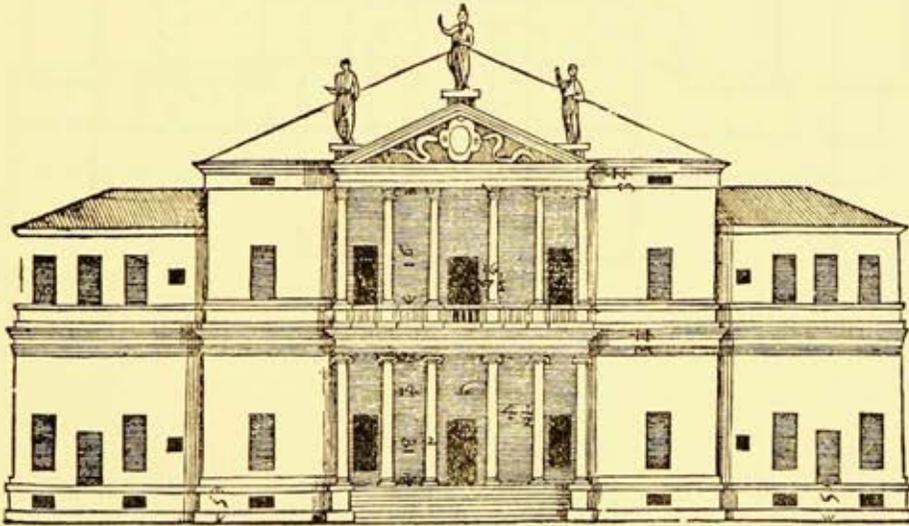
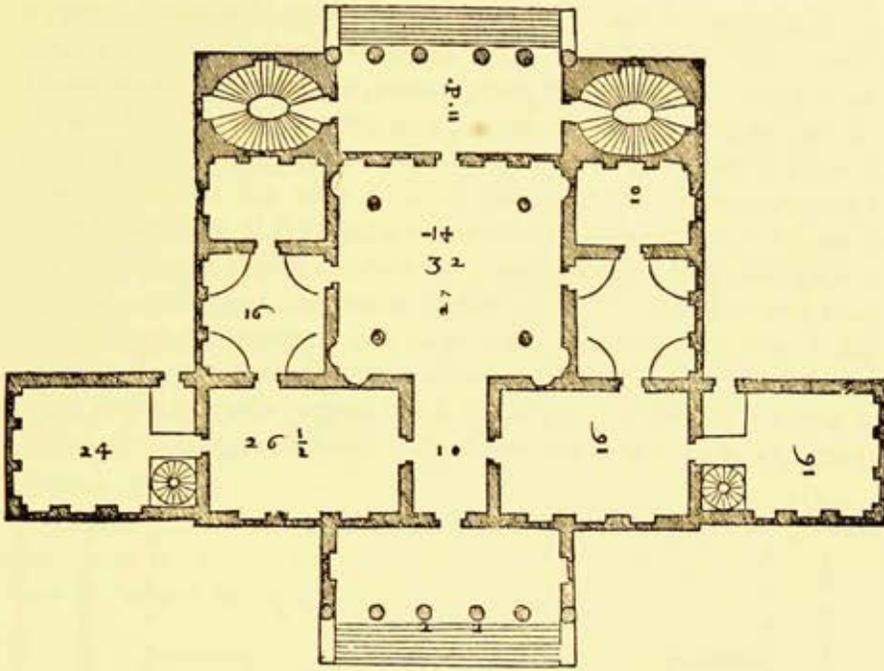


La seguente fabrica è appresso la porta di Montagnana,²⁶ castello del Padoano, e fu edificata dal magnifico signor Francesco Pisani²⁷ il quale, passato a miglior vita, non la ha potuta finire.²⁸ Le stanze maggiori sono lunghe un quadro e tre quarti, i volti sono a schiffo, alti secondo il secondo modo delle altezze de' volti; le mediocri sono quadre et involtate a cadino; i camerini e l'andito sono di uguale larghezza, i volti loro sono alti due quadri. La entrata ha quattro colonne, il quinto più sottili di quelle di fuori, le quali sostentano il pavimento della sala e fanno l'altezza del volto bella e sicura. Nei quattro nicchi che vi si veggono sono stati scolpiti i quattro tempi dell'anno da messer Alessandro Vittoria, scultore eccellente.²⁹ Il primo ordine delle colonne è dorico, il secondo ionico. Le stanze di sopra sono in solaro; l'altezza della sala giugne fin sotto il tetto. Ha questa fabrica due strade dai fianchi, dove sono due porte, sopra le quali vi sono anditi che conducono in cucina e luoghi per servitori.³⁰

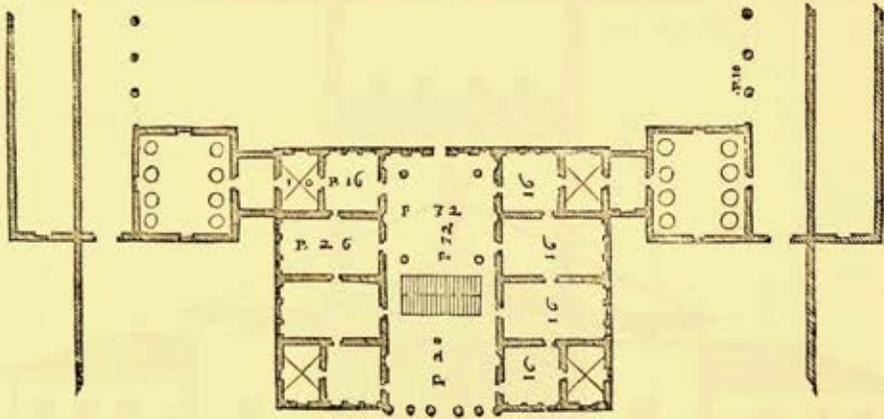


La fabrica che segue è del magnifico signor Giorgio Cornaro,³¹ in Piombino, luogo di Castel Franco.³² Il primo ordine delle loggie è ionico. La sala è posta nella parte più a dentro della casa, acciò sia lontana dal caldo e dal freddo; le ale ove si veggono i nicchi sono larghe la terza parte della sua lunghezza; le colonne rispondono al diritto delle penultime delle loggie, e sono tanto distanti tra sé quanto alte. Le stanze maggiori sono lunghe un quadro e tre quarti, i volti sono alti secondo il primo modo delle altezze de' volti; le mediocri sono quadre, il terzo più alte che larghe, i volti sono a lunette; sopra i camerini vi sono mezzati. Le loggie di sopra sono di ordine corinthio, le colonne sono la quinta parte più sottili di quelle di sotto. Le stanze sono in solaro et hanno sopra alcuni mezzati.³³ Da una parte vi è la cucina e luoghi per massare e dall'altra i luoghi per servitori.³⁴



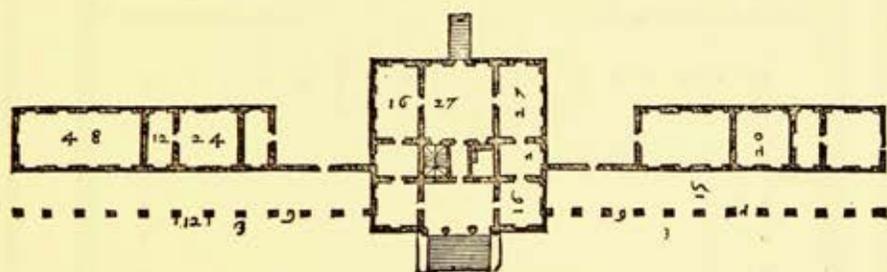


La sottoposta fabrica è del clarissimo cavalier il signor Leonardo Mocenico,³⁵ ad una villa detta Marocco che si ritrova andando da Venezia a Trevigi.³⁶ Le cantine sono in terreno³⁷ e sopra hanno da una parte i granari e dall'altra le commodità per la famiglia, e sopra questi luoghi vi sono le stanze del padrone, divise in quattro appartamenti: le maggiori hanno i volti alti piedi ventiuono, e sono fatti di canne accioché siano leggieri;³⁸ le mediocri hanno i volti alti quanto le maggiori; le minori, cioè i camerini, hanno i loro volti alti piedi dicesette e sono fatti a crociera. La loggia di sotto è di ordine ionico; nella sala terrena sono quattro colonne accioché sia proporzionata l'altezza alla larghezza. La loggia di sopra è di ordine corinthio et ha il poggio alto due piedi e tre quarti. Le scale sono poste nel mezo e dividono la sala dalla loggia



e caminano una al contrario dell'altra, onde e dalla destra e dalla sinistra si può ascendere e discendere, e riescono molto commode e belle e sono lucide a sufficienza.³⁹ Ha questa fabbrica dai fianchi i luoghi da fare i vini, le stalle, i portici et altre commodità all'uso della villa appartenenti.⁴⁰

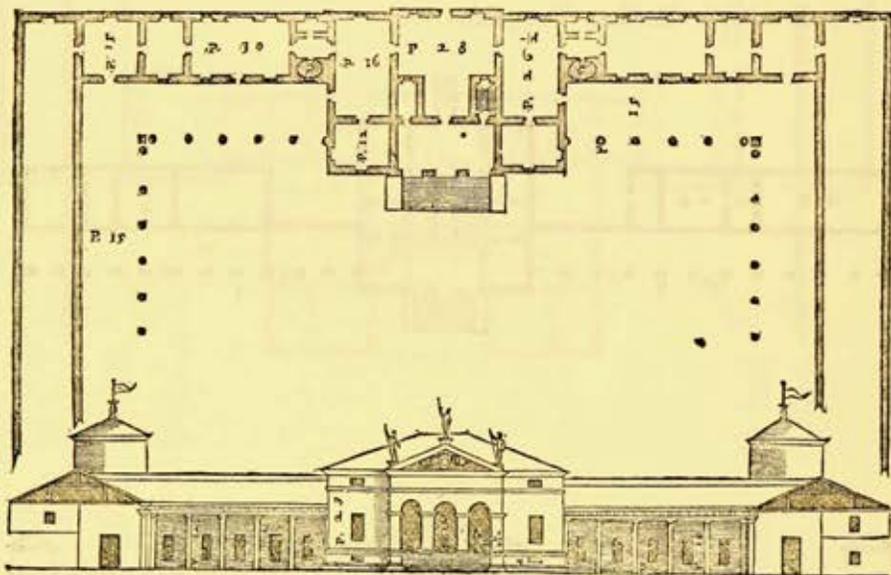
A Fanzolo, villa del Trivigiano, discosto da Castelfranco tre miglia, è la sottoposta fabbrica del magnifico signor Leonardo Emo.⁴¹ Le cantine, i granari, le stalle e gli altri luoghi di villa sono dall'una e l'altra parte della casa dominicale, e nell'estremità loro vi sono due colombari che apportano utile al padrone et ornamento al luogo,⁴² e per tutto si può andare al coperto, il che è una delle principal cose che si ricercano ad una casa di villa, come è stato avvertito di sopra.⁴³ Dietro a questa fabbrica è un giardino quadro di ottanta campi trivigiani, per mezzo il quale corre un fiumicello che rende il sito molto bello e dilettevole.⁴⁴ È stata ornata di pitture da messer Battista Veneziano.⁴⁵



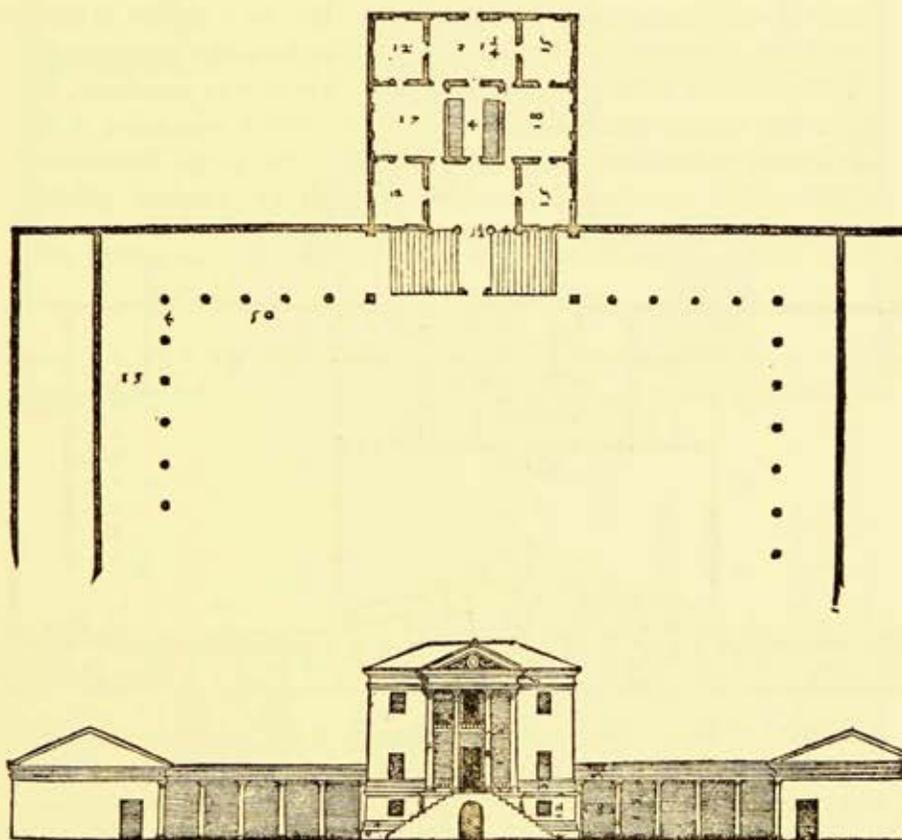
CAPITOLO XV

Dei disegni delle case di villa di alcuni gentiluomini di terraferma

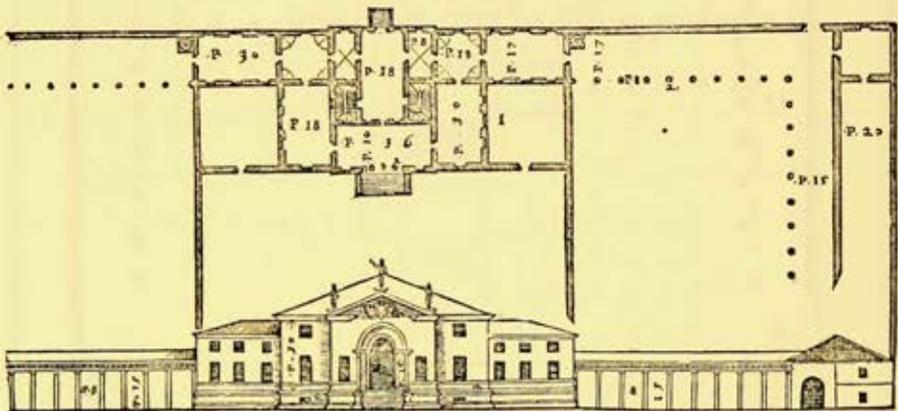
Ad un luogo del Vicentino detto il Finale¹ è la seguente fabrica del signor Biagio Sarraceno.² Il piano delle stanze s'alza da terra cinque piedi; le stanze maggiori sono lunghe un quadro e cinque ottavi et alte quanto larghe, e sono in solaro. Continua questa altezza anco nella sala; i camerini appresso la loggia sono in volto, la altezza de' volti al pari di quella delle stanze; di sotto vi sono le cantine e di sopra il granaro, il quale occupa tutto il corpo della casa. Le cucine sono fuori di quella, ma però congiunte in modo che riescono commode. Dall'una e l'altra parte vi sono i luoghi all'uso di villa necessari.³



I disegni che seguono sono della fabrica del signor Girolamo Ragona,⁴ gentiluomo vicentino, fatta da lui alle Ghizzole, sua villa.⁵ Ha questa fabrica la commodità ricordata di sopra, cioè che per tutto si può andare al coperto. Il pavimento delle stanze per uso del padrone è alto da terra dodici piedi; sotto queste stanze vi sono le commodità per la famiglia,⁶ e di sopra altre stanze che ponno servire per granari et anco per luoghi da abitarvi, venendo l'occasione. Le scale principali sono nella facciata davanti della casa e rispondono sotto i portici del cortile.⁷

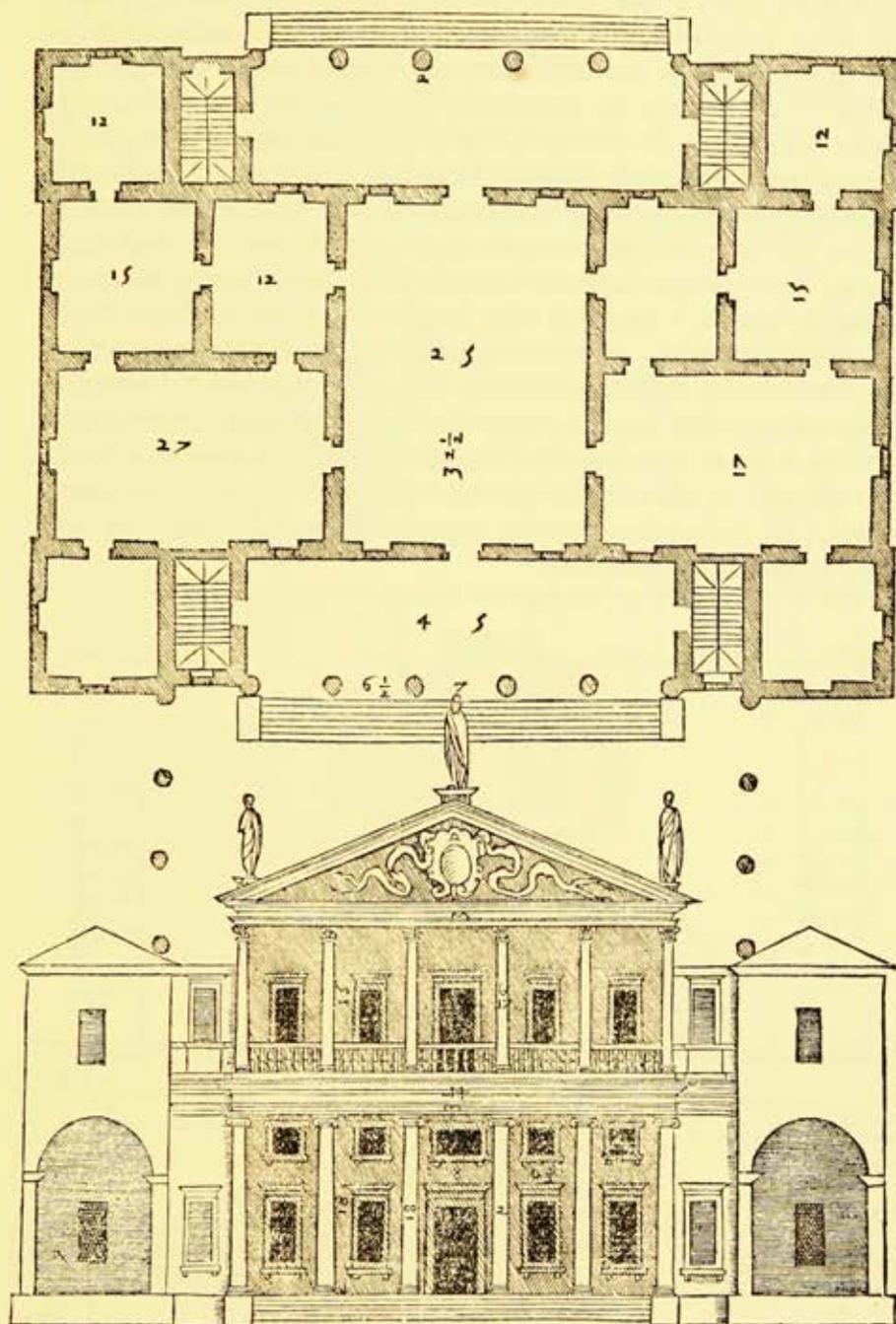


In Pogliana,⁸ villa del Vicentino, è la sottoposta fabrica del cavalier Pogliana.⁹ Le sue stanze sono state ornate di pitture e stucchi bellissimo da messer Bernardino India¹⁰ e messer Anselmo Canera,¹¹ pittori veronesi, e da messer Bartolomeo Rodolfi,¹² scultore veronese. Le stanze grandi sono lunghe un quadro e due terzi e sono in volto, le quadre hanno le lunette negli angoli, sopra i camerini vi sono mezzati. La altezza della sala è la metà più della larghezza e viene ad essere al pari dell'altezza della loggia; la sala è involtata a fascia e la loggia a crociera; sopra tutti questi luoghi è il granaro e sotto le cantine e la cucina, perciocché il piano delle stanze si alza cinque piedi da terra. Da un lato ha il cortile et altri luoghi per le cose di villa, dall'altro un giardino che corrisponde a detto cortile e nella parte di dietro il bruolo et una peschiera, di modo che questo gentiluomo, come quello che è magnifico e di nobilissimo animo, non ha mancato di fare tutti quegli ornamenti e tutte quelle commodità che sono possibili per rendere questo suo luogo bello, dilettevole e commodo.

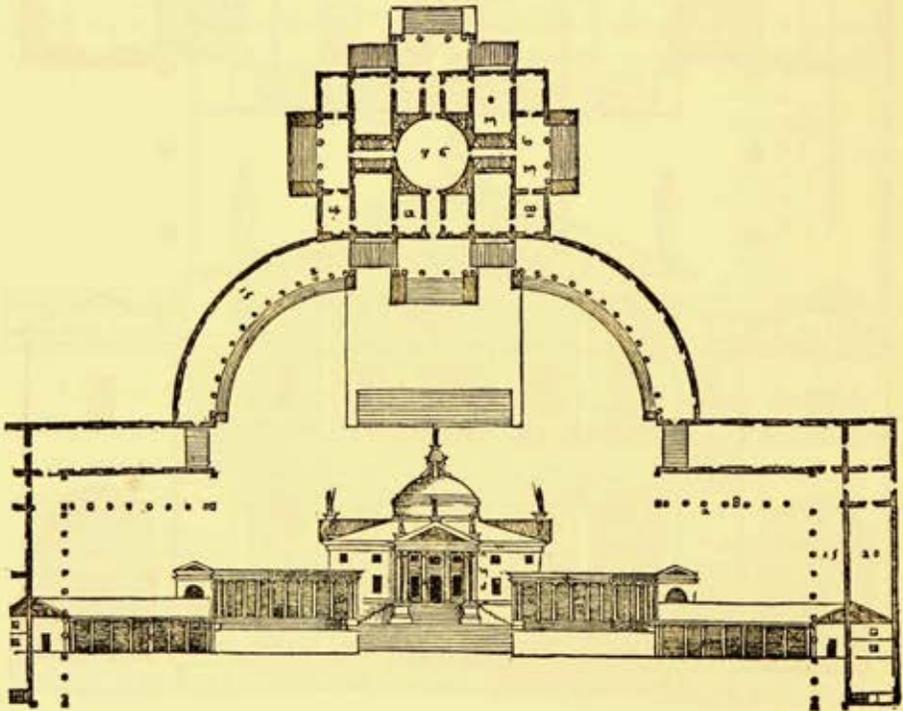


A Lisiera,¹³ luogo propinquo a Vicenza, è la seguente fabrica, edificata già dalla felice memoria del signor Giovanni Francesco Valmarana.¹⁴ Le loggie sono di ordine ionico, le colonne hanno sotto una basa quadra che gira intorno a tutta la casa; a questa altezza è il piano delle loggie e delle stanze, le quali tutte sono in solaro. Negli angoli della casa vi sono quattro torri, le quali sono in volto;¹⁵ la sala anco è involtata a fascia. Ha questa fabrica due cortili, uno davanti per uso del padrone e l'altro di dietro ove si trebbia il grano, et ha i coperti ne' quali sono accommodati tutti

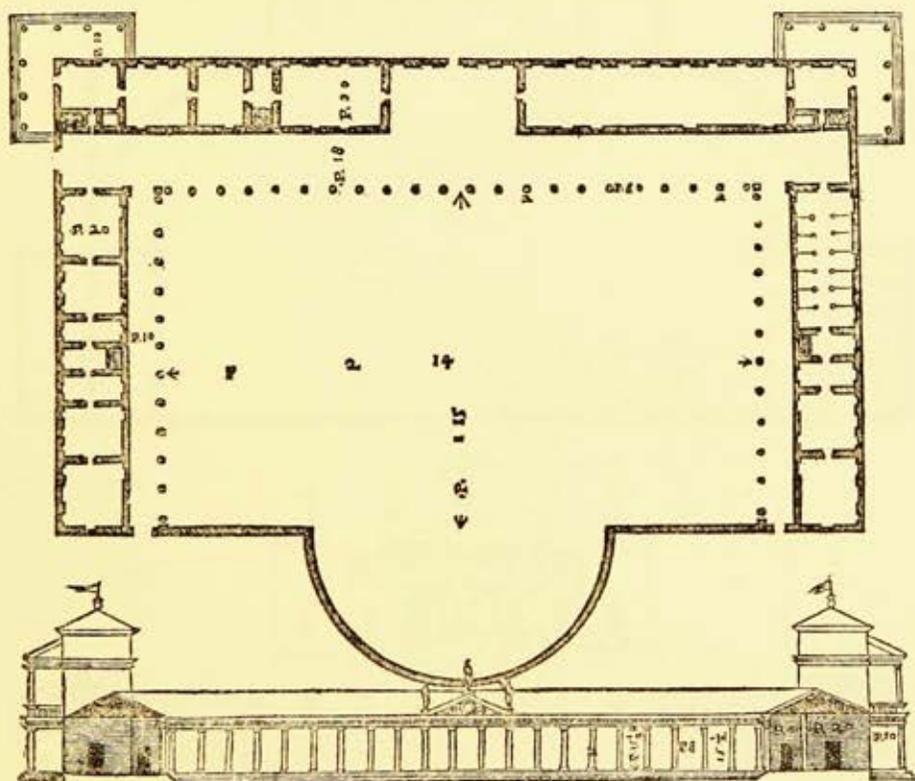
i luoghi pertinenti all'uso di villa.¹⁶



La seguente fabrica è stata cominciata dal conte Francesco e conte Lodovico fratelli de' Trissini,¹⁷ a Meledo, villa del Vicentino.¹⁸ Il sito è bellissimo, perciocché è sopra un colle, il quale è bagnato da un piacevole fiumicello et è nel mezo di una molto spaziosa pianura et a canto ha una assai frequente strada.¹⁹ Nella sommità del colle ha da esservi la sala ritonda, circondata dalle stanze, e però tanto alta che pigli il lume sopra di quelle. Sono nella sala alcune meze colonne che tolgono suso un poggiuolo nel quale si entra per le stanze di sopra, le quali, perché sono alte solo sette piedi, servono per mezati. Sotto il piano delle prime stanze vi sono le cucine, i tinelli et altri luoghi. E perché ciascuna faccia ha bellissime viste, vi vanno quattro loggie di ordine corinthio, sopra i frontespizi delle quali sorge la cupola della sala.²⁰ Le loggie, che tendono alla circonferenza, fanno un gratissimo aspetto; più presso al piano sono i fenili, le cantine, le stalle, i granari, i luoghi da gastaldo et altre stanze per uso di villa. Le colonne di questi portici sono di ordine toscano; sopra il fiume negli angoli del cortile vi sono due colombari.²¹

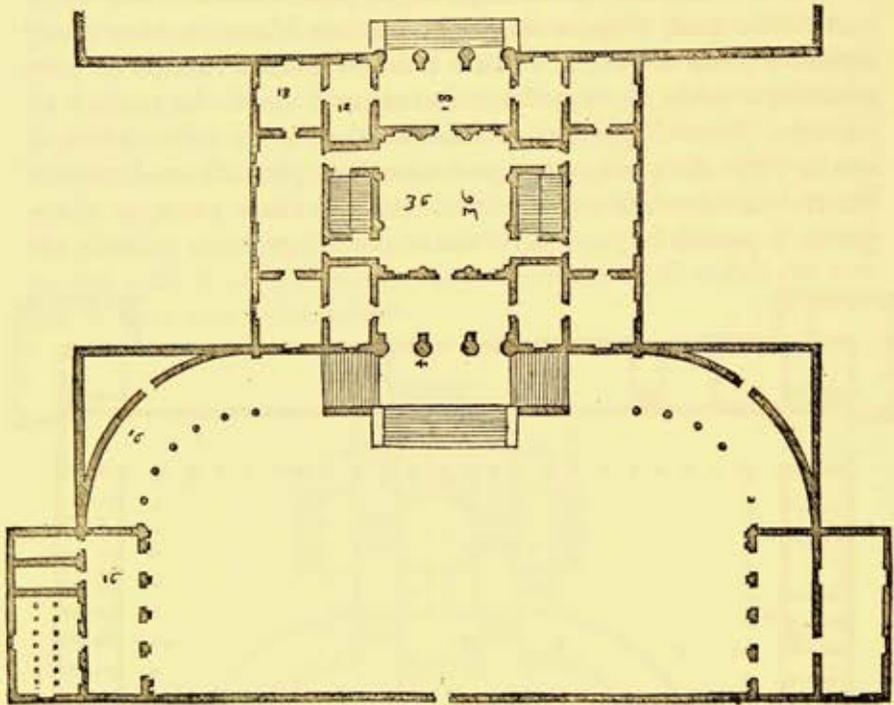


La fabrica sottoposta è in Campiglia,²² luogo del Vicentino, et è del signor Mario Repeta, il quale ha esequito in questa fabrica l'animo della felice memoria del signor Francesco suo padre.²³ Le colonne dei portici sono di ordine dorico, gli intercolunni sono quattro diametri di colonna; negli estremi angoli del coperto, ove si veggono le loggie fuori di tutto il corpo della casa, vi vanno due colombari e le loggie. Nel fianco rincontro alle stalle vi sono stanze, delle quali altre sono dedicate alla Continenza, altre alla Giustizia et altre ad altre Virtù con gli elogi e pitture che ciò dimostrano, parte delle quali è opera di messer Battista Maganza, vicentino,²⁴ pittore e poeta singolare; il che è stato fatto affine che questo gentiluomo, il quale riceve molto volentieri tutti quelli che vanno a ritrovarlo, possa alloggiare i suoi forestieri et amici nella camera di quella Virtù alla quale essi gli pareranno aver più inclinato l'animo.²⁵ Ha questa fabrica la commodità di potere andare per tutto al coperto; e perché la parte per l'abitazione del padrone e quella per



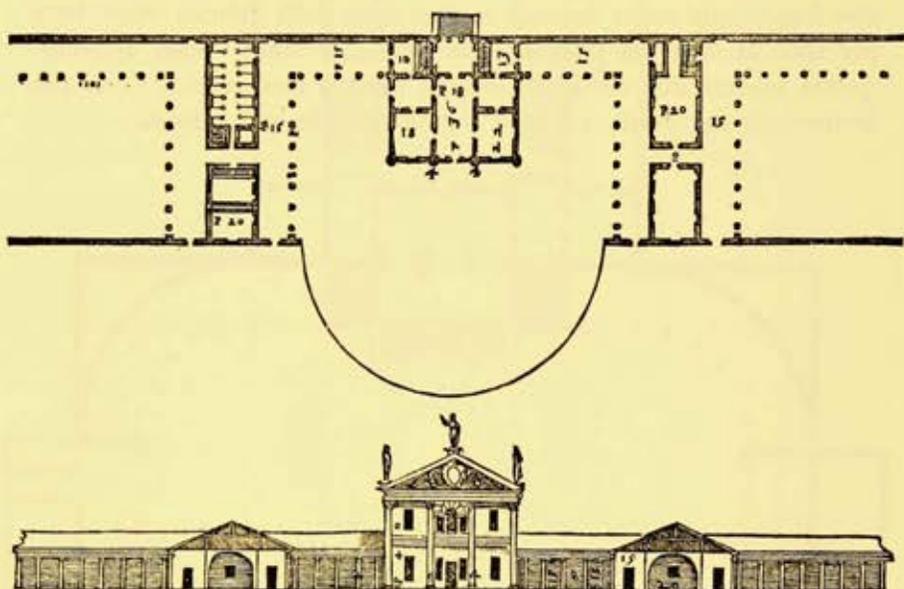
l'uso di villa sono di uno istesso ordine, quanto quella perde di grandezza per non essere più eminente di questa, tanto questa di villa accresce del suo debito ornamento e dignità, facendosi uguale a quella del padrone con bellezza di tutta l'opera.²⁶

La seguente fabrica è del conte Odoardo e conte Theodoro fratelli de' Thieni, in Cigogna sua villa,²⁷ la qual fabrica fu principiata dal conte Francesco loro padre.²⁸ La sala è nel mezo della

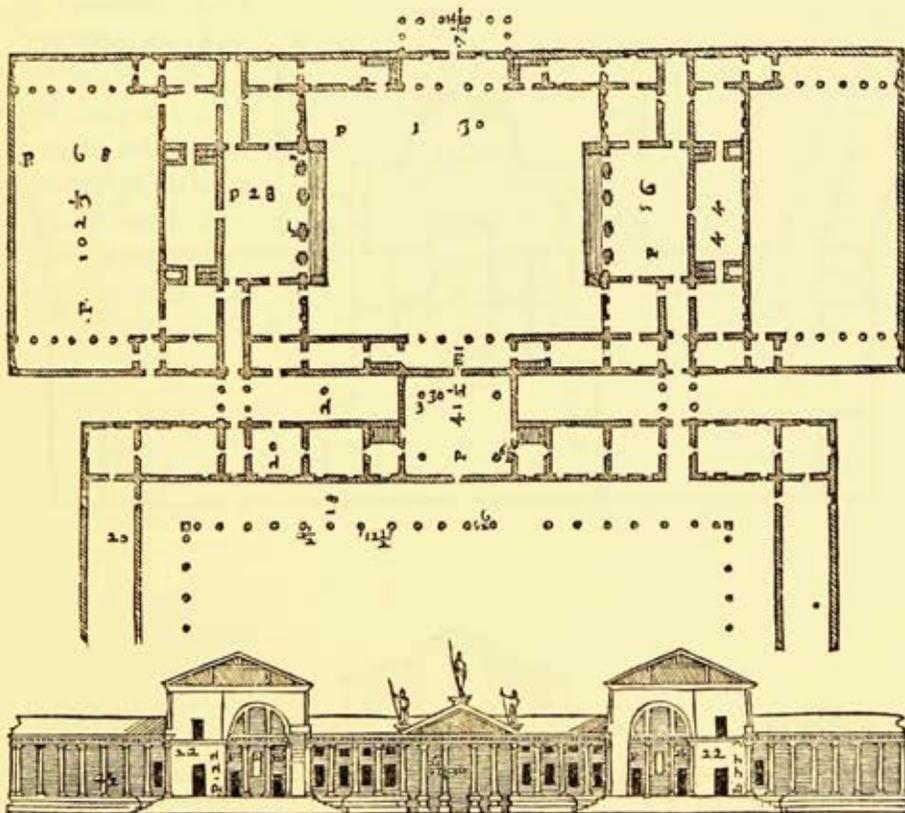


casa et ha intorno alcune colonne ioniche, sopra le quali è un poggiuolo al pari del piano delle stanze di sopra. Il volto di questa sala giugne sino sotto il tetto; le stanze grandi hanno i volti a schiffo, e le quadrate a mezo cadino e si alzano in modo che fanno quattro torricelle negli angoli della fabrica; i camerini hanno sopra i loro mezati, le porte de' quali rispondono al mezo delle scale. Sono le scale senza muro nel mezo e, perché la sala per ricevere il lume di sopra è luminosissima, esse ancora hanno lume a bastanza, e tanto più che, essendo vacue nel mezo, ricevono il lume anco di sopra. In uno de' coperti che sono per fianco del cortile vi sono le cantine e i granari, e nell'altro le stalle e i luoghi per la villa. Quelle due loggie che come braccia escono fuor della fabrica sono fatte per unir la casa del padrone con quella di villa;²⁹ sono appresso questa fabrica due cortili di fabrica vecchia con portici, l'uno per lo trebbiar de' grani, e l'altro per la famiglia più minuta.

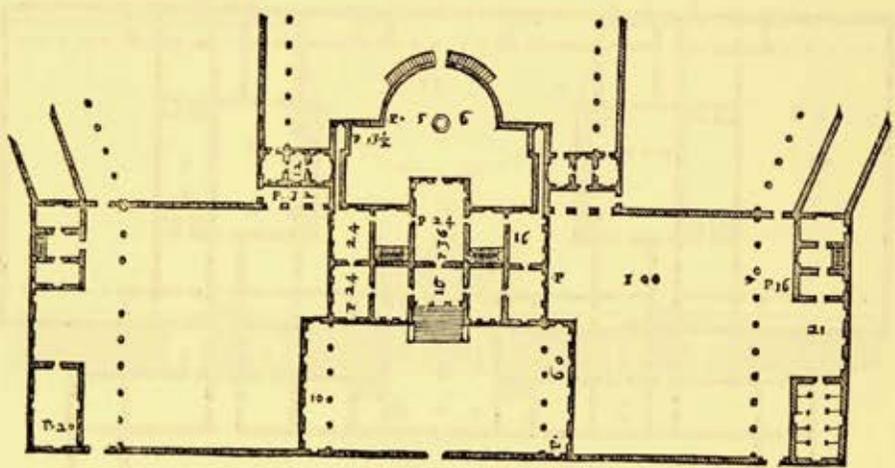
La seguente fabrica è del conte Giacomo Angarano,³⁰ da lui fabricata nella sua villa di Angarano nel Vicentino.³¹ Nei fianchi del cortile vi sono cantine, granari, luoghi da fare i vini, luoghi da gastaldo, stalle, colombara e, più oltre, da una parte il cortile per le cose di villa e dall'altra un giardino. La casa del padrone, posta nel mezo, è nella parte di sotto in volto et in quella di sopra in solaro; i camerini, così di sotto come di sopra, sono amezati. Corre appresso questa fabrica la Brenta, fiume copioso di buonissimi pesci. È questo luogo celebre per i preziosi vini che vi si fanno e per li frutti che vi vengono, e molto più per la cortesia del padrone.



I disegni che seguono sono della fabbrica del conte Ottavio Thiene a Quinto, sua villa.³² Fu cominciata dalla felice memoria del conte Marc'Antonio suo padre e dal conte Adriano suo zio.³³ Il sito è molto bello per aver da una parte la Tesina e dall'altra un ramo di detto fiume assai grande. Ha questo palagio una loggia davanti la porta, di ordine dorico; per questa si passa in un'altra loggia, e di quella in un cortile, il quale ha nei fianchi due loggie; dall'una e l'altra testa di queste loggie sono gli appartamenti delle stanze, delle quali alcune sono state ornate di pitture da messer Giovanni Indemio³⁴ vicentino, uomo di bellissimo ingegno. Rincontro all'entrata si trova una loggia simile a quella dell'entrata, dalla quale si entra in un atrio di quattro colonne, e da quello nel cortile, il quale ha i portici di ordine dorico e serve per l'uso di villa. Non vi è alcuna scala principale corrispondente a tutta la fabbrica, perciocché la parte di sopra non ha da servire se non per salvarobba e per luoghi da servitori.³⁵

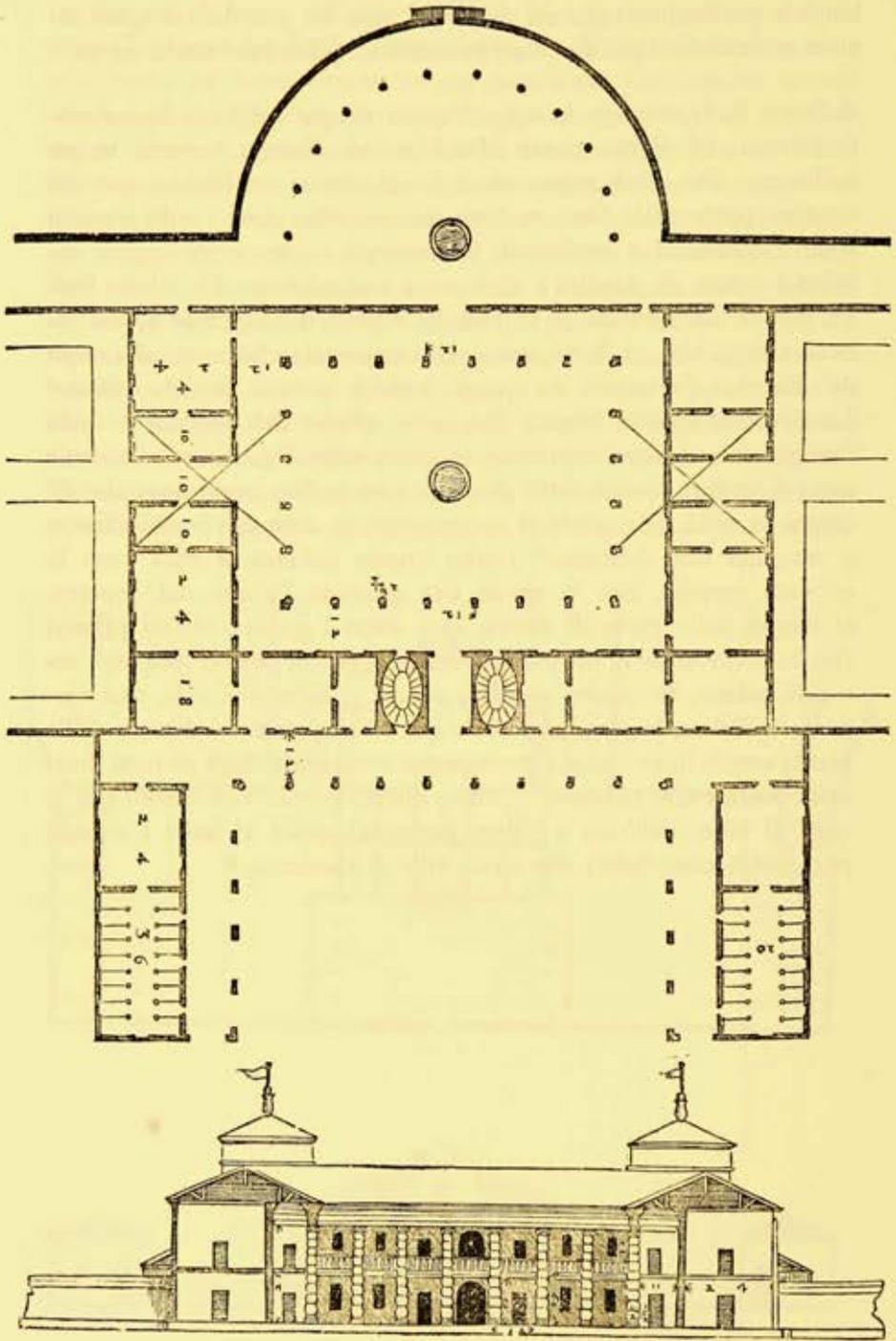


In Lonedo,³⁶ luogo del Vicentino, è la seguente fabrica del signor Girolamo de' Godi,³⁷ posta sopra un colle di bellissima vista et a canto un fiume che serve per peschiera. Per rendere questo sito commodo per l'uso di villa, vi sono stati fatti cortili e strade sopra volti con non picciola spesa. La fabrica di mezo è per l'abitazione del padrone e della famiglia. Le stanze del padrone hanno il piano loro alto da terra tredici piedi e sono in solaro; sopra queste vi sono i granari e nella parte di sotto, cioè nell'altezza dei tredici piedi, vi sono disposte le cantine, i luoghi da fare i vini, la cucina et altri luoghi simili. La sala giugne con la sua altezza fin sotto il tetto et ha due ordini di fenestre. Dall'uno e l'altro lato di questo corpo di fabrica vi sono i cortili et i coperti per le cose di villa. È stata questa fabrica ornata di pitture di bellissima invenzione da messer Gualtiero Padovano,³⁸ da messer Battista del Moro,³⁹ veronese, e da messer Battista Veneziano,⁴⁰ perché questo gentiluomo, il quale è giudiziosissimo, per redurla a quella eccel-

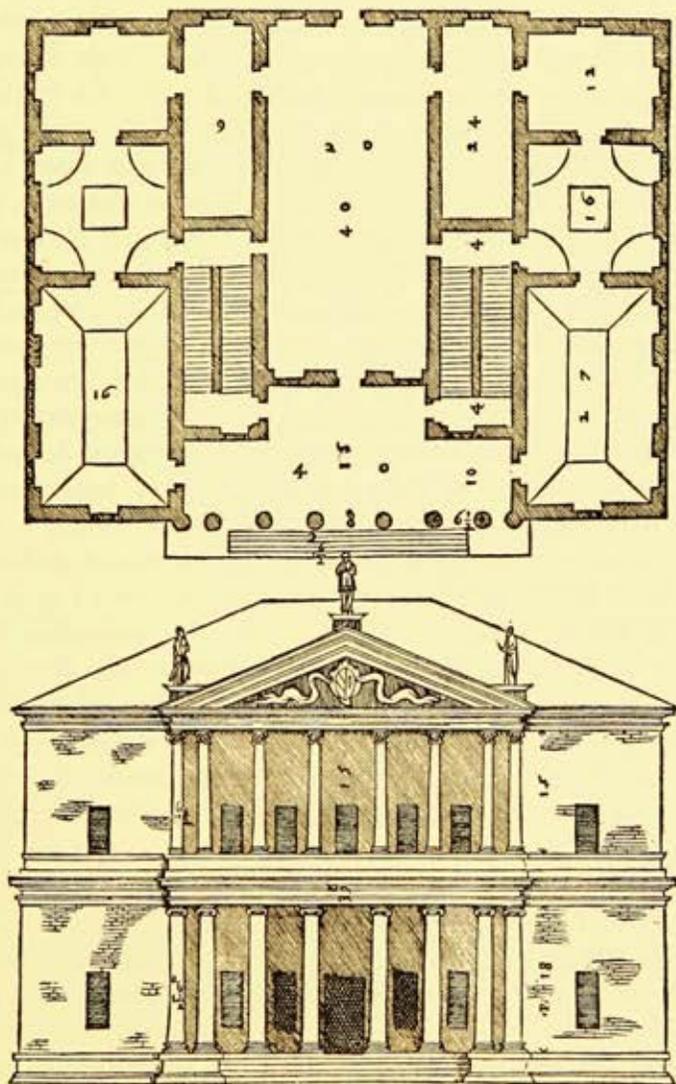


lenza e perfezzione che sia possibile, non ha guardato a spesa alcuna et ha scelto i più singolari et eccellenti pittori de' nostri tempi.⁴¹

A Santa Sofia,⁴² luogo vicino a Verona cinque miglia, è la seguente fabrica del signor conte Marc'Antonio Sarego,⁴³ posta in un bellissimo sito, cioè sopra un colle di ascisa facilissima che discuopre parte della città et è tra due vallette: tutti i colli intorno sono amenissimi e copiosi di buonissime acque, onde questa fabrica è ornata di giardini e di fontane maravigliose. Fu questo luogo, per la sua amenità, le delizie dei signori dalla Scala⁴⁴ e, per alcuni vestigi che vi si veggono, si comprende che anco al tempo de' Romani fu tenuto da quegli antichi in non picciola stima.⁴⁵ La parte di questa fabrica che serve all'uso del padrone e della famiglia ha un cortile intorno al quale sono i portici; le colonne sono di ordine ionico, fatte di pietre non polite, come pare che ricerchi la villa, alla quale si convengono le cose più tosto schiette e semplici che delicate;⁴⁶ vanno queste colonne a tuor suso la estrema cornice, che fa gorna ove piovono l'acque del coperto, et hanno nella parte di dietro, cioè sotto i portici, alcuni pilastri che tolgono suso il pavimento delle loggie di sopra, cioè del secondo solaro. In questo secondo solaro vi sono due sale, una rincontro all'altra, la grandezza delle quali è mostrata nel disegno della pianta con le linee che si intersecano e sono tirate dagli estremi muri della fabrica alle colonne. A canto questo cortile vi è quello per le cose di villa, dall'una e l'altra parte del quale vi sono i coperti per quelle commodità che nelle ville si ricercano.⁴⁷



La fabrica che segue è del signor conte Annibale Sarego,⁴⁸ ad un luogo del Collognese detto la Miga.⁴⁹ Fa basamento a tutta la fabrica un piedestilo alto quattro piedi e mezzo, et a questa altezza è il pavimento delle prime stanze, sotto le quali vi sono le cantine, le cucine et altre stanze pertinenti ad allogar la famiglia. Le dette prime stanze sono in volto e le seconde in solaro. Appresso questa fabrica vi è il cortile per le cose di villa, con tutti quei luoghi che a tal uso si convengono.



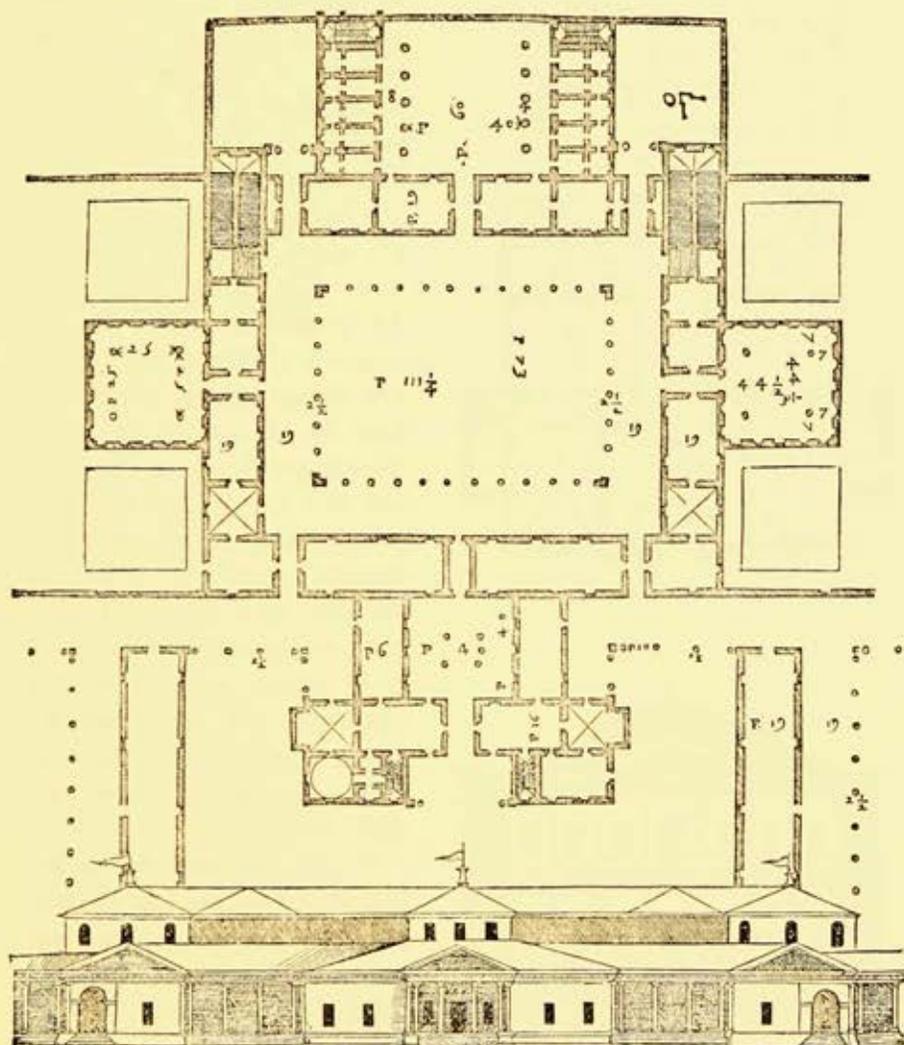
CAPITOLO XVI

Della casa di villa degli antichi

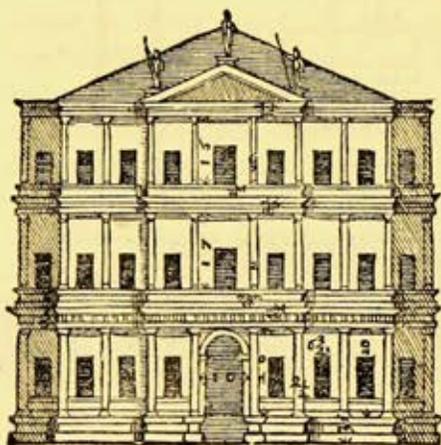
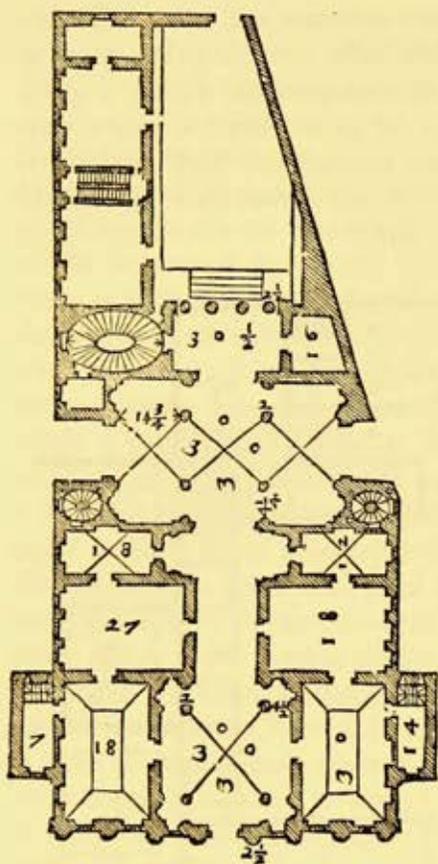
Ho fin qui posto i disegni di molte fabbriche di villa da me ordinate; resta ch'io ponga anco il disegno della casa di villa che, secondo quello che ne dice Vitruvio,¹ solevano fare gli antichi, perciocché in esso si vederanno tutti i luoghi appartenenti all'abitazione et all'uso di villa collocati alle regioni del cielo che a loro si convengono; né mi estenderò in referire quello che ne dice Plinio,² perché ora il mio principale oggetto è solamente di mostrare come si debba intendere Vitruvio in questa parte. La faccia principale è volta a mezzogiorno et ha una loggia dalla quale per uno andito si entra nella cucina, la quale riceve il lume sopra i luoghi a lei vicini et ha il camino nel mezo.³ Dalla parte sinistra vi sono le stalle dei buoi, le cui mangiatoie sono rivolte al fuoco et all'oriente;⁴ dalla medesima parte sono anco i bagni i quali, per le stanze che essi ricercano, si allontanano dalla cucina al pari della loggia.⁵ Dalla parte destra vi è il torchio et altri luoghi per l'oglio, corrispondenti ai luoghi dei bagni, e vengono ad avere l'oriente, mezzogiorno e ponente. Di dietro vi sono le cantine, le quali vengono a pigliare il lume da settentrione et esser lungi dallo strepito e dal calor del sole; sopra le cantine vi sono i granari, i quali hanno anch'essi il lume dalla medesima region del cielo.⁶ Dalla destra e sinistra parte del cortile vi sono le stalle per cavalli, pecore et altri animali, et i fenili e i luoghi per li pagliari et i pistrini,⁷ tutti i quali deono essere lontani dal fuoco. Di dietro vi si vede l'abitazione del padrone, la faccia principale della quale è opposta alla facciata della casa di villa, onde in queste case fatte fuori della città venivano ad essere gli atrii nella parte di dietro. In essa si osservano tutte quelle considerazioni delle quali s'è detto di sopra quando si pose il disegno della casa privata degli antichi,⁸ e però ora abbiamo solamente considerato la parte della villa.

Io ho fatto in tutte le fabbriche di villa et anco in alcune della città il frontespizio nella facciata dinanti, nella quale sono le porte principali, perciocché questi tali frontespizi accusano l'entrata della casa e servono molto alla grandezza e magnificenza dell'opera, facendosi in questo modo la parte dinanti più eminente dell'altre parti, oltra che riescono commodissimi per le insegne ovvero armi

degli edificatori, le quali si sogliono collocare nel mezo delle facciate.⁹ Gli usarono anco gli antichi nelle loro fabbriche, come si vede nelle reliquie dei tempj e di altri pubblici edifici, i quali, per quello c'ho detto nel proemio del primo libro, è molto verisimile che pigliassero la invenzione e le ragioni dagli edifici privati, cioè dalle case.¹⁰ Vitruvio, nel suo terzo libro al capitolo ultimo, ci insegna come si devono fare.¹¹



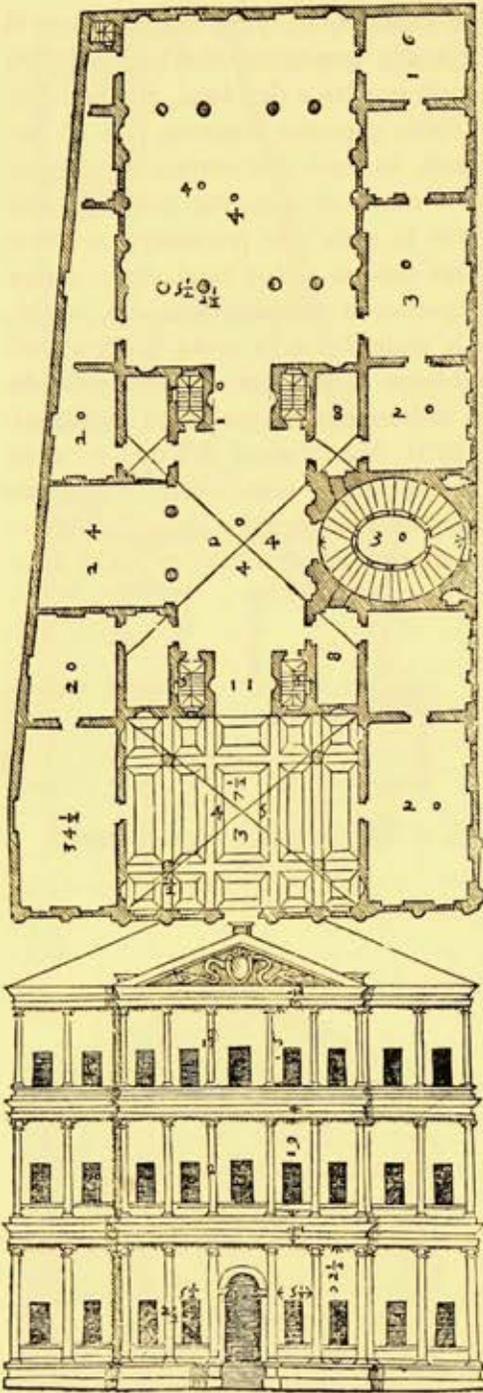
CAPITOLO XVII

*Di alcune invenzioni
secondo diversi siti*

Mia intenzione era parlar solo di quelle fabbriche le quali ovvero fossero compiute, ovvero cominciate e ridotte a termine che presto se ne potesse sperare il compimento, ma conoscendo il più delle volte avvenire che sia dibisogno accommodarsi ai siti, perchè non sempre si fabbrica in luoghi aperti,¹ 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 rispetti² che sogliono avvenire, perciocché 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.³

Il sito di questa prima invenzione è piramidale,⁴ 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 'l corinthio. La

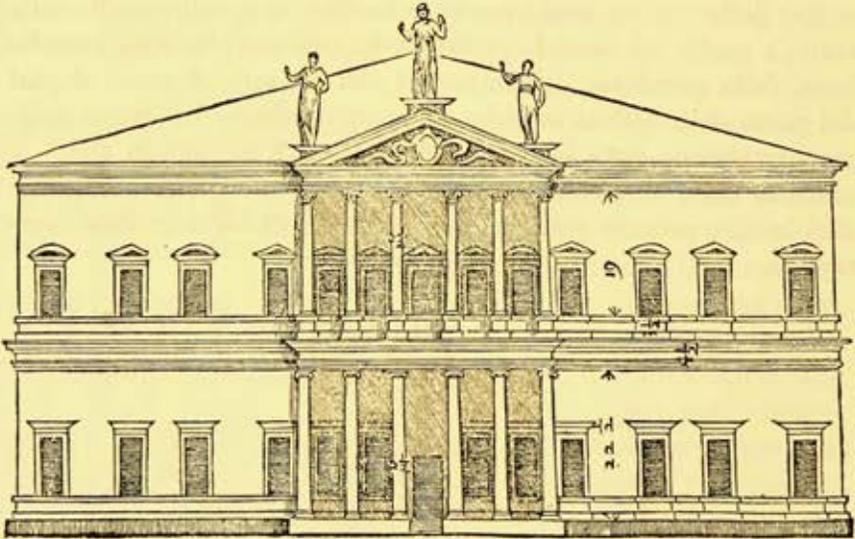
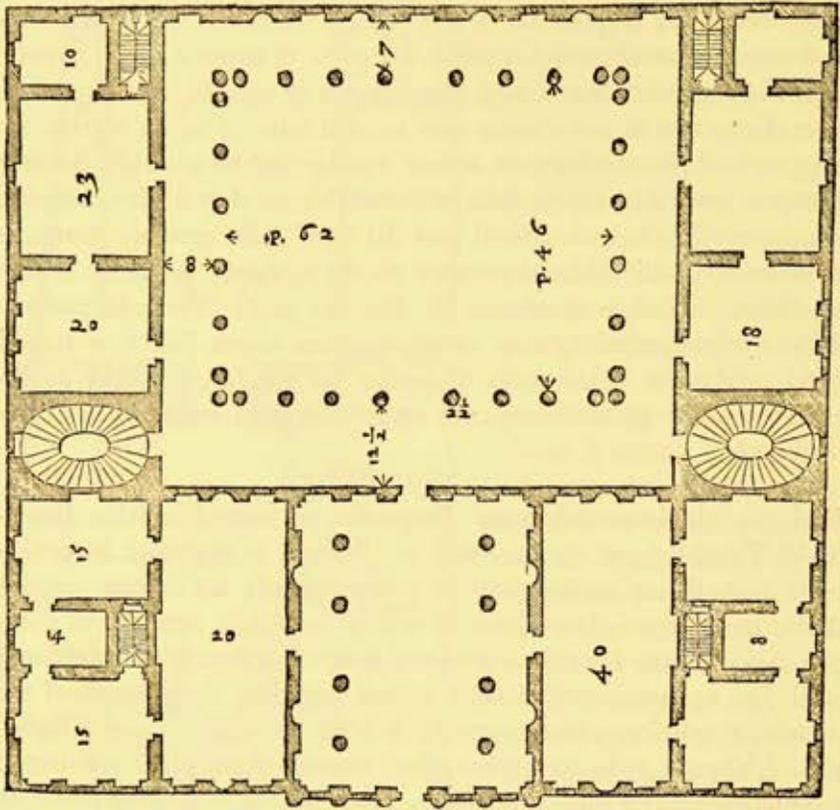
entrata è quadra et ha quattro colonne, le quali tolgono suso il volto e proporzionano la altezza alla larghezza; dall'una e l'altra parte vi sono due stanze lunghe un quadro e due terzi, alte secondo il primo modo dell'altezza de' volti; appresso ciascuna vi è un camerino e scala da salir nei mezati. In capo dell'entrata io vi facea due stanze lunghe un quadro e mezo et appresso due camerini della medesima proporzione, con le scale che portassero nei mezati, 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 quelle del secondo ordine, avrebbero avuto di altezza piedi venti, e quelle del terzo XVIII. Ma l'altezza dell'una e l'altra sala sarebbe stata sino sotto il coperto, e queste sale avrebbero avuto al pari del piano delle stanze superiori alcuni poggiuoli c'avrebbero servito ad allogar persone di rispetto al tempo di feste, banchetti e simili sollazzi.⁵

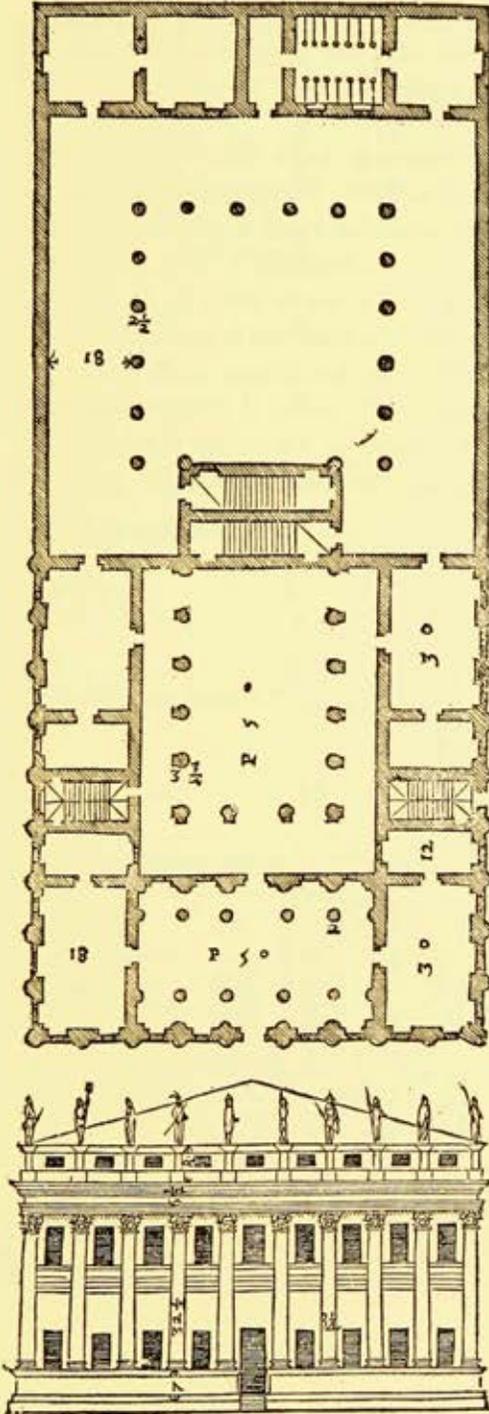


Feci per un sito in Venezia la sottoposta invenzione.⁶ La faccia principale ha tre ordini di colonne; il primo è ionico, il secondo corinthio et il terzo composto. La entrata esce alquanto in fuori, ha quattro colonne uguali, e simili a quelle della facciata. Le stanze che sono dai fianchi hanno i volti alti secondo il primo modo dell'altezza de' volti; oltra 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 mezo, con le colonne intorno che tolgono suso i gradi;⁷ 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 intorno 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 servirebbe 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 stanze del terzo ordine sarebbono in solaro di altezza di diceotto 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 accommodati sotto terra.⁸

Feci già, richiesto dal conte Francesco e conte Lodovico fratelli de' Trissini,⁹ per un loro sito in Vicenza, la seguente invenzione,¹⁰ secondo la quale avrebbe avuto la casa un'entrata quadra divisa in tre spazi da colonne di ordine corinthio, accioché il volto suo avesse avuto fortezza e proporzione.¹¹ Dai fianchi vi sarebbono stati due appartamenti di sette stanze per uno, computandovi tre mezati, a' quali avrebbero servito le scale che sono a canto i camerini. L'altezza delle stanze maggiori sarebbe stata piedi ventisette, e delle mediocri e minori deceotto. Più a dentro si sarebbe ritrovata la corte circondata da loggie di ordine ionico. Le colonne del primo ordine della facciata sarebbono state ioniche, et uguali a quelle della corte, e quelle del secondo corinthie. La sala sarebbe stata tutta libera, della grandezza dell'entrata et alta fin sotto il tetto; al pari del piano della soffitta avrebbe avuto un corridore. Le stanze maggiori sarebbono state in solaro, le mediocri e picciole in volto. A canto la corte vi sarebbono state stanze per le donne, cucina et altri luoghi, sotterra poi le cantine, i luoghi da legne et altre comodità.

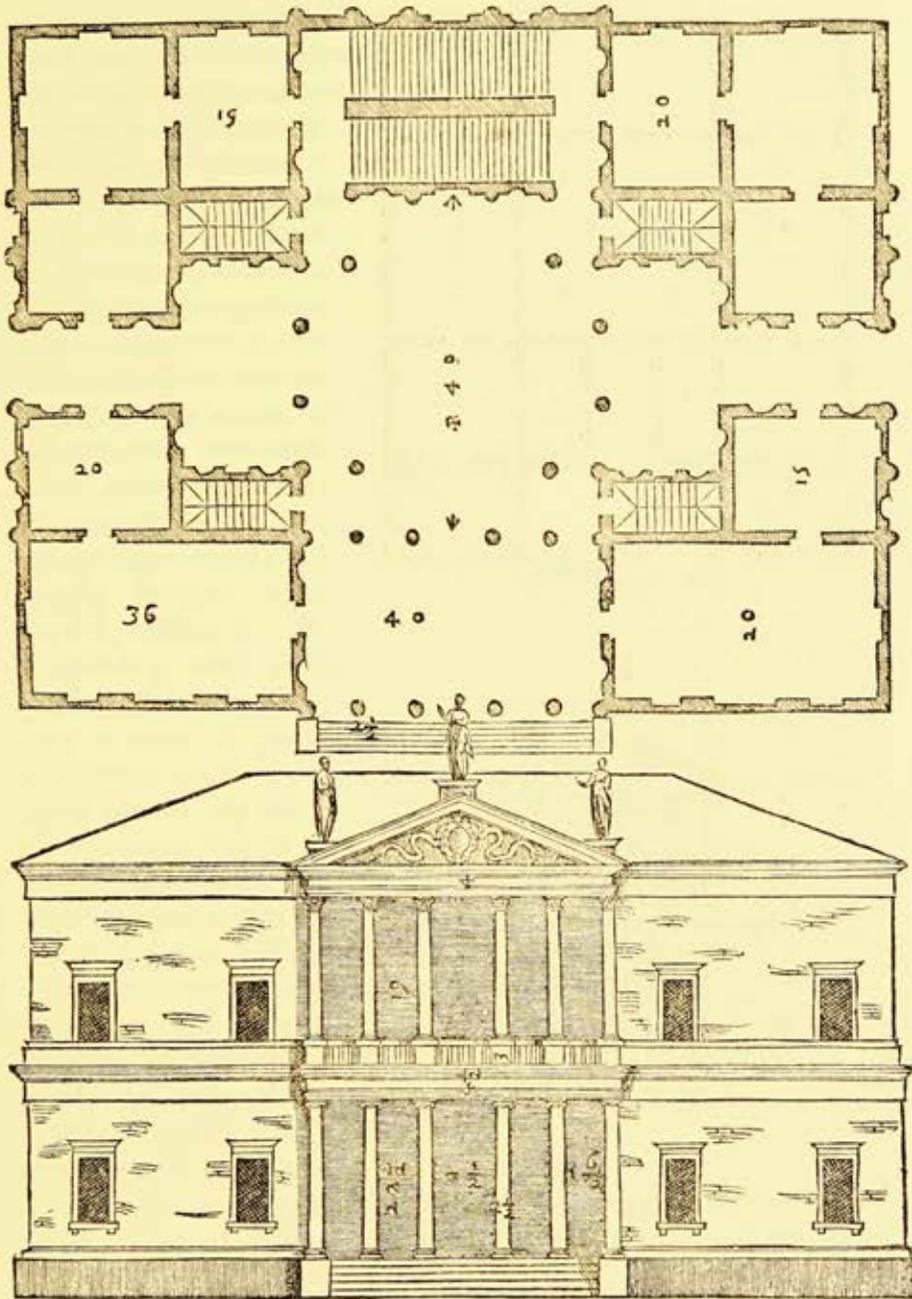


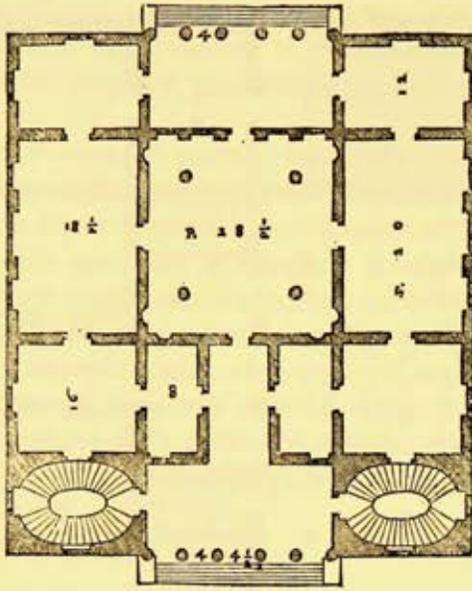


La invenzione qui posta fu fatta al conte Giacomo Angarano¹² per un suo sito pur nella detta città.¹³ Le colonne della facciata sono di ordine composito. Le stanze a canto l'entrata sono lunghe un quadro e due terzi; appresso vi è un camerino, e sopra quello un mezato. Si passa poi in una corte circondata da portici: le colonne sono lunghe piedi trentasei, et hanno dietro alcuni pilastri, da Vitruvio detti parastatiche,¹⁴ che sostentano il pavimento della seconda loggia, sopra la quale vene è un'altra discoperta al pari del piano dell'ultimo solaro della casa, et ha i poggiuoli intorno. Più oltre si ritrova un'altra corte circondata similmente da portici: il primo ordine delle colonne è dorico, il secondo ionico, et in questa si ritrovano le scale. Nella parte opposta alle scale vi sono le stalle, e vi si potrebbero far le cucine et i luoghi per servitori. Quanto alla parte di sopra, la sala sarebbe senza colonne et il suo solaro giugnerebbe fin sotto il tetto; le stanze sarebbero tanto alte quanto larghe, e vi

sarebbono camerini e mezati come nella parte di sotto. Sopra le colonne della facciata si potrebbe fare un poggiuolo, il quale in molte occasioni tornerebbe commodissimo.¹⁵

In Verona, a' portoni detti volgarmente della Brà,¹⁶ sito notabilissimo, il conte Giovanni Battista dalla Torre¹⁷ disegnò già di fare la sottoposta fabrica, la quale avrebbe avuto e giardino e tutte quelle parti che si ricercano a luogo comodo e dilettevole. Le prime stanze sarebbono state in volto, e sopra tutte le picciole vi sarebbono stati mezati, a' quali averebbono servito le scale picciole.¹⁸ Le seconde stanze, cioè quelle di sopra, sarebbono state in solaro. L'altezza della sala sarebbe aggiunta fin sotto il tetto, et al pari del piano della soffitta vi sarebbe stato un corritore o poggiuolo, e dalla loggia e dalle finestre messe nei fianchi avrebbe preso il lume.¹⁹

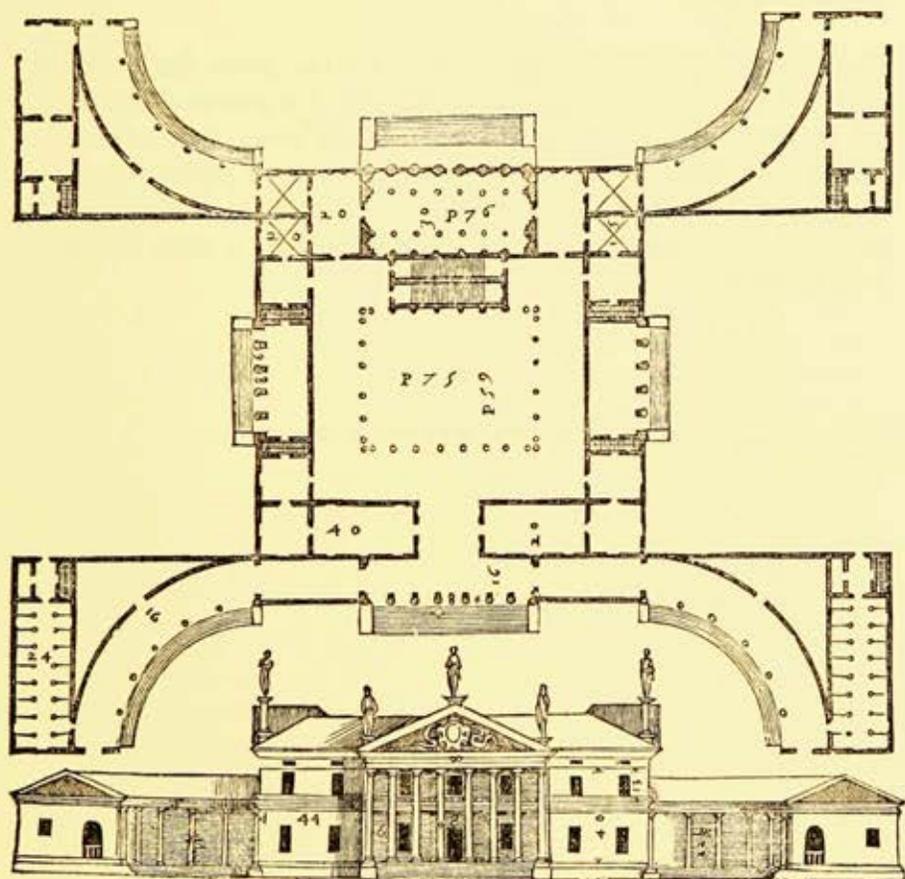




Feci ancora al cavaliere Giovanni Battista Garzadore,²⁰ gentiluomo vicentino, la seguente invenzione,²¹ nella quale sono due loggie, una davanti et una di dietro, di ordine corinthio. Queste loggie hanno i soffitti, e così anco la sala terrena, la quale è nella parte più a dentro della casa accioché sia fresca nella estate, et ha due ordini di finestre. Le quattro colonne che vi si veggono sostentano il soffitto e rendono forte e sicuro il pavimento della sala di sopra, la quale è quadrata e senza colonne, e tanto alta quanto larga, e di più quanto è la grossezza della cornice. La altezza dei volti delle stanze maggiori è secondo il terzo modo dell'altezza de' volti, i volti dei camerini sono alti piedi sedici. Le stanze di sopra sono in solaro, le colonne delle seconde

loggias sono di ordine composito, la quinta parte minori di quelle di sotto. Hanno queste loggie i frontespizi, i quali (come ho detto di sopra) danno non mediocre grandezza alla fabrica, facendola più elevata nel mezo che nei fianchi, e servono a collocare le insegne.²²

Feci, a requisizione del clarissimo cavalier il signor Leonardo Mocenico,²³ la invenzione che segue per un suo sito sopra la Brenta.²⁴ Quattro loggie, le quali come braccia tendono alla circonferenza, paiono raccogliier quelli che alla casa si approssimano;²⁵ a canto a queste loggie vi sono le stalle, dalla parte dinanti che guarda sopra il fiume, e, dalla parte di dietro, le cucine et i luoghi per il fattore e per il gastaldo. La loggia che è nel mezo della facciata è di spesse colonne, le quali, perché sono alte XL piedi, hanno di dietro alcuni pilastri, larghi due piedi e grossi un piede et un quarto, che sostentano il piano della seconda loggia, e più a dentro si trova il cortile circondato da loggie di ordine ionico. I portici sono larghi quanto è la lunghezza delle colonne meno un diametro di colonna; della istessa larghezza sono anco le loggie e le stanze che



guardano sopra i giardini accioché 'l muro, che divide un membro dall'altro, sia posto in mezo per sostentare il colmo del coperto. Le prime stanze sarebbono molto commode al mangiare quando vi intervenisse gran quantità di persone, e sono di proporzione doppia. Quelle degli angoli sono quadre et hanno i volti a schiffo, alti alla imposta quanto è larga la stanza, et hanno di freccia il terzo della larghezza. La sala è lunga due quadri e mezo, le colonne vi sono poste per proporzionare la lunghezza e la larghezza all'altezza, e sarebbono queste colonne solo nella sala terrena, perché quella di sopra sarebbe tutta libera. Le colonne delle loggie di sopra del cortile sono la quinta parte più picciole di quelle di sotto, e sono di ordine corinthio. Le stanze di sopra sono tanto alte quanto larghe. Le scale sono in capo del cortile et ascendono una al contrario dell'altra.²⁶

E con questa invenzione sia, a laude di Dio, posto fine a questi due libri ne' quali, con quella brevità che si è potuto maggiore,²⁷ mi sono ingegnato di porre insieme et insegnare facilmente con parole e con figure tutte quelle cose che mi sono parse più necessarie e più importanti per fabricar bene e specialmente per edificare le case private che in sé contengano bellezza e siano di nome e di commodità agli edificatori.

LIBRO TERZO

AL SERENISSIMO E MAGNANIMO PRINCIPE
EMANUEL FILIBERTO DUCA DI SAVOIA, ETC.
ANDREA PALLADIO

Dovendo io, serenissimo principe,¹ mandare in luce una parte della mia architettura, nella quale ho posto in disegno molte di quelle superbe e maravigliose fabbriche antiche, i vestigi delle quali in varie parti del mondo, ma più che in ogn'altro loco si ritrovano in Roma,² ho preso ardire di consacrarla all'immortalità del chiaro et illustre nome dell'altezza vostra, come di quel principe, il qual solo a' tempi nostri, con la prudenza e col valore, s'assimiglia a quelli antichi romani eroi, le virtuosissime operazioni de' quali si leggono con maraviglia nell'istorie e parte si veggono nell'antiche ruine. Né da ciò m'ha potuto rimuovere l'aver riguardo all'umile mia fortuna et alla piccolezza del dono, poi che la somma et incredibile umanità per la quale l'altezza vostra degnò inalzarmi con l'onorata sua testimonianza sopra i meriti miei, allora che da lei fui chiamato in Piemonte,³ mi porge ferma speranza ch'ella, esercitando la grandezza e virtù del nobilissimo animo suo, né a quella né a questo riguarderà, ma solo all'infinita affezione e divozion mia verso di lei, con la quale ora, per dimostrarle in qualche parte la gratitudine dell'animo mio, le porgo questo piccolo dono, sperando che (mercé della cortesissima et umanissima sua natura), se non le sarà in tutto caro, almeno non lo sprezzerà, anzi, qualora si troverà manco occupata dagli importantissimi suoi affari, si degnarà per sollazzo leggerla, perché in quella vederà i disegni di molti antichi maravigliosi edifici, e che io mi son affaticato assai per illustrar l'antichità appresso gli amatori di quella, narrando in che tempo, da chi et a qual effetto fossero fabricati, e per render utilità alli studiosi dell'architettura, mostrando in figura le piante, gli alzati, i profili e tutti i membri loro, aggiugnendovi le misure giuste e vere, sì come sono stati da me con sommo studio misurati.⁴ Dalle qual cose, essendo l'altezza vostra dotata delle più nobili arti e scienze, piglierà non poca contentezza e consolazione considerando le sottili e belle invenzioni degli uomini e la vera scienza di quest'arte, da lei molto bene intesa e ridotta a rara e perfetta perfezione, come dimostrano gli illustri e reali edifici fatti fare e che tuttavia si fanno in diversi luoghi dell'amplissimo e felicissimo suo stato.⁵ Reverentemente dunque la priego, come suo devoto et affezionatissi-

mo servitore, a ricever con la solita serena sua fronte questa mia parte d'architettura, accioch'io con maggior prontezza sotto il glorioso nome di così degno et alto soggetto mi disponga a dar fuori il rimanente dell'incominciata fatica, nel quale si tratterà di theatri, d'anfiteatri e d'altre antiche e superbe moli.⁶ Onde il mondo, sì come riconosce dalla magnanimità e dalla liberalità dell'altezza vostra tutto quello che dell'antica romana milizia s'intende e s'esercita,⁷ così riconosca anco dalla sua natural cortesia quel tanto di lume che con le fatiche mie sarà dato alla buona antica architettura et a lei di ciò obligato rimanga, come a sola e potissima⁸ cagione di tal effetto.

Di Venezia, del MDLXX

IL TERZO LIBRO DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO
NEL QUALE SI TRATTA DELLE VIE, DE' PONTI, DELLE PIAZZE,
DELLE BASILICHE E DE' XISTI

Proemio ai lettori

Avendo io trattato a pieno degli edifici privati e ricordato tutti quelli più necessari avvertimenti che in loro si devono avere, et oltre acciò avendo posto i disegni di molte di quelle case che da me sono state ordinate dentro e fuori delle città e di quelle che (come ha Vitruvio) facevano gli antichi, è molto convenevole che, indirizzando il parlar mio a più eccellenti et a più magnifiche fabbriche, passi ora agli edifici pubblici,¹ ne' quali, perchè di maggior grandezza si fanno e con più rari ornamenti che i privati, e servono a uso e comodo di ciascuno, hanno i principi molto ampio campo di far conoscere al mondo la grandezza dell'animo loro e gli architetti bellissima occasione di dimostrar quanto essi vagliano nelle belle e meravigliose invenzioni.² Per la qual cosa in questo libro, nel quale io do principio alle mie antichità, e negli altri, che piacendo Iddio seguiranno, desidero che tanto maggior studio sia posto nel considerar quel poco che si dirà et i disegni che si porranno, quanto con maggior fatica e con più lunghe vigilie io ho ridotto quei fragmenti che ne sono rimasi degli antichi edifici a forma tale che gli osservatori dell'antichità ne siano (come spero) per pigliar diletto e gli studiosi dell'architettura possano riceverne utilità grandissima, essendo che molto più s'impari dai buoni esempi in poco tempo, col misurarli e col veder sopra una picciola carta gli edifici intieri e tutte le parti loro, che in lungo tempo dalle parole,³ per le quali solo con la mente e con qualche difficoltà può il lettore venir in ferma e certa notizia di quel ch'egli legge e con molta fatica poi praticarlo. Et a ciascuno che non sia del tutto privo di giudizio può esser molto manifesto quanto il modo che tenevano gli antichi nel fabricar fosse buono, quando che, dopo tanto spazio di tempo e dopo tante ruine e mutazioni di imperi, ne siano rimasi in Italia e fuori i vestigi di tanti lor superbi edifici, per li quali noi veniamo in certa cognizione della virtù e della grandezza romana che altrimenti forse non sarebbe creduta. Io dunque in questo terzo libro, nel porre i disegni di quegli edifici che in

lui si contengono, servirò quest'ordine.⁴ Porrò prima quelli delle strade e dei ponti, come di quella parte dell'architettura la qual appartiene all'ornamento delle città e delle provincie e serve alla commodità universale di tutti gli uomini. Percioché, sì come nell'altre fabbriche che fecero gli antichi si scorge che essi non ebbero riguardo né a spesa né a opera alcuna per ridurle a quel termine di eccellenza che dalla nostra imperfezione ci è concesso, così nell'ordinar le vie posero grandissima cura che fossero fatte in modo che anco in quelle si conoscesse la grandezza e la magnificenza dell'animo loro; onde, per farle che fossero commode e brevi, forarono i monti, seccarono le paludi e congionsero con ponti, e così resero facili e piane, quelle ch'erano o dalle valli o da' torrenti abbassate. Dipoi tratterò delle piazze (secondo che Vitruvio ci insegna che le facevano i Greci et i Latini)⁵ e di quei luoghi che intorno le piazze si devono fare, e perché tra quelli è di molta considerazione degno il luogo dove i giudici rendono ragione, chiamato dagli antichi basilica, si porrà di lui particolarmente i disegni. Ma perché non basta che le regioni e le città siano benissimo compartite, e con santissime leggi ordinate, et abbiano i magistrati che, delle leggi esecutori, tengano a freno i cittadini, se non si fanno anco gli uomini prudenti con le dottrine e forti e gagliardi con l'esercizio del corpo, per poter esser poi atti a governar sé medesimi e gli altri et a difendersi da chi volesse opprimerli – il che è potissima cagione che gli abitatori di alcuna regione, essendo dispersi in molte e picciole parti, si uniscano insieme e facciano le città, onde fecero gli antichi Greci nelle lor città (come racconta Vitruvio)⁶ alcuni edifici che chiamarono palestre e xisti, ne' quali si riducevano i filosofi a disputar delle scienze, et i giovani ogni giorno si esercitavano, et in alcuni tempi determinati vi si raunava il popolo a veder combattere gli atleti – si porranno anco i disegni di questi edifici. E così sarà posto fine a questo terzo libro, dietro al quale seguirà quel de' tempj, appartenente alla religione, senza la quale è impossibile che si mantenga alcuna civiltà.



Questa linea è la metà del piede vicentino, col quale sono stati misurati i seguenti edifici.

Tutto il piede si divide in dodici oncie, et ogni oncia in quattro minuti.⁷

CAPITOLO I

Delle vie

Devono le vie esser curte, commode, sicure, dilettevoli e belle.¹ Si faranno curte e commode se si tireranno diritte e se si faranno ampie, onde i carri et i giumenti, incontrandosi, non s'impediscono l'un l'altro; e però fu appresso gli antichi per legge statuito che le vie non fossero meno larghe di otto piedi ove andavano diritte, né meno di sedici dove andavano piegate e torte.² Saranno oltra di ciò commode se si faranno tutte uguali, cioè che non vi siano alcuni luoghi ne' quali non si possa facilmente andar con gli eserciti, e se non saranno impedita da acque over da fiumi: onde si legge che Traiano imperadore, avendo rispetto a queste due qualità che necessariamente si ricercano nelle vie, quando ristaurò la celebratissima via Appia, la quale era stata in molte parti guasta dal tempo, asciugò i luoghi paludosi, abbassò i monti, pareggiò le valli, e facendo, dove bisognava, ponti, ridusse l'andar per essa molto facile et espedito.³ Saranno sicure se si faranno per i colli, overo se, dovendosi far per i campi, secondo il costume antico si farà un argine sopra il quale si camini, e se non averanno appresso luoghi ne' quali commodamente i ladri e gli inimici si possano nascondere, perciocché i peregrini e gli eserciti in tali strade possono guardarsi da torno e facilmente discoprire se fosse loro tesa alcuna insidia.⁴ Quelle vie c'hanno le tre già dette qualità, sono anco necessariamente belle e dilettevoli ai viandanti, perciocché fuori della città, per la drittezza loro, per la commodità che apportano e per il potersi in quelle guardar da longi e discoprire molto paese, si alleggerisse gran parte della fatica e trova l'animo nostro (avendo noi avanti gli occhi sempre novo aspetto di paese) molta sodisfazione e diletto. E nelle città rende bellissima vista una strada diritta, ampia e polita, dall'una e l'altra parte della quale siano magnifiche fabriche, fatte con quelli ornamenti che sono stati ricordati ne' passati libri. E sì come nelle città si aggiogne bellezza alle vie con le belle fabriche, così di fuori si accresce ornamento a quelle con gli arbori, i quali, essendo piantati dall'una e

dall'altra parte loro, con la verdura allegrano gli animi nostri e con l'ombra ne fanno commodo grandissimo.⁵ Di questa sorte vie fuori della città ne sono molte sul Vicentino, e tra l'altre sono celebri quelle che son a Cigogna, villa del signor conte Odoardo Thiene, et a Quinto, villa del signor conte Ottavio dell'istessa famiglia, le quali, ordinate da me, sono state poi abbellite et ornate dalla diligenza et industria de' detti gentiluomini.⁶ Queste così fatte vie apportano grandissimo utile, perciòché, per la loro drittezza e per essere alquanto eminenti dal rimanente de' campi, parlando di quelle che sono fuori della città, a tempo di guerra si possono, come ho detto, scoprir gli inimici molto da longi e così pigliar quella risoluzione che al capitano parrà migliore; oltra che, in altri tempi, per i negozi che son soliti occorrere agli uomini, per la loro brevità e commodità potranno far infiniti benefici. Ma perché le strade o sono dentro della città o fuori,⁷ dirò prima particolarmente le qualità che devono aver quelle delle città, e poi come si devono far quelle di fuori. E conciosiaché altre siano, che si chiamano militari, le quali passano per mezzo le città e conducono da una città ad un'altra e servono ad universale uso de' viandanti, e sono quelle per le quali vanno gli eserciti e si conducono i carriaggi, et altre non militari, le quali, dalle militari partendosi, overo conducono ad un'altra via militare, overo sono fatte per uso e commodo particolar di qualche villa, tratterò ne' seguenti capitoli delle militari solamente, lasciando da parte le non militari, perché queste si devono regolar secondo quelle, e quanto saran loro più simili tanto saranno più commendabili.

CAPITOLO II

Del compartimento delle vie dentro delle città

Nel compartir le vie dentro delle città¹ si deve aver riguardo alla temperie dell'aere et alla regione del cielo sotto la quale saranno situate le città. Percioché in quelle di aria frigida o temperata si dovranno far le strade ampie e larghe, conciosiaché dalla loro larghezza ne sia per riuscir la città più sana, più commoda e più bella, essendo che quanto meno sottile e quanto più aperto vien l'aere, tanto meno offende la testa, per il che, quanto più sarà la città in luogo frigido e di aria sottile, e si faranno in quella gli

edifici molto alti, tanto più si dovranno far le strade larghe, acciòché possano essere visitate dal sole in ciascuna lor parte.² Quanto alla commodità, non è dubbio che, potendosi nelle larghe molto meglio che nelle strette darsi luogo gli uomini, i giumenti et i carri, non siano quelle molto più commode di queste; et è eziandio manifesto che, per abbondar nelle larghe maggior lume e per esser ancora l'una banda dall'altra sua opposita manco occupata, si può nelle larghe considerar la vaghezza de' tempii e de' palagi, onde se ne riceve maggior contento e la città ne diviene più ornata.³ Ma, essendo la città in regione calda, si devono far le sue vie strette et i casamenti alti, acciòché con l'ombra loro e con la strettezza delle vie si contemperi la calidità del sito, per la qual cosa ne seguirà più sanità, il che si conosce con l'esempio di Roma, la quale (come si legge appresso Cornelio Tacito)⁴ divenne più calda e men sana poi che Nerone, per farla bella, allargò le strade sue. Nondimeno in tal caso, per maggior ornamento e comodo della città, si deve far la strada più frequentata dalle principali arti e da passaggieri forestieri larga et ornata di magnifiche e superbe fabbriche, conciosiaché i forestieri che per quella passeranno si daranno facilmente a credere che alla larghezza e bellezza sua corrispondino anco le altre strade della città.⁵ Le vie principali, che militari avemo nomate, si deono nelle città compartire che caminino diritte e vadino dalle porte della città per retta linea a riferire alla piazza maggiore e principale, et alcuna volta anco (essendone ciò dal sito concesso) conduchino così diritte sino alla porta opposta;⁶ e, secondo la grandezza della città, si faranno per la medesima linea di tali strade, tra la detta piazza principale et alcuna qual si voglia delle porte, una o più piazze alquanto minori della detta sua principale. L'altre strade ancor elle si deono far riferire, le più nobili non solo alla principal piazza, ma ancora ai più degni tempii, palagi, portici et altre pubbliche fabbriche.⁷ Ma in questo compartimento delle vie si deve con somma diligenza avvertire che (come ci insegna Vitruvio al capitolo VI del primo libro) non riguardino per linea retta ad alcun vento, acciòché per quelle non si sentino i venti furiosi e violenti, ma con più sanità degli abitatori vengano rotti, soavi, purgati e stanchi;⁸ né s'incorra nell'inconveniente nel quale anticamente incorsero quelli che nell'isola di Lesbo compartirono le strade di Metelino, dalla qual città ora tutta l'isola ha preso il nome.⁹ Si devono le vie nella città sa-

licare;¹⁰ e si legge che nel consolato di M. Emilio i censori cominciarono a salicarle in Roma,¹¹ ove se ne veggono ancora alcune, le quali sono tutte eguali e sono lastricate con pietre incerte, il qual modo di lastricare come si facesse, si dirà più di sotto.¹² Ma se si vorrà dividere il luogo per il caminar degli uomini da quello che serve per l'uso de' carri e delle bestie, mi piacerà che le strade siano così divise che dall'una e dall'altra parte vi siano fatti i portici, per i quali al coperto possano i cittadini andare a far i lor negozi senza esser offesi dal sole, dalle piogge e dalle nevi, nel qual modo sono quasi tutte le strade di Padoa, città antichissima e celebre per il Studio.¹³ Overo, non facendosi i portici (nel qual caso le strade riescono più ampie e più allegre), si faranno dall'una e dall'altra parte alcuni margini salicati di mattoni,¹⁴ che sono pietre cotte più grosse e più strette de' quadrelli, perché nel camminare non offendono punto il piede, e la parte di mezo si lascerà per i carri e per i giumenti e si salicherà di selice o di altra pietra dura. Devono esser le strade alquanto concave nel mezo e pendenti, acciòché l'acqua, che dalle case piovono, corrano¹⁵ tutte in uno et abbiano libero et espedito il lor corso, onde lascino la strada netta né siano cagione di cattivo aere, come sono quando si affermano in alcun luogo e vi si putrefanno.¹⁶

CAPITOLO III

Delle vie fuori della città

Le vie fuori della città si devono far ampie, commode e con arbori d'amendue le parti, da' quali i viandanti l'estate siano difesi dall'ardor del sole e prendano gli occhi loro qualche ricreazione per la verdura.¹ Molto studio posero in esse gli antichi, onde, acciòché stessero sempre acconcie, crearono i provveditori e curatori di quelle, e molte da loro ne furono fatte, delle quali per la commodità e per la bellezza sua, benché siano state guaste dal tempo, se ne serba ancora memoria. Ma tra tutte famosissime sono la Flaminia e l'Appia, la prima fatta da Flaminio mentre era console, dopo la vittoria ch'egli ebbe de' Genovesi. Cominciava questa via alla porta Flumentana, oggi detta del Popolo e, passando per la Toscana e per l'Umbria, conduceva a Rimini,² dalla qual città fu poi da M. Lepido suo collega menata fino a Bologna et, appresso

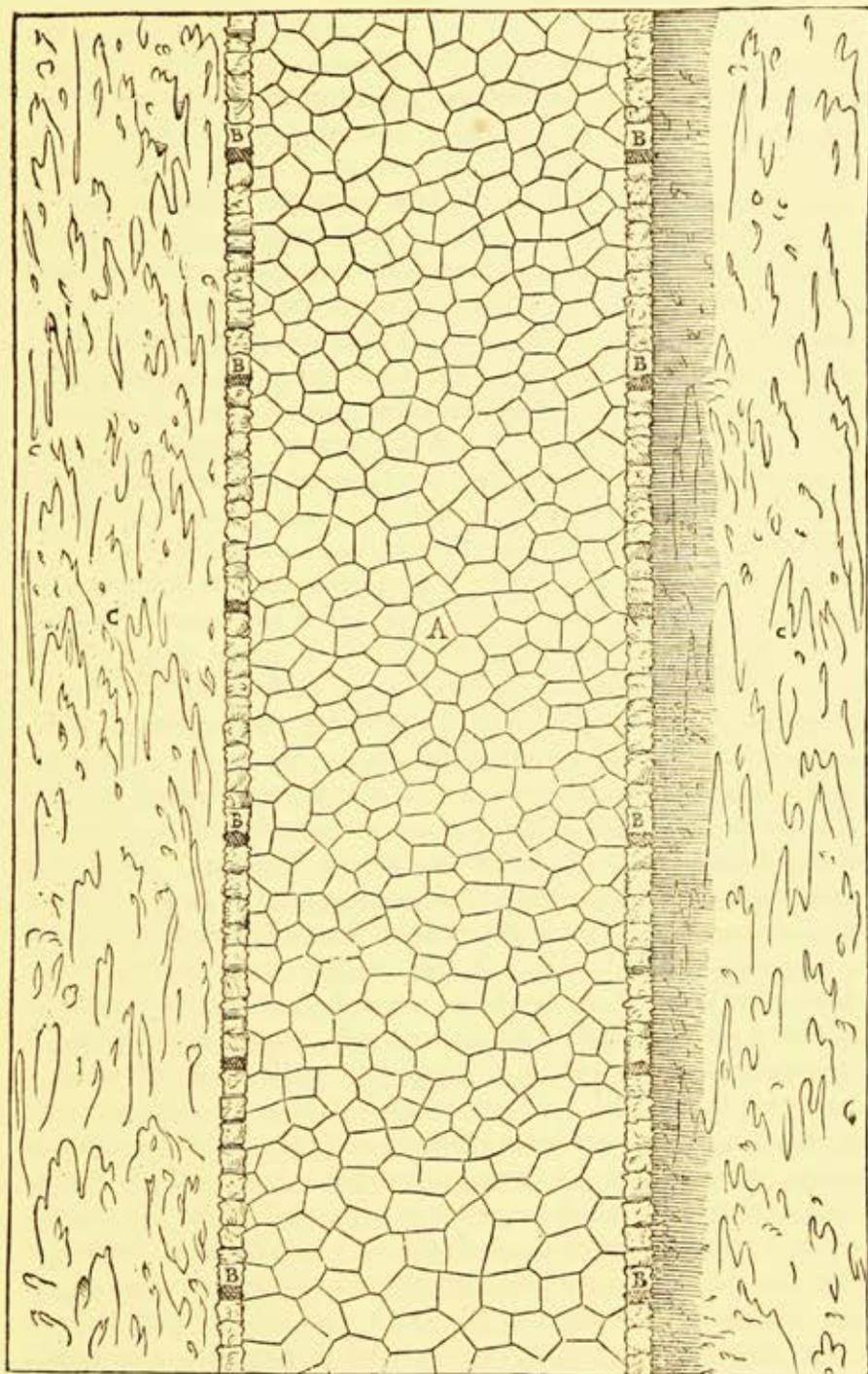
le radici dell'Alpe per giro allargandola d'intorno alle paludi, condotta in Aquileia.³ L'Appia prese il nome da Appio Claudio, dal quale fu con molta spesa et arte fabricata, onde, per la sua magnificenza e mirabile artificio, fu da' poeti chiamata regina delle vie.⁴ Aveva questa strada il suo principio dal Coliseo e, per la porta Capena, si distendeva sino a Brindisi; fu da Appio condotta solamente sino a Capua, da quello in giù non si ha certezza chi ne fosse autore et è opinione di alcuni che fosse Cesare, perciocché si legge appresso Plutarco che, essendo data la cura di questa via a Cesare, egli vi spese gran numero di danari.⁵ Ella fu poi ultimamente ristaurata da Traiano imperadore, il quale (come ho detto di sopra), asciugando i luoghi paludosi, abbassando i monti, pareggiando le valli e facendo i ponti dove bisognava, ridusse l'andar per essa spedito e piacevolissimo.⁶ È anco celebratissima la via Aurelia, chiamata così da Aurelio, cittadino romano, che la fece; aveva il suo principio dalla porta Aurelia,⁷ oggi detta di San Pangrazio e, distendendosi per i luoghi maritimi di Toscana, conduceva fino a Pisa.⁸ Furono di non minor nome la via Numentana, la Prenestina e la Libicana:⁹ la prima cominciava dalla porta Viminale,¹⁰ oggi detta di Santa Agnesa, e si distendeva sino alla città di Numento; la seconda aveva principio dalla porta Esquilina,¹¹ c'ora si dice di San Lorenzo, e la terza dalla porta Nevia,¹² cioè da porta Maggiore, e conducevano queste due vie alla città di Preneste, oggi detta Pellestrino, et alla famosa città di Labicana. Vi furono ancora molte altre vie nominate e celebrate dalli scrittori, cioè la Salara, la Collatina, la Latina¹³ et altre, le quali tutte, o da coloro che le ordinarono, o dalla porta dalla quale avevano principio, o dal luogo dove conducevano, presero il nome. Ma tra tutte doveva esser di somma bellezza e commodità la via Portuense, la qual da Roma conduceva a Hostia,¹⁴ perciocché (come dice l'Alberti di aver osservato)¹⁵ era divisa in due strade, tra l'una e l'altra delle quali era un corso di pietre un piede più alto del rimanente, e serviva per divisione: per una di queste vie si andava e per l'altra si tornava, schifando l'offesa dell'incontrarsi;¹⁶ invenzione molto commoda al grandissimo concorso di persone che a que' tempi era a Roma da tutto il mondo. Fecero gli antichi queste lor vie militari in due modi: cioè o lastrigandole di pietre, ovvero coprendole tutte di ghiara e di sabbia. Le vie della prima maniera (per quanto da alcuni vestigi s'è potuto conietturare) erano divise in

tre spazi: per quel di mezo, il quale era più alto degli altri due et il quale era alquanto colmo nel mezo acciò l'acque potessero scorrere e non vi si affermassero, andavano i pedoni, et era salicato di pietre incerte, cioè di lati e d'angoli diseguali; nel qual modo di salicare, come è stato detto altrove,¹⁷ usavano una squadra di piombo, la quale aprivano e serravano come andavano i lati e gli angoli delle pietre, onde le commettevano benissimo insieme e ciò facevano con prestezza. Gli altri due spazi ch'erano dalle bande si facevano alquanto più bassi e si coprivano di sabbia e di ghiara minuta, e per quelli andavano i cavalli. Era ciascuno di questi margini largo per la metà della larghezza del spazio di mezo, dal quale erano divisi con laste¹⁸ di pietra poste in coltello, et ogni tanto spazio v'erano poste alcune pietre in piedi più alte del rimanente della strada, sopra le quali salivano quando volevano montare a cavallo, conciosiaché gli antichi non usassero staffe. Oltra di queste pietre poste per l'uso detto, v'erano altre pietre molto più alte, nelle quali si truovava scritto di mano in mano le miglia di tutto il viaggio; e furono da Gneo Graco misurate queste vie e conficate le dette pietre.¹⁹ Le vie militari della seconda maniera, cioè fatte di sabbia e di ghiara, facevano gli antichi alquanto colme nel mezo, per la qual cosa, non potendovi restar l'acqua et essendo elle di materia atta ad asciugarsi presto, erano d'ogni tempo polite, cioè senza fango e senza polvere. Di questa sorte se ne vede una nel Friuli, la quale è detta dagli abitatori di quei luoghi la Posthuma, e conduce in Ongheria;²⁰ et un'altra ve n'è su quel di Padova, la quale, cominciando dalla detta città nel luogo che si dice l'Argere, passa per mezo Cigogna, villa del conte Odoardo e del conte Theodoro fratelli de' Thieni, e conduce all'Alpi che dividono l'Italia dalla Germania.²¹ Della prima maniera di vie è il disegno che segue, dal quale si può conoscer come doveva esser fatta la via Hostiense.²² Della seconda maniera non mi è parso necessario il farne disegno alcuno, perché è cosa facilissima, né vi è bisogno di alcuna industria, purché si facciano colme nel mezo, onde l'acqua non vi si possa affermare.

A *è il spazio di mezo per dove andavano i pedoni*

B *sono le pietre che servivano a salire a cavallo*

C *sono i margini, coperti di arena e di ghiara, per i quali andavano i cavalli*



CAPITOLO IV

*Di quello che nel fabricare i ponti si deve osservare
e del sito che si deve eleggere*

Conciosiaché molti fiumi, per la loro larghezza, altezza e velocità, non si possano passare a guazzo, fu prima pensato alla commodità de' ponti; onde si può dire che essi siano parte principal della via e che altro non siano che una strada fatta sopra dell'acqua. Questi devono aver quelle istesse qualità c'abbiamo detto richiedersi in tutte le fabriche: cioè che siano commodi, belli e durabili per lungo tempo.¹ Saranno commodi quando non si alzeranno dal rimanente della via et, alzandosi, aranno la salita lor facile, e quando si eleggerà quel luogo per fabricarli che sarà commodissimo a tutta la provincia ovvero a tutta la città, secondo che si fabricheranno o fuori o dentro delle mura. E però si farà elezione di quel luogo al quale da tutte le parti facilmente si possa andare, cioè che sia nel mezo della provincia, ovvero nel mezo della città, come fece Nitocre, regina di Babilonia, nel ponte ch'ella ordinò sopra l'Eufrate,² e non in un angolo ove possa servire solamente a uso de pochi. Saranno belli e per durar lungamente se si faranno in quei modi e con quelle misure che si dirà particolarmente più di sotto. Ma nell'elegger il sito per fabricarli, si deve avertire di eleggerlo tale che si possa sperare che debba esser perpetuo il ponte che vi si fabricherà, et ove si possa far con quella minor spesa che sia possibile. Onde si eleggerà quel luogo nel quale il fiume sarà manco profondo et averà il suo letto o fondo uguale e perpetuo, cioè o di sasso o di tofo, perché (come dissi nel primo libro quando parlai de' luoghi da poner le fundamenta) il sasso et il tofo sono fondamento buonissimo nelle acque; oltre di ciò, si devono schifare i gorgi e le voragini, e quella parte dell'alveo, o letto del fiume, che sarà ghiarosa o sabbionegna, percioché la sabbia e la ghiara, per esser dalle piene dell'acque continuamente mossa, varia il letto del fiume et, essendo cavate sotto le fundamenta, si causerebbe di necessità la ruina dell'opera. Ma quando tutto il letto del fiume fosse di ghiara e di sabbia, si faranno le fundamenta come si dirà di sotto quando tratterò de' ponti di pietra. Si avrà eziandio riguardo di elegger quel sito nel quale il fiume abbia il suo corso diritto; conciosiaché le piegature e tortuosità

delle ripe siano esposte a esser menate via dall'acqua, onde in tal caso verrebbe il ponte a restar senza spalle et in isola, et anco perché, al tempo delle inondazioni, traono l'acque in dette tortuosità la materia che dalle ripe e dalli campi levano, la quale, non potendo andare giù al diritto ma fermandosi, più altre cose ritarda, et avvolgendosi ai pilastri rinchiude l'aperture degli archi, onde l'opera ne patisce in modo che dal peso dell'acqua viene col tempo tirata a ruina. Si eleggerà dunque il luogo per edificarvi i ponti, il quale sia nel mezzo della regione, overo della città, e così comodo a tutti gli abitatori, et ove il fiume abbia il corso diritto et il letto manco profondo, uguale e perpetuo. Ma conciosiaché i ponti si facciano o di legno o di pietra, io dirò particolarmente dell'una e dell'altra maniera, e ne porrò alquanti disegni così d'antichi come di moderni.

CAPITOLO V

*Dei ponti di legno**e di quelli avvertimenti che nell'edificarli si devono avere*

Si fanno i ponti di legno, overo per una occasion sola, come quelli che si fanno per tutti quelli accidenti che nelle guerre sogliono avvenire, della qual sorte celebratissimo è quello che ordinò Iulio Cesare sopra il Rheno,¹ overo accioché continuamente abbiano a servire a comodo di ciascuno. Di questa maniera si legge che fu edificato da Hercole il primo ponte che fosse giamai fatto sopra il Tevere, nel luogo dove fu poi edificata Roma, quando, avendo egli occiso Gerione, menava vittorioso il suo armento per Italia, e fu detto ponte Sacro,² et era situato in quella parte del Tevere dove poi fu fatto il ponte Sublicio dal re Anco Marzio,³ il quale era similmente tutto di legname; e le sue travi erano con tanto artificio congiunte che si potevano levare e porre secondo il bisogno, né vi era ferro o chiodo alcuno. Come egli fosse fatto non si sa, se non che gli scrittori dicono ch'era fatto sopra legni grossi che sostenevano gli altri, da' quali egli prese il nome di Sublicio, perché tai legni in lingua volsca si chiamavano sublices.⁴ Questo fu quel ponte che, con tanto beneficio della sua patria e gloria di se stesso, fu difeso da Orazio Cocle.⁵ Era questo ponte vicino a Ripa, ove si vedono alcuni vestigi in mezo del fiume, perché fu poi fatto di pie-

tra da Emilio Lepido pretore, e ristorato da Tiberio imperadore e da Antonino Pio.⁶ Si devono fare questi tai ponti che siano ben fermi et incatenati con forti e grosse travi, di modo che non sia pericolo che si rompano né per la frequenza delle persone e degli animali, né per il peso de' carriaggi e dell'artiglierie che passerà lor sopra, né possano esser ruinati dalle innondazioni e dalle piene dell'acque. E però quelli che si fanno alle porte delle città, i quali chiamiamo ponti levatori perché si possono alzare e callare secondo il volere di quelli di dentro, si sogliono lastricare di verghe e lame di ferro, acciòché dalle ruote de' carri e da' piedi delle bestie non siano rotti e guasti. Devono esser le travi, così quelle che vanno conficate nell'acqua come quelle che fanno la larghezza e lunghezza del ponte, lunghe e grosse secondo che ricercherà la profondità, la larghezza e la velocità del fiume. Ma perché i particolari sono infiniti, non si può dar di loro certa e determinata regola.⁷ Onde io porrò alcuni disegni e dirò le lor misure, da' quali potrà ciascuno facilmente, secondo che se gli offerirà l'occasione, esercitando l'acutezza del suo ingegno, pigliar partito e far opera degna di esser lodata.

CAPITOLO VI

Del ponte ordinato da Cesare sopra il Rheno

Avendo Iulio Cesare (come egli dice nel quarto libro de' suoi *Commentarii*)¹ deliberato di passar il Rheno, acciòché la possanza romana fosse sentita anco dalla Germania, e giudicando che non fosse cosa molto sicura, né degna di lui, né del popolo romano, il passarlo con barche, ordinò un ponte, opera mirabile e molto difficile per la larghezza, altezza e velocità del fiume. Ma come questo ponte fosse ordinato (benché egli lo scriva), nondimeno, per non sapersi la forza di alcune parole usate da lui nel descriverlo, è stato variamente posto in disegno secondo diverse invenzioni.² Onde, perché ancor io vi ho pensato alquanto sopra, non ho voluto lassar questa occasione di porre quel modo che nella mia gioventù, quando prima lessi i detti *Commentarii*,³ m'imaginai, perché per mio creder molto si confà con le parole di Cesare e perché riesce mirabilmente, come s'è veduto l'effetto in un ponte ordinato da me subito fuori di Vicenza sopra il Bacchiglione.⁴

Né è mia intenzione di voler in ciò confutar le altrui opinioni, conciosiaché tutte siano di dottissimi uomini e degni di somme lodi per averne lasciato ne' loro scritti come essi l'intesero, et in questo modo, con l'ingegno e fatiche loro, molto agevolato l'intendimento a noi. Ma, avanti che si venga ai disegni, porrò le parole di Cesare, le quali sono queste.⁵

«Rationem igitur pontis hanc instituit. Tigna bina sesquipedalia paululum ab imo praeacuta dimensa ad altitudinem fluminis intervallo pedum duorum inter se iungebat. Haec cum machinationibus immissa in flumine defixerat fistucisque adegerat, non sublicae modo directa ad perpendiculum, sed prona ac fastigiata, ut secundum naturam fluminis procumberent, his item contraria duo ad eundem modum iuncta intervallo pedum quadragenum ab inferiore parte contra vim atque impetum fluminis conversa stabebat. Haec utraque insuper bipedalibus trabibus immissis, quantum eorum tignorum iunctura distabat, binis utrinque fibulis ab extrema parte distinebantur; quibus disclusis atque in contrariam partem revinctis tanta erat operis firmitudo atque ea rerum natura ut, quo maior vis aquae se incitavisset, hoc arctius illigata tenerentur. Haec directa iniecta materia contexebantur ac longuriis cratibusque consternebantur; ac nihilo secius sublicae ad inferiorem partem fluminis oblique adiungebantur, quae pro ariete subiectae et cum omni opere coniunctae vim fluminis exciperent, et aliae item supra pontem mediocri spacio, ut, si arborum trunci sive naves deiiciendi operis causa essent a barbaris missae, his defensoribus earum rerum vis minueretur, neu ponti nocerent».

Il senso delle quali parole è che egli ordinò un ponte in questa maniera: giugneva insieme due travi grosse un piede e mezo l'una, distanti due piedi tra sé, acute alquanto nella parte di sotto e lunghe secondo che richiedeva l'altezza del fiume; et avendo con machine affermate queste travi nel fondo del fiume, le ficcava in quello col battipalo, non diritte a piombo ma inchinate, di modo che stessero pendenti a seconda dell'acqua. All'incontro di queste, nella parte di sotto del fiume, per spazio di quaranta piedi, ne piantava due altre giunte insieme nell'istessa maniera, piegate contra la forza e l'impeto del fiume. Queste due travi, tramessevi altre travi grosse due piedi, cioè quanto elle erano distanti tra sé, erano nell'estremità loro tenute dall'una e dall'altra parte da due fibule;

le quali aperte e legate al contrario, tanto grande era la fermezza dell'opera, e tale era la natura di tai cose che, quanto maggior fosse stata la forza dell'acqua, tanto più strettamente legate insieme si tenessero. Queste travi erano tessute con altre travi, e coperte di pertiche e di gradici. Oltra di ciò, nella parte di sotto del fiume si aggiognevano pali piegati, i quali, sottoposti in luogo di ariete e congiunti con tutta l'opera, resistessero alla forza del fiume. E medesimamente ne aggiognevano altri nella parte di sopra del ponte, lasciatovi mediocre spazio, accioché, se tronchi d'arbori ovvero vascelli fossero da' barbari mandati giù per il fiume per ruinar l'opera, con questi ripari si scemasse la lor violenza, di modo che non nocessero al ponte. Così descrive Cesare il ponte ordinato da lui sopra il Rheno, alla qual descrizione parmi molto conforme la invenzione che segue, tutte le cui parti sono contrassegnate con lettere.⁶

A sono le due travi giunte insieme, grosse un piede e mezzo, alquanto acute di sotto, ficcate nel fiume non diritte ma piegate a seconda dell'acqua e distanti tra sé due piedi

B sono le altre due travi poste nella parte di sotto del fiume all'incontro delle già dette, e distanti da quelle per spazio di quaranta piedi, e piegate contra il corso dell'acqua

H è la forma da per sé di una delle dette travi

C sono le travi, grosse per ogni verso due piedi, che facevano la larghezza del ponte, la qual era quaranta piedi

I è una delle dette travi

D sono le fibule, le quali aperte, cioè divise l'una dall'altra, e legate al contrario, cioè una nella parte di dentro e

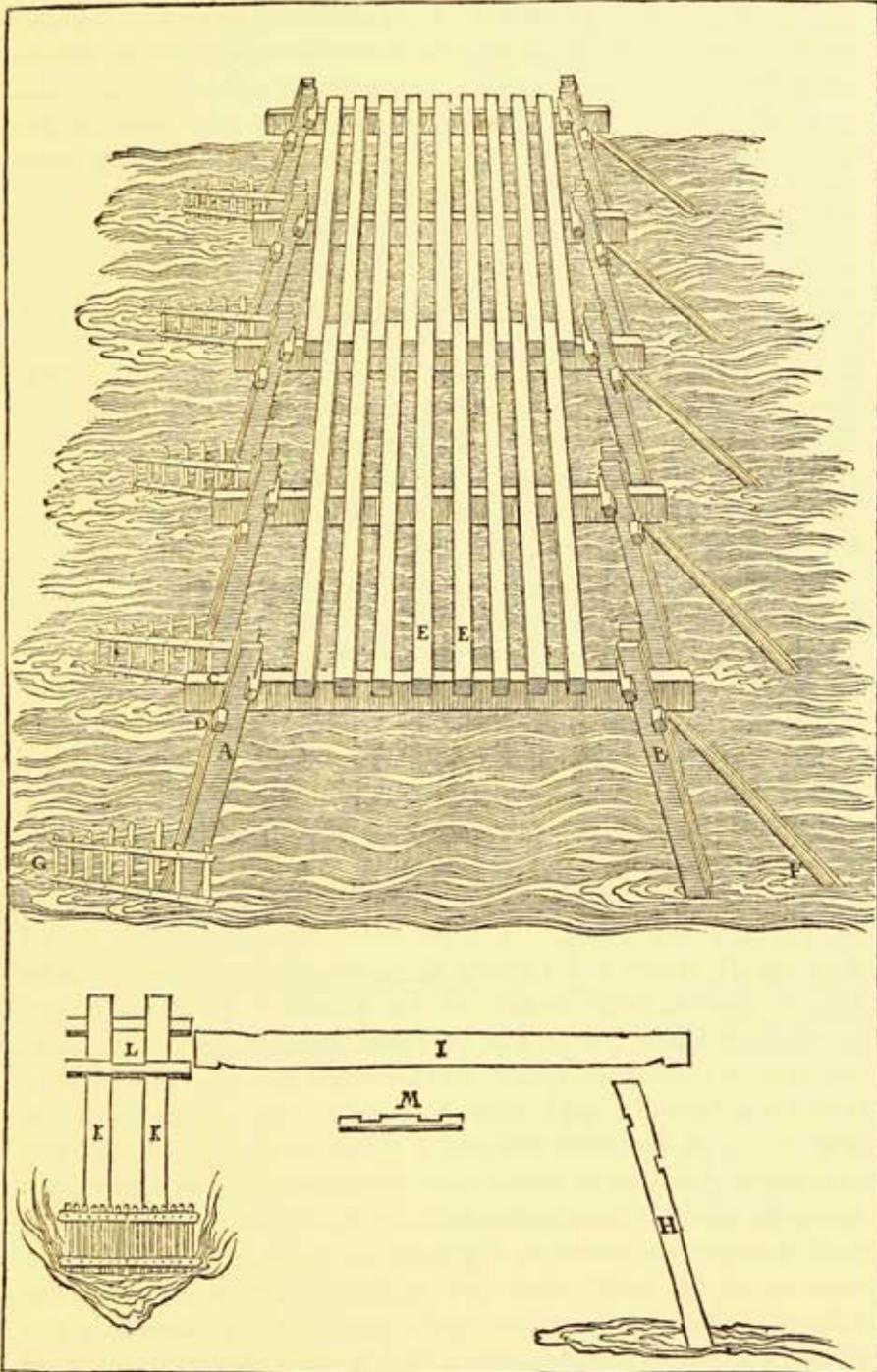
l'altra nella parte di fuori, una sopra e l'altra sotto, delle travi grosse due piedi che facevano la larghezza del ponte, rendevano tanto grande la fermezza dell'opera che, quanto era maggiore la violenza dell'acqua e quanto più era carico il ponte, tanto più ella si univa e si fermava

M è una delle fibule

E sono le travi che si ponevano per la lunghezza del ponte e si coprivano di pertiche e di gradici

F sono i pali posti nella parte di sotto del fiume, i quali, piegati e congiunti con tutta l'opera, resistevano alla violenza del fiume

G sono i pali posti nella parte di sopra del ponte, acciò lo



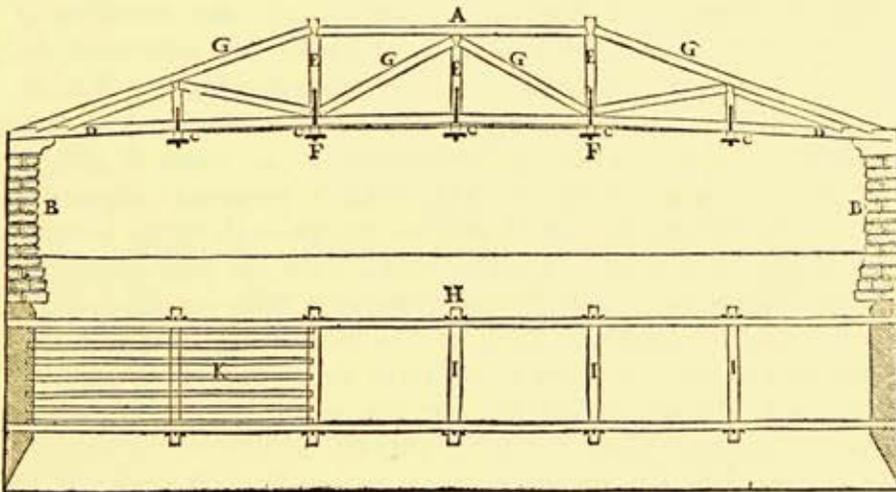
<p>difendessero se dagli inimici fossero mandati giù per il fiume tronchi d'arbori over navi per ruinarlo K sono due di quelle travi che</p>	<p>insieme congiunte si caccia- vano nel fiume non diritte ma piegate L è la testa della trave che fa- ceva la larghezza del ponte</p>
--	--

CAPITOLO VII

Del ponte del Cismone

Il Cismone è un fiume, il quale, scendendo dai monti che dividono la Italia dalla Germania, entra nella Brenta alquanto sopra Bassano; e perché egli è velocissimo e per lui i montanari mandano giù grandissima quantità di legnami, si prese risoluzione di farvi un ponte senza porre altrimenti pali nell'acqua, perciocché le travi che vi si ficcavano erano dalla velocità del corso del fiume e dalle percosse dei sassi e degli arbori, che da quello continuamente sono portati all'ingìù, mosse e cavate, onde faceva bisogno al conte Giacomo Angarano, il quale è patrone del ponte, rinnovarlo ogn'anno.¹ La invenzione di questo ponte a mio giudizio è molto degna di avvertimento, perché potrà servire in tutte le occasioni nelle quali si avessero le dette difficoltà, e perché i ponti così fatti vengono a esser forti, belli e commodi; forti perché tutte le loro parti scambievolmente si sostentano, belli perché la tessitura de' legnami è graziosa, e commodi perché sono piani e sotto una istessa linea col rimanente della strada.² Il fiume, nel luogo ove si ordinò questo ponte, è largo cento piedi. Si divise questa larghezza in sei parti eguali, et ove è 'l termine di ciascuna parte (fuor che nelle ripe, le quali si fortificarono con due pilastri di pietra) si posero le travi che fanno il letto e la larghezza del ponte, sopra le quali, lasciatovi un poco di spazio nell'estremità loro, si posero altre travi per il lungo, le quali fanno le sponde; sopra queste, al diritto delle prime si disposero dall'una e l'altra parte i colonnelli (così chiamiamo volgarmente quelle travi che in simili opere si pongono diritte in piedi). Questi colonnelli si incatenano con le travi, le quali ho detto che fanno la larghezza del ponte, con ferri che nominiamo arpici, fatti passare per un bucco fatto a questo effetto nelle teste delle dette travi, in quella parte che avanza oltre le travi che fanno le sponde. Questi arpici, perché sono nella parte di

sopra, a lungo i detti colonnelli, diritti e piani e forati in più lochi, e nella parte di sotto, vicino alle dette travi, grossi e con un sol foro assai grande, furono inchiodati nel colonnello e serrati poi di sotto con stanghette di ferro fatte a questo effetto; onde rendono in modo unita tutta l'opera che le travi che fanno la larghezza e quelle delle sponde sono come di un pezzo con i colonnelli, et in tal modo vengono i colonnelli a sostentar le travi che fanno la larghezza del ponte, e sono poi essi sostenuti dalle braccia che vanno da un colonnello all'altro, onde tutte le parti l'una per l'altra si sostentano, e tale viene a esser la lor natura che quanto maggior carico è sopra il ponte tanto più si stringono insieme e fanno maggior la fermezza dell'opera. Tutte le dette braccia e l'altre travi che fanno la tessitura del ponte non sono larghe più di un piede né grosse più di tre quarti. Ma quelle travi che fanno il letto del ponte, cioè che sono poste per il lungo, sono molto più sottile.³



A è il fianco del ponte
 B i pilastri che sono nelle ripe
 C le teste delle travi che fanno la larghezza
 D le travi che fanno le sponde
 E i colonnelli
 F le teste degli arpesi con le

stanghette di ferro
 G sono le braccia le quali, contrastando l'uno all'altro, sostentano tutta l'opera
 H è la pianta del ponte
 I sono le travi che fanno la larghezza et avanzano oltra

*le sponde, presso alle quali K sono i travicelli che fanno la
si fanno i buchi per gli arpesi via del ponte*

CAPITOLO VIII

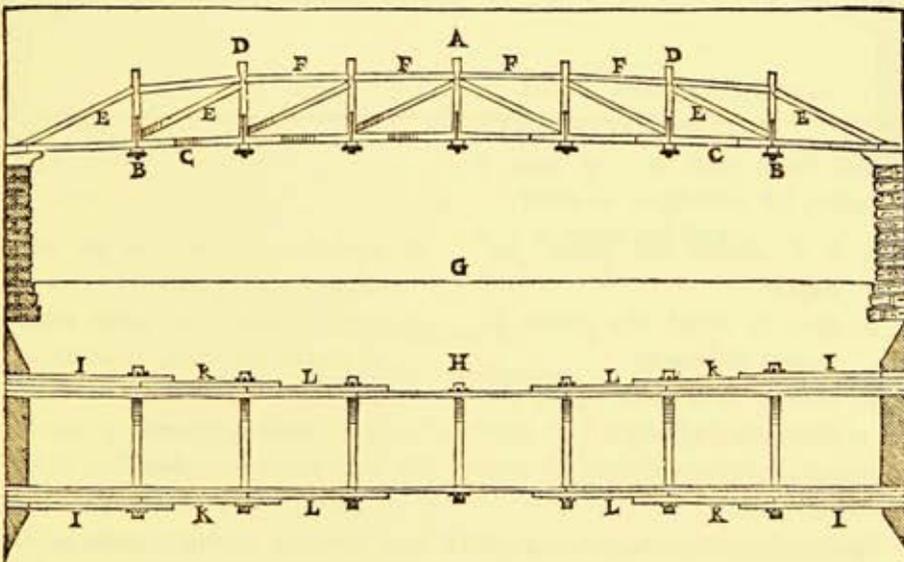
*Di tre altre invenzioni secondo le quali
si ponno fare i ponti di legno senza porre altrimenti pali nel fiume*

Si ponno fare i ponti di legno senza porre pali nell'acqua, come è fatto il ponte del Cismone, in tre altre maniere, delle quali, perché sono di bellissima invenzione, non ho voluto lasciar di porre i disegni, tanto più che facilmente saranno intese da ciascuno c'arrà appreso i termini usati nel detto ponte del Cismon, perché ancor questi consistono di travi poste per la larghezza, di colonnelli, di braccia, di arpesi e di travi poste per il lungo che fanno le sponde. I ponti adunque secondo la prima invenzione si faranno in questo modo.¹ Fortificate le ripe con pilastri secondo che ricercherà il bisogno, si porrà, alquanto discosto da quelle, una delle travi che fanno la larghezza del ponte, e poi si disporranno sopra di lei le travi che fanno le sponde, le quali con un capo loro aggiongeranno sopra la ripa et a quella s'affermaranno; di poi, sopra di queste, al diritto della trave posta per la larghezza, si porranno i colonnelli, i quali si incateneranno alle dette travi con arpesi di ferro e saranno sostenuti dalle braccia affermate molto bene nei capi del ponte, cioè nelle travi che fanno le sponde sopra la ripa; dappoi, lasciatovi tanto spazio quanto sarà stato lasciato dalla detta trave della larghezza alla ripa, si porrà l'altra trave della larghezza e medesimamente s'incatenerà con le travi che sopra quelle si porranno per il lungo del ponte e con i colonnelli; et i colonnelli saranno sostenuti dalle lor braccia, e così si andarà facendo di ordine in ordine quanto farà di mestieri, osservando sempre in questi tai ponti che nel mezo della larghezza del fiume venga un colonnello nel qual le braccia di mezo s'incontrino; e si porranno nella parte di sopra de' colonnelli altre travi, le quali, giognendo da un colonnello all'altro, li teniranno insieme uniti e faranno, con le braccia poste ne' capi del ponte, porzione di cerchio minor del mezo circolo. Et in questo modo facendo, ogni braccio sostiene il suo colonnello et ogni colonnello sostiene la trave della larghezza e quelle che fanno le sponde, onde ogni parte sente il suo carico.

Vengono questi così fatti ponti a esser larghi ne' capi loro e si vanno restringendo verso il mezzo della lor lunghezza. Di questa maniera non ve n'è alcuno in Italia, ma, ragionandone io con messer Alessandro Picheroni,² mirandolese, egli mi disse di averne veduto uno in Germania.

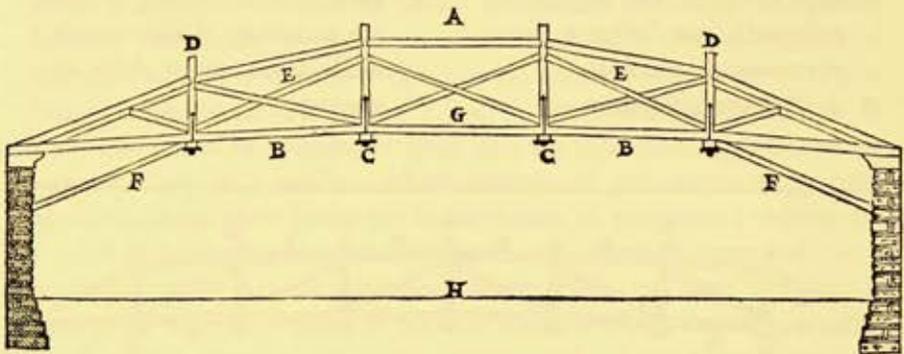
A è l'alzato del fianco del ponte
 B sono le teste delle travi che fanno la larghezza
 C sono le travi poste per la lunghezza
 D sono i colonnelli
 E sono le braccia che, affermate nelle travi della lunghezza, sostentano i colonnelli
 F sono le travi che legano un colonnello con l'altro e fanno porzione di cerchio
 G è il fundo del fiume

H è la pianta del detto ponte
 I sono le prime travi, le quali da un capo sono sostentate dalla riva e dall'altro dalla prima trave della larghezza
 K sono le seconde travi, le quali sono sostentate dalla prima e dalla seconda trave della larghezza
 L sono le terze travi, le quali son sostentate dalla seconda e dalla terza trave della larghezza



Sono poi queste travi che fanno la larghezza (come ho detto) sostenute da' colonnelli ai quali sono incatenate, et i colonnelli dalle braccia.

La invenzione del ponte che segue³ ha la parte di sopra, la quale è quella che sostiene tutto il carico, fatta di porzione di cerchio minore del mezo circolo, et ha le braccia che vanno da un colonnello all'altro così ordinate che nel mezzo de' spazi che sono tra i colonnelli s'incrociano. Le travi che fanno il suolo del ponte sono incatenate ai colonnelli con arpesi, come nelle invenzioni di sopra. Per maggior fortezza si potrebbero aggiogner due travi per ogni capo del ponte le quali, affermate ne' pilastri con un capo, con l'altro arrivassero sotto i primi colonnelli, perciocché aiuterebbono molto a sostentar il carico del ponte.

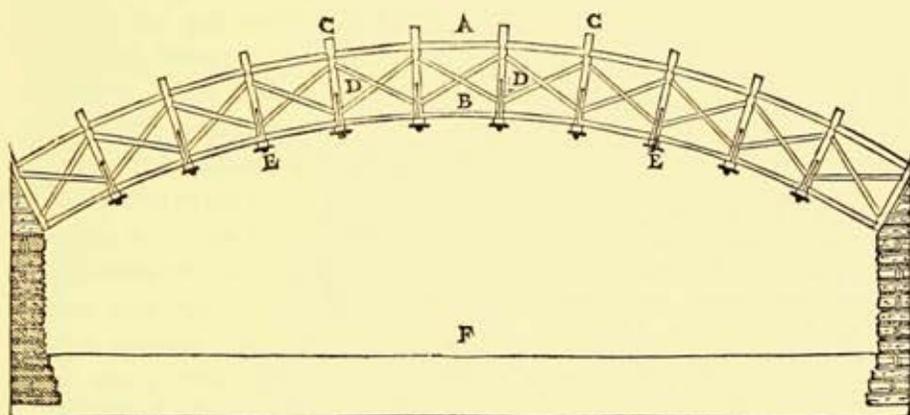


A è il diritto del ponte per fianco
 B sono le travi che fanno le sponde del ponte
 C sono le teste delle travi che fanno la larghezza
 D sono i colonnelli

E sono le braccia, cioè gli armamenti del ponte
 F sono le travi che, poste sotto il ponte nei capi, aiutano a sostentar il carico
 G è il suolo del ponte
 H è il fondo del fiume

Quest'ultima invenzione⁴ si potrà fare con più e con manco arco di quello ch'è disegnato, secondo che ricercherà la qualità de' siti e la grandezza de' fiumi. La altezza del ponte nella qual sono gli armamenti, o vogliam dir le braccia che vanno da un colonnello

all'altro, si farà per la undecima parte della larghezza del fiume. Tutti i cunei che sono fatti dai colonnelli risponderanno al centro, il che farà l'opera fortissima; et i colonnelli sostenteranno le travi poste per la larghezza e per la lunghezza del ponte, come ne' sopradetti. I ponti di queste quattro maniere si potranno far lunghi quanto richiederà il bisogno, facendo maggiori tutte le parti loro a proporzione.⁵



A è il diritto del ponte per fianco

B è il suolo del ponte

C sono i colonnelli

D sono le braccia che armano e sostentano i colonnelli

E sono le teste delle travi che fanno la larghezza del ponte

F è il fondo del fiume

CAPITOLO IX

Del ponte di Bassano

Presso a Bassano, terra posta alle radici dell'Alpi che separano la Italia dalla Magna, ho ordinato il ponte di legname che segue, sopra la Brenta,¹ fiume velocissimo che mette capo in mare vicino a Venezia, e fu dagli antichi detto Meduaco, al quale (come racconta Livio nella sua prima Deca)² Cleonimo spartano venne con l'armata avanti la guerra troiana. Il fiume, nel luogo dove è stato fatto il ponte, è largo cento e ottanta piedi. Questa larghezza si divide

in cinque parti eguali, perciocché, fortificate molto bene tutte due le ripe, cioè i capi del ponte, con travi di rovere e di larice, si fecero nel fiume quattro ordini di pali, distanti l'uno dall'altro trentaquattro piedi e mezo. Ciascuno di questi ordini è di otto travi, lunghe trenta piedi, grosse per ogni verso un piede e mezo e distanti l'una dall'altra due piedi, onde tutta la lunghezza del ponte venne a esser divisa in cinque spazi, e la larghezza sua di ventisei piedi. Sopra i detti ordini si posero alcune travi lunghe secondo la detta larghezza (questa sorte di travi così poste volgarmente si chiamano correnti) le quali, inchiodate alle travi fite nel fiume, le tengono tutte insieme congiunte et unite; sopra questi correnti, al diritto delle dette travi, si disposero otto altre travi, le quali fanno la lunghezza del ponte e giungono da un ordine all'altro e, perché la distanza tra detti ordini è molto grande, onde con difficoltà le travi poste per il lungo avrebbero potuto reggere il carico che lor fosse stato posto sopra, quando fosse stato molto, si posero tra quelle et i correnti alcune travi che servono per modiglioni e sostentano parte del carico. Oltre acciò, si ordinarono altre travi le quali, affermate in quelle ch'erano fite nel fiume e piegate l'una verso dell'altra, andassero a unirsi con un'altra trave posta nel mezo della detta distanza sotto ciascuna delle travi della lunghezza. Queste travi così ordinate rendono l'aspetto di un arco, il quale abbia di frezza la quarta parte del suo diametro; et in tal modo l'opera riesce bella per la forma e forte per venir le travi che fanno la lunghezza del ponte a esser doppie nel mezo. Sopra queste sono poste altre travi per traverso, le quali fanno il piano o suolo del ponte, e sportano con le lor teste alquanto fuori del rimanente dell'opera, e paiono i modiglioni di una cornice. Nell'una e l'altra sponda del ponte sono ordinate le colonne che sostengono la coperta, e servono per loggia, e fanno tutta l'opera commodissima e bella.³

✦ *è la linea della superficie dell'acqua*

A *è il diritto del fianco del ponte*

B *sono gli ordini delle travi fite nel fiume*

C *sono le teste de' correnti*

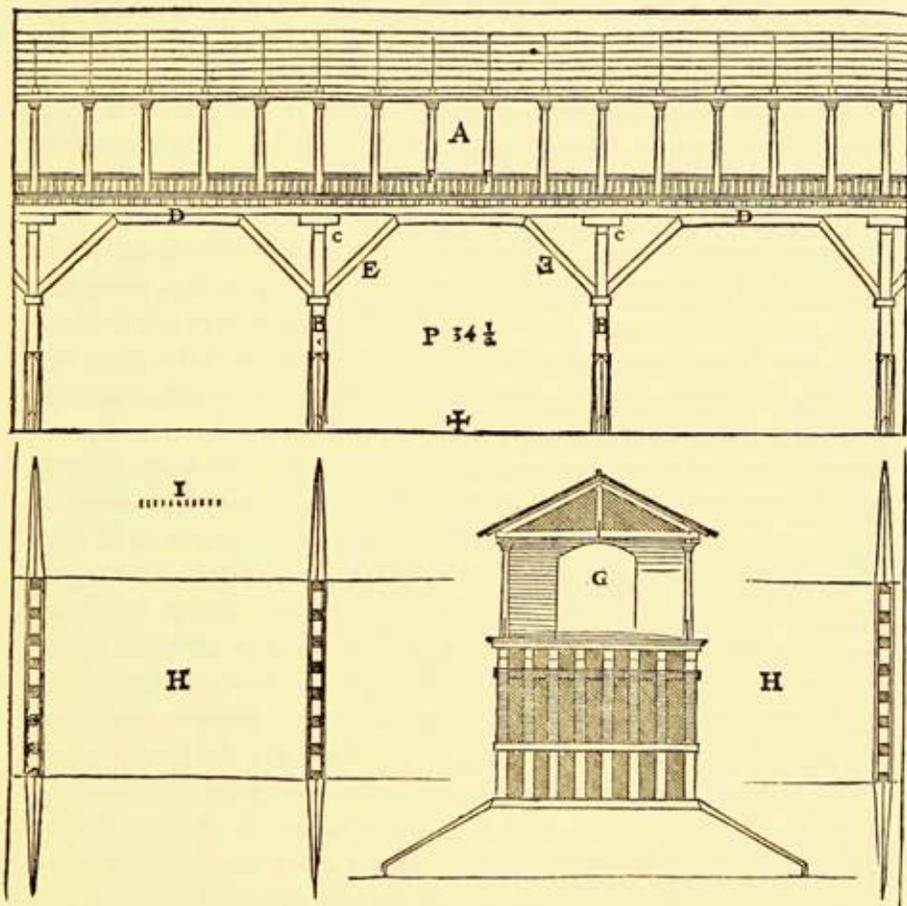
D *sono le travi che fanno la lunghezza del ponte, sopra*

le quali si vedono le teste di quelle che fanno il suolo

E *sono le travi che, pendenti una verso l'altra, vanno a unirsi con altre travi poste nel mezo della distanza ch'è tra gli ordini de' pali, onde nel detto luogo vengono a*

esser le travi doppie
 F sono le colonne che sostengono la coperta
 G è il diritto di uno de' capi del ponte
 H è la pianta degli ordini de' pali con i speroni, i quali non

lasciano che detti pali siano percossi dai legnami che vengono giù per il fiume
 I è la scala di dieci piedi con la quale è misurata tutta l'opera



CAPITOLO X

Dei ponti di pietra e di quello che nell'edificarli si deve osservare

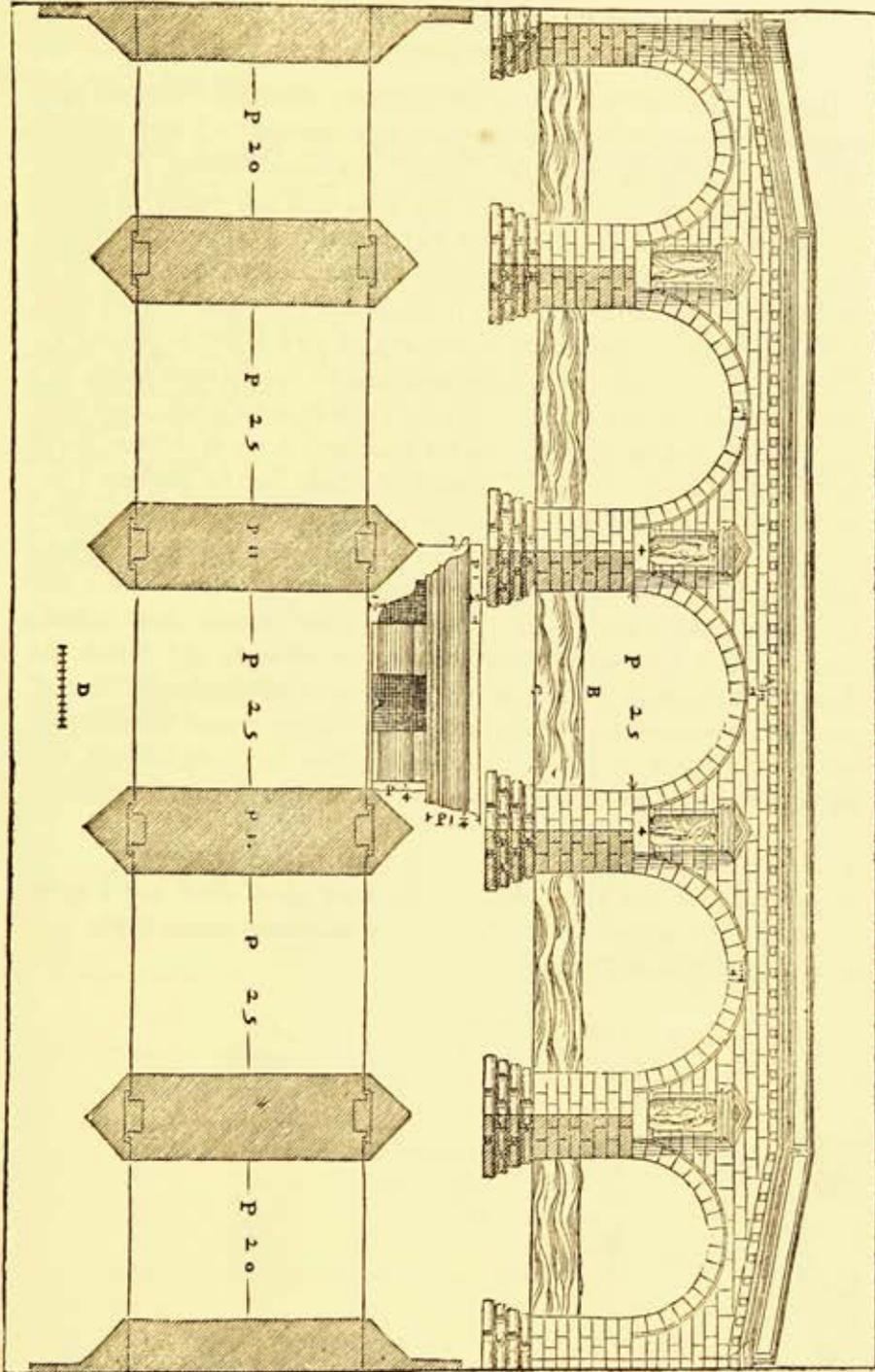
Fecero prima gli uomini i ponti di legno, come quelli che alla lor presente necessità attendevano solamente, ma, poi che cominciarono ad aver riguardo all'immortalità de' lor nomi e che le ricchezze diedero loro animo e commodità a cose maggiori, cominciarono a farli di pietra, i quali sono più durabili, di maggior spesa e di più gloria agli edificatori.¹ In questi, quattro parti si devono considerare: cioè i capi che nelle ripe si fanno, i pilastri che nel fiume si fondano, gli archi che sono sostenuti da detti pilastri, et il pavimento il qual si fa sopra gli archi. I capi de' ponti devono farsi fermissimi e sodi, conciosiaché non solo servino a sostener il carico degli archi, come gli altri pilastri, ma di più tenghino unito tutto il ponte e non lascino² che gli archi si aprano, e però si faranno ove le ripe siano di pietra, ovvero almeno di terren sodo e, non potendosi aver così fatte ripe per lor natura fermissime, si faranno ferme e forti con l'arte, facendovi altri pilastri et altri archi onde, se le ripe fossero dall'acqua ruinate, non rimanesse la via al ponte interrotta. I pilastri che si fanno per la larghezza del fiume devono esser di numero pari, sì perché veggiamo che la natura ha prodotto di questo numero tutte quelle cose che, essendo più d'una, hanno da sostentar qualche carico, sì come le gambe degli uomini e di tutti gli altri animali ne fanno fede, come anco perché questo tal compartimento è più vago da vedere e rende l'opera più ferma, perciocché il corso del fiume nel mezo, nel qual luogo naturalmente egli è più veloce per esser più lontano dalle ripe, è libero e non fa danno a' pilastri col continuo percoterli. Devono i pilastri così esser compartiti che vengano a cadere in quella parte del fiume ove il corso dell'acque sia meno veloce. Il maggior corso dell'acque è dove si adunano quelle cose che sopranotano, il che nel crescer de' fiumi si conosce facilissimamente.³ Le lor fondamenta si faranno in quel tempo dell'anno che l'acque sono più secche, cioè nell'autunno; e se 'l fundo del fiume sarà di sasso o di tofo, ovvero di scaranto, il quale (come ho detto nel primo libro) è una sorte di terreno che tiene in parte della pietra, si arranno le fondamenta senza altra fatica di cavamento, perché queste tai sorti di fondi sono buonissimo fondamento per se stessi. Ma se 'l fondo del fiume

sarà ghiara overo sabbia, si caverà tanto in quello che si trovi il sodo terreno e, quando ciò fosse difficile, si caverà alquanto nell'arena, over nella ghiara, e poi vi si faranno le palificate di pali di rovere i quali, con le punte di ferro che a lor si faranno, giogliono nel fondo sodo e fermo.⁴ Per fondare i pilastri si deve chiudere una parte del fiume solamente, et in quella fabricare, accioché per l'altra parte lasciata aperta l'impeto dell'acqua abbia il suo corso, e così andar facendo di parte in parte. Non devono essere i pilastri più sottili della sesta parte della larghezza dell'arco, né ordinariamente più grossi della quarta.⁵ Si faranno con pietre grandi, le quali si congiogneranno insieme con arpesi e con chiodi di ferro, over di metallo, accioché con tali incatenamenti vengano a esser come tutti di un pezzo. Le fronti de' pilastri si sogliono far angulari, cioè che abbiano nell'estremità loro l'angolo retto, e si fanno anco alcuna volta a mezo cerchio, accioché fendino l'acqua e facciano che quelle cose le quali sono dal fiume con impeto portate all'ingiù, percotendo in loro, si lontanino da' pilastri e passino per mezo dell'arco. Gli archi si devono far ben fermi e forti, e con pietre grandi le quali siano benissimo commesse insieme, accioché possino resistere al continuo passar de' carri e reggere al peso che per qualche accidente sarà condotto lor sopra. Quelli archi sono fortissimi che si fanno di mezo cerchio, perché posano sopra i pilastri e non si urtano l'un l'altro; ma se, per la qualità del sito⁶ e per la disposizion de' pilastri, il mezo cerchio intiero per la troppo altezza offendesse, facendo la salita del ponte difficile, ci serviremo⁷ del diminuito, facendo gli archi c'abbiano di frezza il terzo del lor diametro, e si faranno in tal caso le fundamenta, nelle ripe, fortissime. Il pavimento de' ponti si deve lastricare in quell'istesso modo che si lastricano le vie, delle quali è stato detto di sopra;⁸ onde, essendosi veduto quanto si deve avvertire nell'edificare i ponti di pietra, è tempo che passiamo a' disegni.

CAPITOLO XI

*Di alcuni ponti celebri edificati dagli antichi
e de' disegni del ponte di Rimini*

Molti ponti furono edificati dagli antichi in diversi luoghi, ma in Italia, e specialmente sopra il Tevere, assai ne edificarono, de' quali alcuni si vedono intieri e d'alcuni altri sono rimasi i vestigi antichi solamente. Quelli che si vedono ancora tutti intieri sopra il Tevere sono: quel di castel Santo Angelo, già chiamato Helio dal nome di Helio Adriano imperadore, il quale edificò quivi la sua sepoltura;¹ il Fabricio, edificato da Fabrizio, oggi detto ponte Quattro Capi dalle quattro teste di Giano, over di Termine, le quali sono poste a man sinistra entrando in esso ponte; per questo ponte l'isola del Tevere si congiogne alla città;² il Cestio, oggi detto di San Bartolomeo, il quale dall'altra banda dell'isola passa in Transtevere;³ il ponte, detto Senatorio da' senatori e Palatino dal monte che gli è vicino, fatto di opera rustica, che ora si chiama di Santa Maria.⁴ Ma quei ponti de' quali si vedono nel Tevere i vestigi antichi solamente sono: il Sublicio, detto anco Lepido da Emilio Lepido che, essendo prima di legno, lo fece di pietra, et era vicino a Ripa; il Trionfale, i cui pilastri si veggono rincontro alla chiesa di Santo Spirito;⁵ il Ianiculense, così chiamato per esser vicino al monte Ianiculo, il quale, perché è stato ristaurato da papa Sisto IV, ora si dimanda ponte Sisto;⁶ et il Milvio, oggi detto ponte Molle, posto nella via Flaminia lontano da Roma poco meno di due miglia, il quale non ritiene altro di antico che li fondamenti, e dicono che fu edificato al tempo di Silla da M. Scauro censore.⁷ Si vedono anco le ruine di un ponte edificato da Augusto Cesare, di opera rustica, sopra la Nera, fiume velocissimo, appresso Narni.⁸ E sopra il Metauro, nell'Umbria, a Calgi, se ne vede un altro, di opera rustica similmente, con alcuni contraforti nelle ripe che sostentano la strada e lo fanno fortissimo.⁹ Ma tra tutti i ponti celebri, per cosa maravigliosa è ricordato quello che fece far Caligola da Pozzolo a Baie in mezo del mare, di lunghezza poco meno di tre miglia, nel quale dicono ch'egli spese tutti i denari dell'imperio.¹⁰ Grandissimo anco, e degno di meraviglia, fu quello che, per soggiogare i barbari, edificò Traiano sopra il Danubio rincontro alla Transilvania, nel quale si leggevano queste parole:



PROVIDENTIA AVGVSTI VERE PONTIFICIS VIRTVS ROMANA
 QVID NON DOMET? SVB IVGO ECCE RAPIDVS ET DANVBIVS.

Questo ponte fu poi ruinato da Adriano, accioché i barbari non potessero passare a danni delle provincie romane; e i suoi pilastri si vedono ancora in mezo del fiume.¹¹ Ma conciosiaché, di quanti ponti io abbia veduto, mi pare il più bello et il più degno di considerazione, sì per la fortezza come per il suo compartimento, quello che è a Rimino, città della Flaminia, fatto edificare, per quel ch'io credo, da Augusto Cesare,¹² ho posto di lui i disegni, i quali sono quelli che seguono [*qui anteposti, a p. 215*]. Egli è diviso in cinque archi: i tre di mezo sono eguali, di larghezza di venticinque piedi, et i due a canto le ripe sono minori, cioè larghi solo venti piedi; sono tutti questi archi di mezo circolo, et il lor modeno¹³ è per la decima parte della luce de' maggiori e per l'ottava parte della luce de' minori. I pilastri sono grossi poco meno della metà della luce degli archi maggiori. L'angolo de' speroni che tagliano l'acqua è retto, il che ho osservato che fecero gli antichi in tutti i ponti, perché egli è molto più forte dell'acuto, e però manco esposto a esser ruinato dagli arbori, over da altra materia che venisse portata all'ingiù dal fiume. Al diritto de' pilastri, nei lati del ponte, sono alcuni tabernacoli, ne' quali anticamente dovevano esser statue: sopra questi tabernacoli, per la lunghezza del ponte, v'è una cornice la quale, ancora che sia schietta, fa però un bellissimo ornamento a tutta l'opera.¹⁴

A è la detta cornice che è sopra i tabernacoli per la lunghezza del ponte

B è la superficie dell'acqua

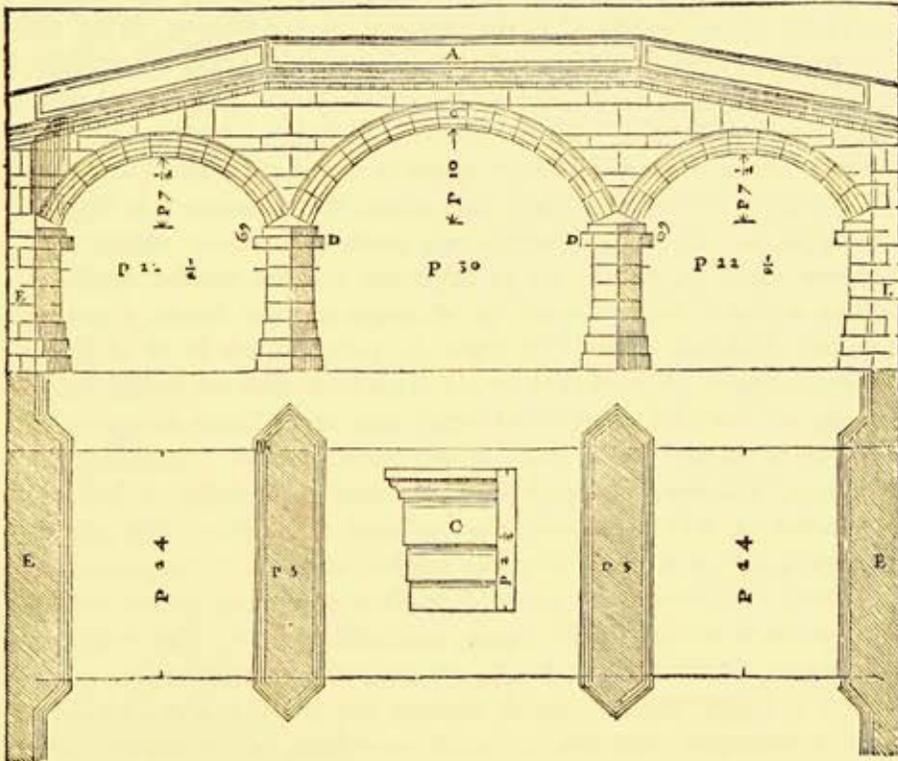
C è il fondo del fiume

D sono piedi dieci, con i quali è misurato questo ponte

CAPITOLO XII

Del ponte di Vicenza ch'è sopra il Bacchiglione

Passano per Vicenza due fiumi, l'uno de' quali è detto il Bacchiglione, e l'altro il Rerone.¹ Il Rerone nell'uscir della città entra nel Bacchiglione e perde subito il nome.² Sopra questi fiumi sono due ponti antichi; di quello ch'è sopra il Bacchiglione si vedono i pilastri et un arco ancora intiero appresso la chiesa di Santa Maria degli Angioli; il rimanente è tutto opera moderna.³ È questo ponte diviso in tre archi: quel di mezo è di larghezza di trenta piedi, gli altri due sono larghi solo piedi ventidue e mezzo, il che fu fatto acciòché 'l fiume avesse nel mezo più libero il suo corso. I pilastri sono grossi per la quinta parte della luce de' volti minori e per la sesta del maggiore. Gli archi hanno di frezza la terza parte del lor diametro; il lor modeno è grosso per la nona parte dei volti piccioli e per la duodecima di quel di mezo; e sono lavorati a fog-



gia di architrave. Nell'estreme parti della lunghezza de' pilastri, sotto l'imposte degli archi, sportano in fuori alcune pietre, le quali nel fabricare il ponte servivano per sostener le travi sopra le quali si faceva l'armamento de' volti, et in questo modo si fuggiva il pericolo che, crescendo, il fiume non portasse via i pali con ruina dell'opera, i quali, facendosi altrimenti, sarebbe stato bisogno ficcar nel fiume per far il dett'armamento.⁴

- | | | |
|---|--|--------------------------------------|
| A | <i>è la sponda del ponte</i> | <i>servono a far l'armamento de'</i> |
| C | <i>è il modeno degli archi</i> | <i>volti</i> |
| D | <i>sono le pietre che escono fuori</i> | E <i>sono i capi del ponte</i> |
| | <i>del rimanente de' pilastri e</i> | |

CAPITOLO XIII

Un ponte di pietra di mia invenzione

Bellissima, a mio giudizio, è la invenzione del ponte che segue,¹ e molto accomodata al luogo ove si doveva edificare, ch'era nel mezo d'una città, la quale è delle maggiori e delle più nobili d'Italia, et è metropoli di molte altre città, e vi si fanno grandissimi traffichi, quasi di tutte le parti del mondo.² Il fiume è larghissimo et il ponte veniva a esser nel luogo apponto ove si riducono i mercanti a trattare i loro negozi. Però, per servar la grandezza e la dignità della detta città, e per accrescerle anco grossissima rendita,³ io faceva sopra del ponte, per la larghezza sua, tre strade: quella di mezo ampia e bella e l'altre due, ch'erano una per banda, alquanto minori. Dall'una e dall'altra parte di queste strade io vi ordinava delle botteghe, di modo che ve ne sarebbero stati sei ordini. Oltre acciò, ne' capi del ponte e nel mezo, cioè sopra l'arco maggiore, vi faceva le loggie, nelle quali si sarebbero ridotti i mercatanti a negoziar insieme, et arebbono apportato commodità e bellezza grandissima. Alle loggie che sono ne' capi si sarebbe salito per alquanti gradi, et al piano di quelle sarebbe stato il suolo o pavimento di tutto il rimanente del ponte. Non deve parer cosa nuova che sopra ponti si facciano delle loggie, perciocché il ponte Elio in Roma, del quale s'è detto a suo luogo, era anticamente ancor egli coperto tutto di loggie con colonne di bronzo, con statue e con altri mirabili ornamenti;⁴ oltre che, in questa occasione, per le cagioni dette

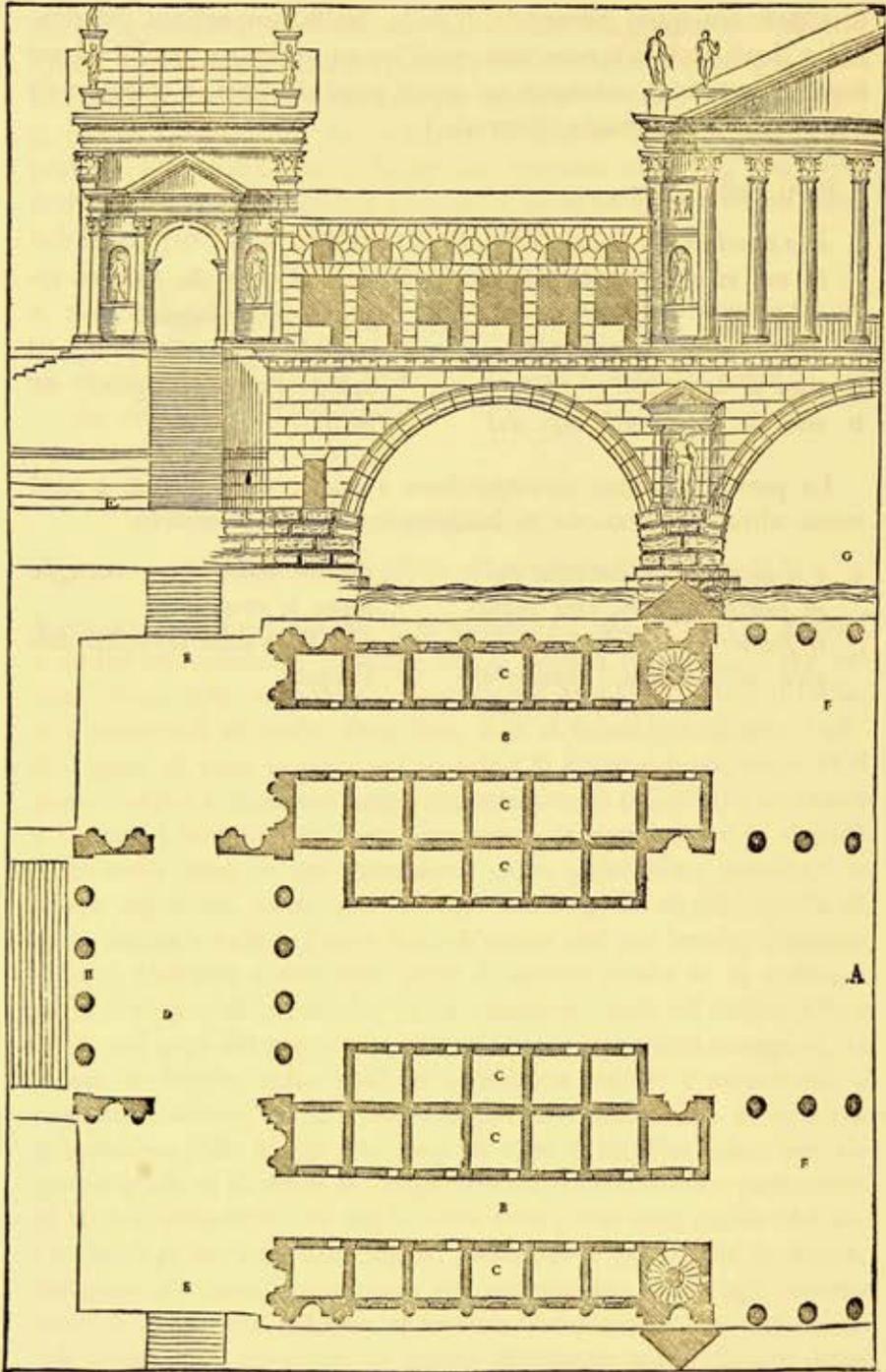
di sopra, era quasi necessario il farle. Nelle proporzioni de' pilastri e degli archi s'è osservato quell'istesso ordine e quelle istesse regole che si sono osservate ne' ponti posti di sopra, e ciascuno da per sé potrà facilmente ritrovarle.⁵

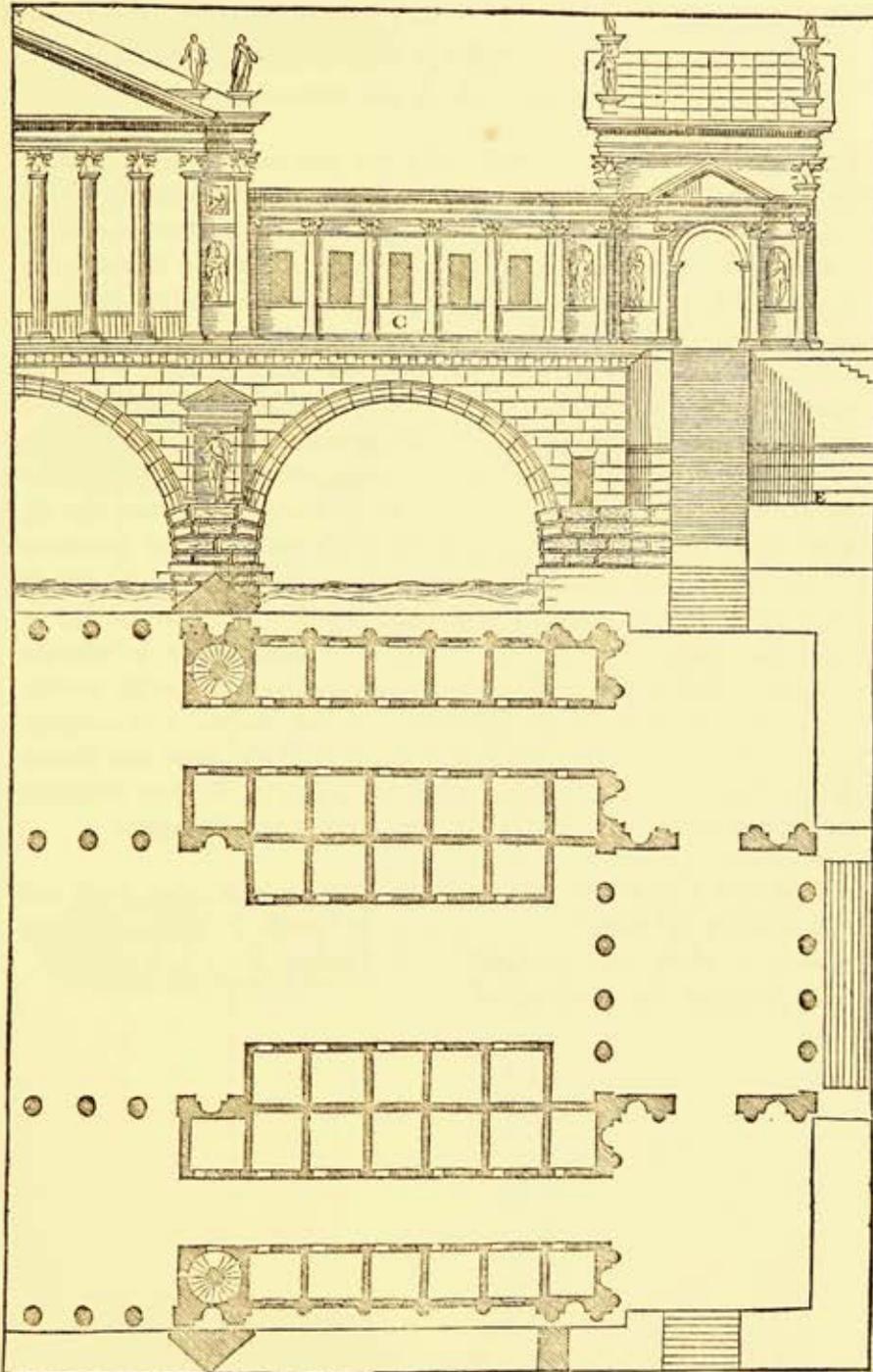
Parti della pianta.

- | | | |
|---|--|---|
| A | <i>è la strada bella et ampia fatta nel mezo della larghezza del ponte</i> | <i>ponte</i> |
| E | <i>sono le scale che portano sopra le dette loggie</i> | <i>sono le scale che portano sopra le dette loggie</i> |
| B | <i>sono le strade minori</i> | F |
| C | <i>sono le botteghe</i> | <i>sono le loggie di mezo fatte sopra l'arco maggiore del ponte</i> |
| D | <i>sono le loggie ne' capi del</i> | |

Le parti dell'alzato corrispondono a quelle della pianta, e però senza altra dichiarazione si lasciano facilmente intendere.

- | | | |
|---|---|---|
| C | <i>è il diritto delle botteghe nella parte di fuori, cioè sopra il fiume; e nell'altra tavola, ch'è all'incontro, appare il</i> | <i>diritto delle istesse botteghe sopra le strade</i> |
| G | <i>è la linea della superficie dell'acqua</i> | <i>è la linea della superficie dell'acqua</i> |





CAPITOLO XIV

Di un altro ponte di mia invenzione

Ricercato da alcuni gentiluomini del parer mio circa un ponte ch'essi disegnavano far di pietra, feci loro la sottoposta invenzione.¹ Il fiume, nel luogo ove si doveva fare il ponte, è largo cento e ottanta piedi.² Io divideva tutta questa larghezza in tre vani, e faceva quel di mezzo largo sessanta piedi e gli altri due quarantotto l'uno. I pilastri che reggono i volti venivano di grossezza di dodici piedi, e così erano grossi per la quinta parte del vano di mezzo e per la quarta de' vani minori; io alterava in loro alquanto le misure ordinarie, facendoli molto grossi e che uscissero fuori del vivo della larghezza del ponte, perché meglio potessero resistere all'impeto del fiume, il quale è velocissimo, et alle pietre et ai legnami che da quello sono portati all'ingiù. I volti sarebbero stati di porzione di cerchio minore del mezzo circolo, accioché la salita del ponte fosse stata facile e piana. Io faceva il modeno degli archi per la decimasettima parte della luce dell'arco di mezzo e per la quattordicesima della luce degli altri due. S'avrebbe questo ponte potuto ornar con nicchi al dritto de' pilastri, e con statue, e vi sarebbe stata bene a lungo i suoi lati una cornice, il che si vede che fecero alcuna volta anco gli antichi, come nel ponte di Rimino ordinato da Augusto Cesare, i cui disegni sono stati posti di sopra.³

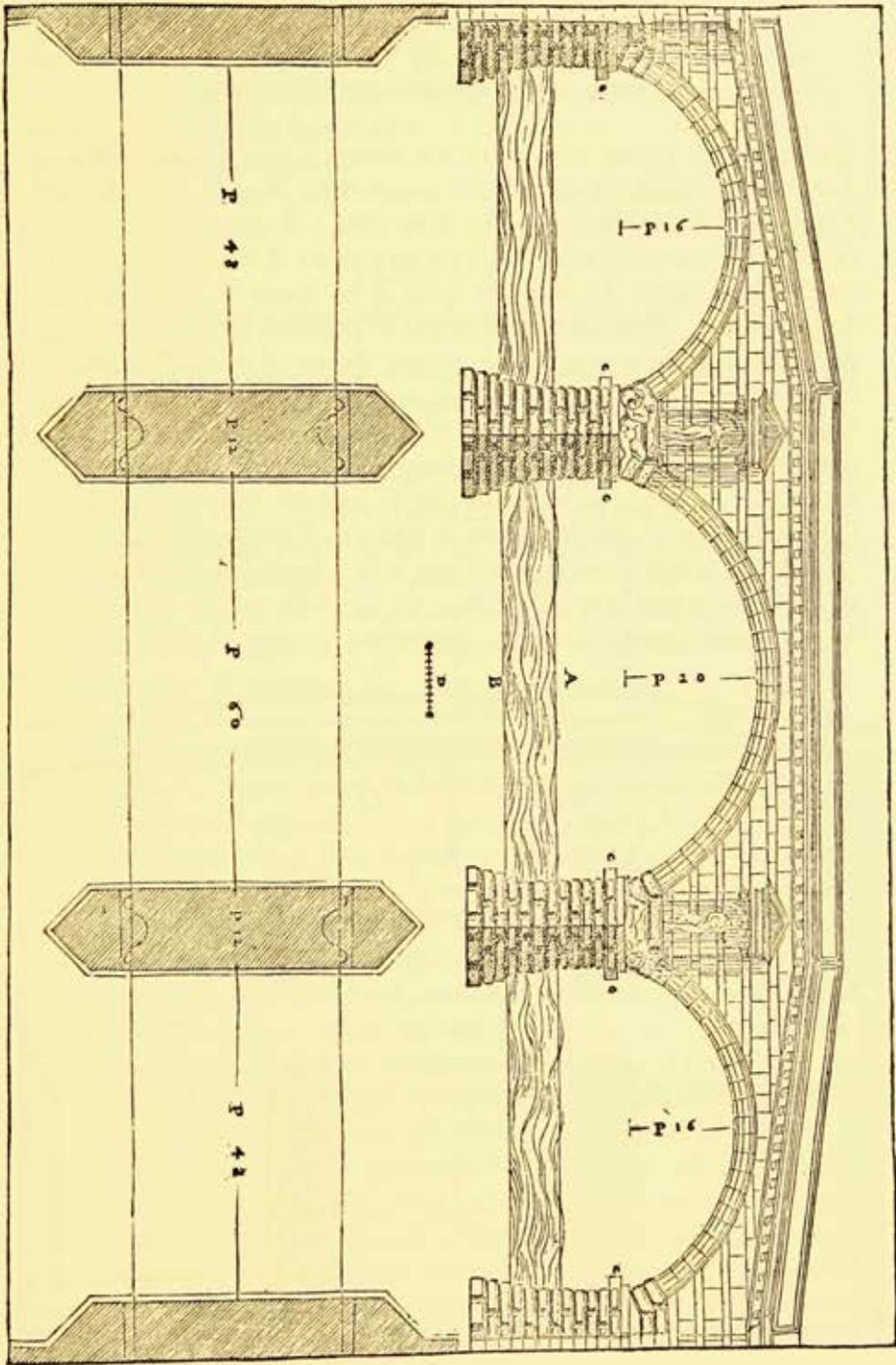
A è la superficie dell'acqua

B è il fondo del fiume

C sono le pietre che sportano
in fuori per l'uso sopradetto

D è la scala di dieci piedi con
la quale è misurata tutta
l'opera

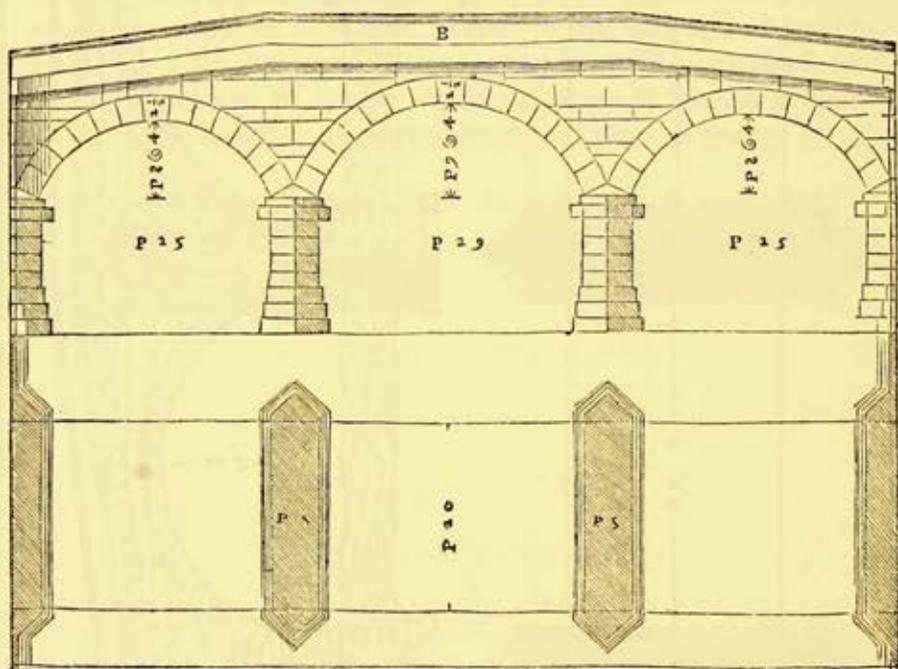




CAPITOLO XV

Del ponte di Vicenza ch'è sopra il Rerone

L'altro ponte antico che, come ho detto, è in Vicenza, sopra il Rerone, si chiama volgarmente il ponte dalle Beccarie, perché egli è appresso il macello maggiore della città.¹ È questo ponte tutto intiero et è poco differente da quel ch'è sopra il Bacchiglione, perciòché ancor egli è diviso in tre archi et ha l'arco di mezo maggior degli altri due. Sono tutti questi archi di porzione di cerchio minore del mezo circolo e non hanno lavoro alcuno; i piccioli hanno di frezza il terzo della loro larghezza, quel di mezo è un poco meno. I pilastri sono grossi per la quinta parte del diametro degli archi minori et hanno nell'estremità loro, sotto l'imposta degli archi, le pietre che sportano in fuori per le cagioni sopra dette. Sono l'uno e l'altro di questi ponti fatti di pietra da Costoza, la quale è pietra tenera e si taglia con la sega come si fa il legno.² Dell'istesse proporzioni di questi due di Vicenza ve ne sono quattro in Padova, tre de' quali hanno tre archi solamente, e sono il ponte Altinà,



quello di San Lorenzo e quel ch'è detto ponte Corvo, et uno ne ha cinque, et è quel ch'è detto ponte Molino.³ In tutti questi ponti si vede esser stata usata una somma diligenza nel commettere insieme le pietre, il che (come altre volte ho avertito) si ricerca sommamente in tutte le fabbriche.

CAPITOLO XVI

Delle piazze e degli edifici che intorno a quelle si fanno

Oltra le strade, delle quali è stato detto di sopra, fa di mestieri che nelle città, secondo la lor grandezza, siano compartite più e manco piazze, nelle quali si raunino le genti a contrattar delle cose necessarie et utili ai bisogni loro;¹ e sì come a diversi usi si attribuiscono, così devesi a ciascuna dar proprio luogo e conveniente.² Questi tai luoghi ampi che per le città si lasciano, oltra la detta commodità che vi si raunano le genti a passeggiare, a trattenersi et a contrattare, rendono anco molto ornamento, ritrovandosi a capo di una strada un luogo bello e spazioso dal quale si veda l'aspetto di qualche bella fabrica e massimamente di qualche tempio.³ Ma sì come torna bene che siano molte piazze sparse per la città, così molto più è necessario, et ha del grande e dell'onorevole, che ve ne sia una principalissima e che veramente si possa chiamar publica.⁴ Queste piazze principali deono farsi della grandezza che ricercherà la moltitudine de' cittadini, accioché non siano picciole al comodo et all'uso loro, overo per il poco numero delle persone non paiano disabitate.⁵ Nelle città maritime si faranno appresso il porto,⁶ e nelle città che sono fra terra si faranno nel mezo di quelle, accioché siano commode a tutte le parti della città. Si ordineranno, come fecero gli antichi, intorno alle piazze i portichi larghi quanto sarà la lunghezza delle lor colonne, l'uso de' quali è per fuggir le pioggie, le nevi et ogni noia della gravezza dell'aere e del sole. Ma tutti gli edifici che intorno alla piazza si fanno non devono essere (secondo l'Alberti) più alti della terza parte della larghezza della piazza, né meno della sesta, et ai portichi si salirà per gradi, i quali si faranno alti per la quinta parte della lunghezza delle colonne.⁷ Grandissimo ornamento danno alle piazze gli archi che si fanno in capo delle strade, cioè nell'entrare in piazza, i quali come si debbono fare, e perché anticamente si

facessero, e d'onde si chiamassero trionfali, si dirà diffusamente nel mio libro degli archi, e si porranno i disegni di molti, onde si darà grandissimo lume a quelli che volessero a' nostri tempi e per l'avenire drizzar gli archi a principi, a re et a imperatori.⁸ Ma ritornando alle piazze principali, devono esser a quelle congiunti il palazzo del principe, over della signoria, secondo che sarà o principato o repubblica,⁹ la zecca e l'erario publico dove si ripone il tesoro et il danaro publico,¹⁰ e le prigioni. Queste anticamente si facevano di tre sorti: l'una per quelli ch'erano sviati et immodesti, che si tenivano accioché fussero ammaestrati, la quale ora si dà ai pazzi; l'altra era dei debitori, e questa anco si usa tra noi; la terza è dove stanno i perfidi e rei uomini, o già condannati o per esser condannati, le quai tre sorti bastano, conciosiaché i falli degli uomini nascano o da immodestia, over da contumacia, overo da perversità. Devono esser la zecca e le prigioni collocate in luoghi sicurissimi e prontissimi, circondate d'alte mura e guardate dalle forze e dalle insidie dei sediziosi cittadini. Devono farsi le pregioni sane e commode, perché sono state ritrovate per custodia e non per supplizio e pena dei scelerati o d'altre sorti d'uomini: però si faranno le lor mura nel mezo di pietre vive grandissime incatenate insieme con arpesi e con chiodi di ferro o di metallo, e s'intonicheranno poi dall'una e dall'altra parte di pietra cotta, perché così facendo l'umidità della pietra viva non le renderà malsane, né perderanno della lor sicurezza. Si devono anco far gli andidi lor intorno e le stanze dei custodi appresso, accioché si possa sentir facilmente s'alcuna cosa i pregioni machineranno.¹¹ Oltra l'erario e le pregioni, deve congiognersi alla piazza la curia, la quale è il luogo dove si rauna il senato a consultar delle cose dello stato. Questa deve farsi di quella grandezza che parrà richieder la dignità e moltitudine de' cittadini; e s'ella sarà quadrata, quanto averà di larghezza, aggiognendovi la metà, si farà l'altezza. Ma se la sua forma sarà più lunga che larga, si porrà insieme la lunghezza e la larghezza, e di tutta la summa si piglierà la metà e si darà all'altezza fin sotto la travatura. Al mezo dell'altezza si devono far cornicioni intorno ai muri, i quali sportino in fuori, accioché la voce di quelli che disputeranno non si dilati nell'altezza della curia ma, rebuttata indietro, meglio pervenga all'orecchie degli auditori.¹² Nella parte volta alla più calda regione del cielo a canto la piazza si farà la basilica, cioè il luogo dove si rende

giustizia e dove concorre gran parte del popolo et uomini da facendo, della quale tratterò particolarmente poi c'arò detto come i Greci e come i Latini facevano le lor piazze, e di ciascuna arò posto i disegni.¹³

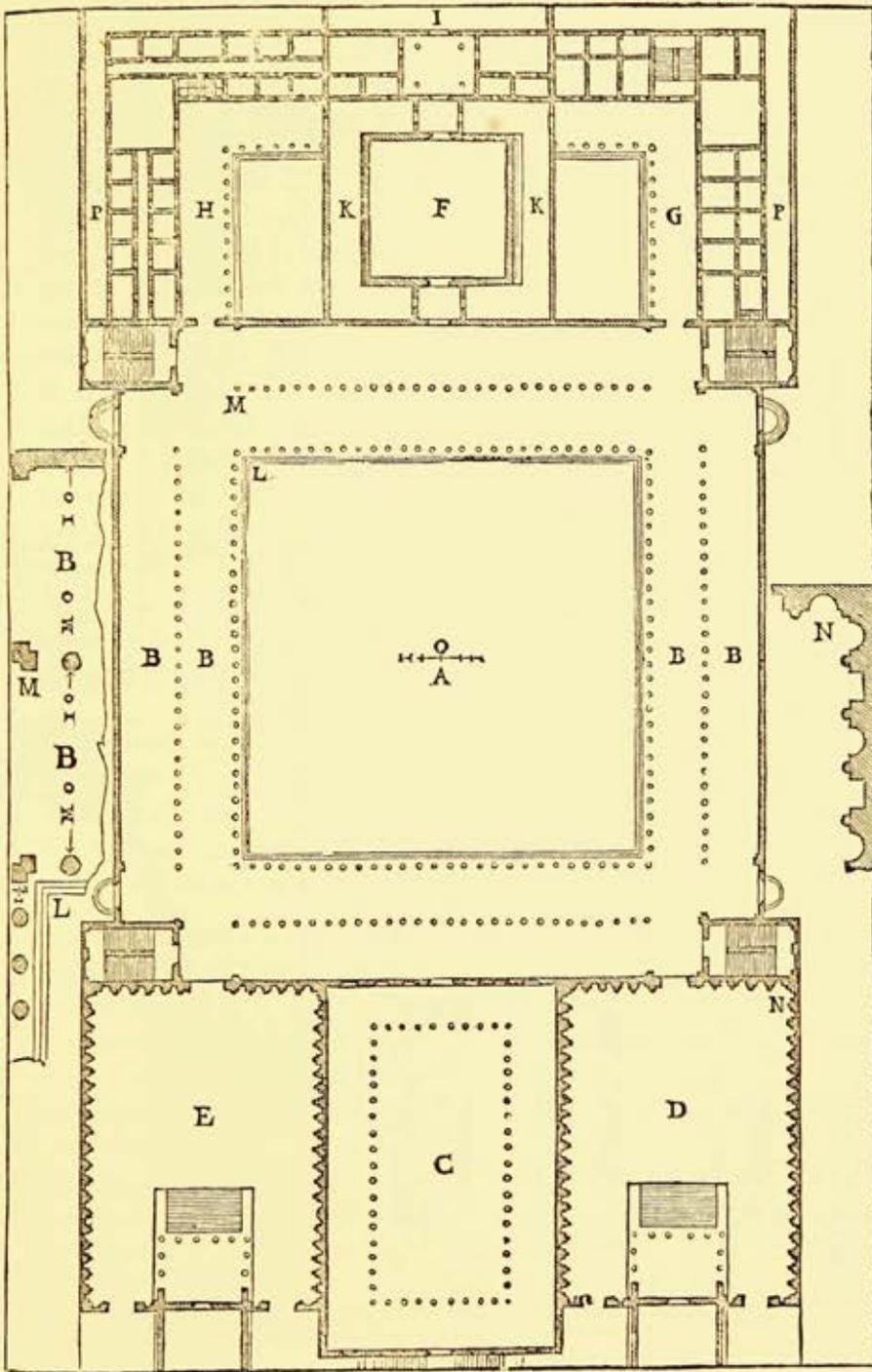
CAPITOLO XVII

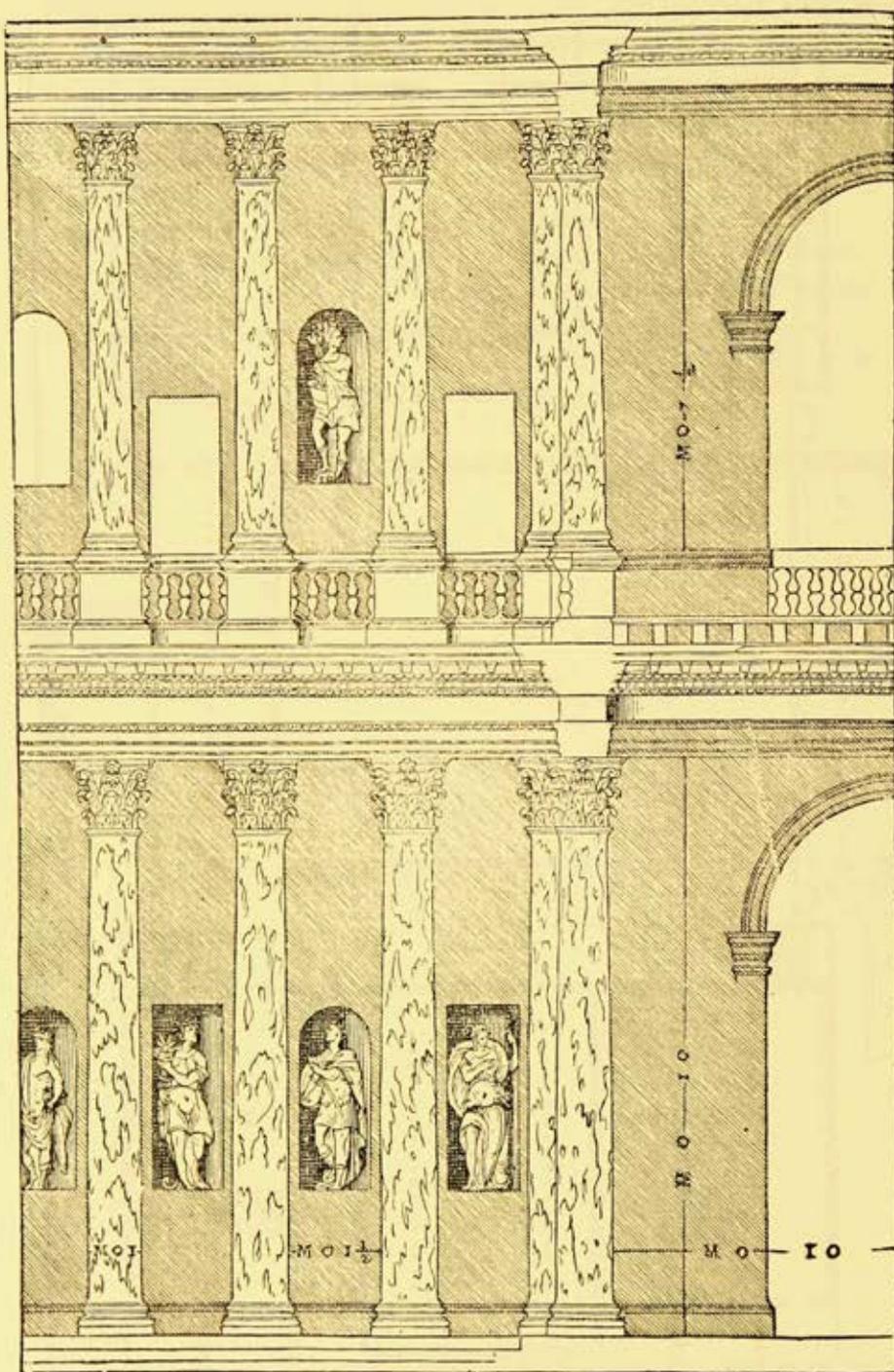
*Delle piazze dei Greci*¹

I Greci (come ha Vitruvio nel primo capitolo del v libro)² ordinavano nelle lor città le piazze di forma quadrata e facevano lor intorno i portichi ampi e doppi e di spesse colonne, cioè distanti l'una dall'altra un diametro e mezzo di colonna o, al più, due diametri. Erano questi portichi larghi quanto era la lunghezza delle colonne, onde, perché erano doppi, il luogo da passeggiare veniva a esser largo quanto erano due lunghezze di colonna, e così molto comodo et ampio. Sopra le prime colonne, le quali (avendo riguardo al luogo ove esse erano) per mio giudizio dovevano esser di ordine corinthio, v'erano altre colonne, la quarta parte minori delle prime;³ queste avevano sotto di sé il poggio dell'altezza che ricerca la commodità, perché anco questi portici di sopra si facevano per potervi passeggiar e trattenersi et ove potessero star commodamente le persone a veder i spettacoli che nella piazza, o per divozione o per diletto, si facessero. Doveano esser tutti questi portichi ornati di nicchi con statue, perciocché i Greci molto di tali ornamenti si dilettarono. Vicino a queste piazze, benché Vitruvio quando ne insegna come elle si ordinavano non faccia menzione di questi luoghi, vi dovea esser la basilica, la curia, le prigioni e tutti gli altri luoghi de' quali s'è detto di sopra che si congiungono alle piazze.⁴ Oltre di ciò, perché (come egli dice al capitolo VII del primo libro)⁵ usarono gli antichi di fare appresso le piazze i tempii consacrati a Mercurio et a Iside, come a dèi presidenti ai negozi et alle mercanzie, et in Pola città dell'Istria se ne veggono due sopra la piazza, l'uno simile all'altro di forma, di grandezza e di ornamenti, io gli ho figurati nel disegno di queste piazze a canto la basilica; le piante e gli alzati de' quali con tutti i lor membri particolari più distintamente si vederanno nel mio libro de' tempii.⁶

- | | |
|---|---|
| A <i>piazza</i> | I <i>porta dell'atrio dal quale si entra nella curia</i> |
| B <i>portichi doppi</i> | K <i>anditi intorno la curia per i quali si viene ai portici della piazza</i> |
| C <i>basilica ove i giudici avevano i lor tribunali</i> | L <i>il voltar dei portici della piazza</i> |
| D <i>tempio di Iside</i> | M <i>il voltar dei portici di dentro</i> |
| E <i>tempio di Mercurio</i> | N <i>pianta dei muri dei cortili dei tempj</i> |
| F <i>curia</i> | P <i>anditi intorno la zecca e le prigioni</i> |
| G <i>portico e corticella avanti la zecca</i> | |
| H <i>portico e corticella avanti le prigioni</i> | |

L'alzato ch'è dietro la pianta è di una parte della piazza.⁷





CAPITOLO XVIII

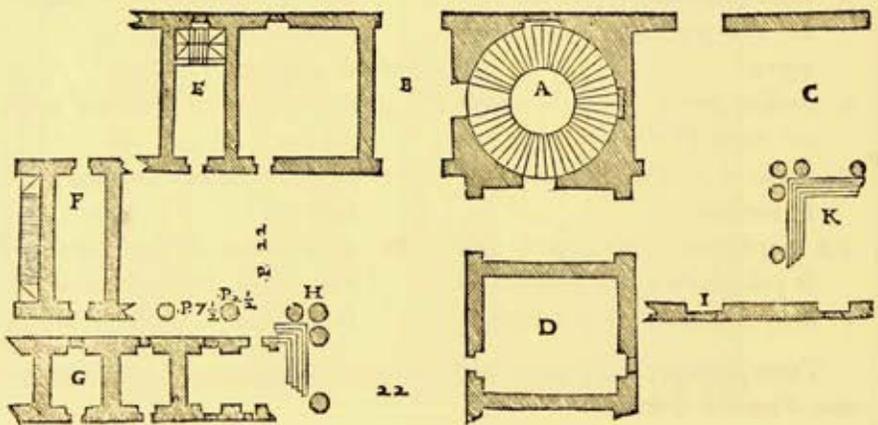
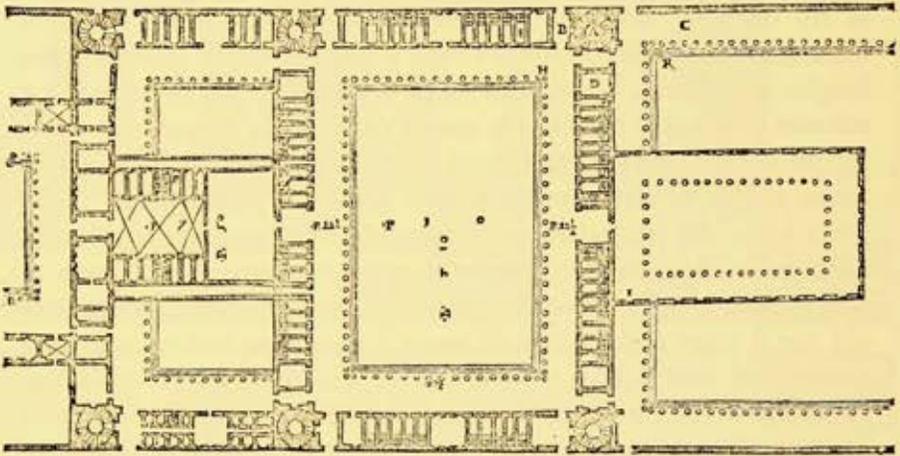
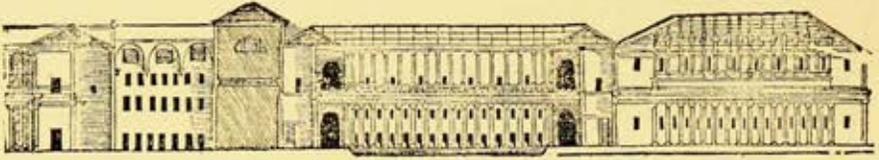
Delle piazze de' Latini¹

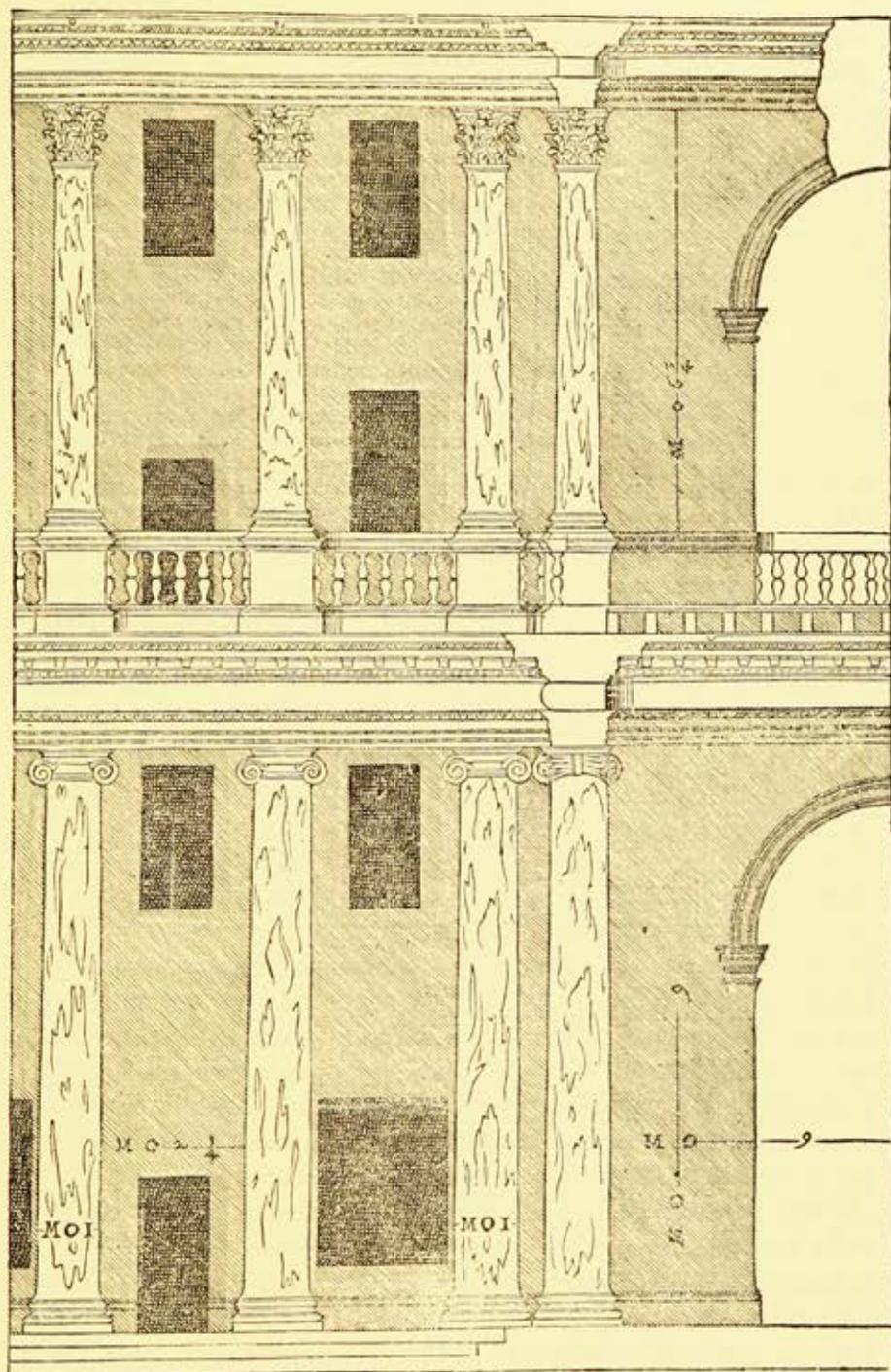
I Romani e gli Italiani (come dice Vitruvio al luogo sopradetto),² partendosi dall'uso de' Greci, facevano le lor piazze più lunghe che larghe in modo che, partita la lunghezza in tre parti, di due facevano la larghezza, perciocché, dandosi in quelle i doni ai gladiatori, questa forma riusciva lor più commoda della quadrata; e per questa causa anco facevano gli intercolunni de' portichi ch'erano intorno alla piazza di due diametri di colonna et un quarto, ovvero di tre diametri, accioché la vista del popolo non fosse impedita dalla spessezza delle colonne. Erano i portichi larghi quanto erano lunghe le colonne, et avevano sotto le botteghe de' banchieri. Le colonne di sopra si facevano la quarta parte meno di quelle di sotto, perché le cose inferiori, rispetto al peso che portano, deono esser più ferme che le di sopra, come è stato detto nel primo libro.³ Nella parte volta alla più calda regione del cielo situavano la basilica, la quale io ho figurata, nel disegno di queste piazze, di lunghezza di due quadri, e nella parte di dentro vi sono i portichi intorno, larghi per il terzo dello spazio di mezo. Le colonne loro sono lunghe quanto essi sono larghi, e potriano farsi di che ordine più piacesse. Nella parte volta a settentrione io ho posta la curia, di lunghezza di un quadro e mezo; la sua altezza è per la metà della larghezza e lunghezza unite insieme; era questo il luogo (come ho detto di sopra) ove si raunava il senato a consultar delle cose dello stato.⁴

- | | |
|---|---|
| A <i>scala a lumaca vacua nel mezo che porta ne' luoghi di sopra</i> | <i>ove si riponessero le deliberazioni del senato</i> |
| B <i>andito per il quale si entra ne' portichi della piazza</i> | G <i>le prigioni</i> |
| C <i>portichi e corticella a canto la basilica</i> | H <i>è il voltar de' portichi della piazza</i> |
| D,E <i>luoghi per i banchieri e per le più onorate arti della città</i> | I <i>entrata nella basilica per fianco</i> |
| F <i>sono i luoghi per i secretari,</i> | K <i>è il voltar de' portichi che sono delle corticelle a canto la basilica</i> |

Tutte le dette parti sono fatte in forma maggiore e contrassegnate con l'istesse littere.

L'alzato che segue in forma grande è di una parte de' portichi della piazza.⁵





CAPITOLO XIX

Delle basiliche antiche

Si chiamavano anticamente basiliche quei luoghi ne' quali stavano i giudici a render ragione a coperto, et ove alcuna volta si trattava di grandi e d'importanti negozi: onde leggiamo che i tribuni della plebe fecero levar dalla basilica Porzia, ch'era in Roma presso al tempio di Romolo e Remo, c'ora è la chiesa di San Cosmo e Damiano, nella qual rendevano giustizia, una colonna che impediva loro le sedie.¹ Di tutte le basiliche antiche fu molto celebre, e tenuta fra le cose maravigliose della città, quella di Paulo Emilio, ch'era fra il tempio di Saturno e quello di Faustina, nella qual egli spese mille e cinquecento talenti donatigli da Cesare, che sono, per quanto si fa conto, circa novecentomila scudi.² Deono farsi congiunte alla piazza, come fu osservato nelle sopradette, ch'erano tutte due nel Foro Romano, e rivolte alla più calda regione del cielo, accioché i negoziatori et i litiganti, al tempo del verno, senza molestia de' cattivi tempi possano a quelle trasferirsi e dimorarvi commodamente. Si devono far larghe non meno della terza parte né più della metà della lor lunghezza, se la natura del luogo non ci impedirà ovvero non ci sforzerà a mutar misura di compartimento.³ Di questi tali edifici non ci è rimasto alcun vestigio antico: onde io, secondo quel che ci insegna Vitruvio nel luogo ricordato di sopra, ho fatto i disegni che seguono, ne' quali la basilica, nel spazio di mezo, cioè dentro dalle colonne, è lunga due quadri. I portichi che sono da' lati e nella parte ove è l'entrata sono larghi per la terza parte del spazio di mezo. Le lor colonne sono tanto lunghe quanto essi sono larghi, e si ponno fare di che ordine si vuole.⁴ Io non ho fatto portico nella parte rincontro alla entrata, perché parmi che vi stia molto bene un nicchio grande, fatto di porzion di cerchio minore del mezo circolo, nel quale sia il tribunale del pretore, ovvero dei giudici, se saranno molti, e vi si ascenda per gradi acciò abbia maggior maestà e grandezza; non nego però che non si possano far anco i portichi tutto intorno, come ho fatto nelle basiliche figurate ne' disegni delle piazze.⁵ Per li portichi si entra alle scale che sono dai lati del detto nicchio, le quali portano nei portichi superiori. Hanno questi portichi superiori le colonne la quarta parte minori di quelle di sotto; il poggio ovvero pie-

destilo che è tra le colonne inferiori e le di sopra, si deve far alto la quarta parte meno della lunghezza delle colonne di sopra, acciòché quelli che caminano ne' portici superiori non siano veduti da quelli che negoziano nella basilica.⁶ Con altri compartimenti fu ordinata da esso Vitruvio una basilica in Fano, la quale, per le misure che al detto luogo egli ne dà, si comprende che doveva esser un edificio di bellezza e di dignità grandissima, et io ne porrei qui i disegni se dal reverendissimo Barbaro nel suo *Vitruvio* non fossero stati fatti con somma diligenza.⁷

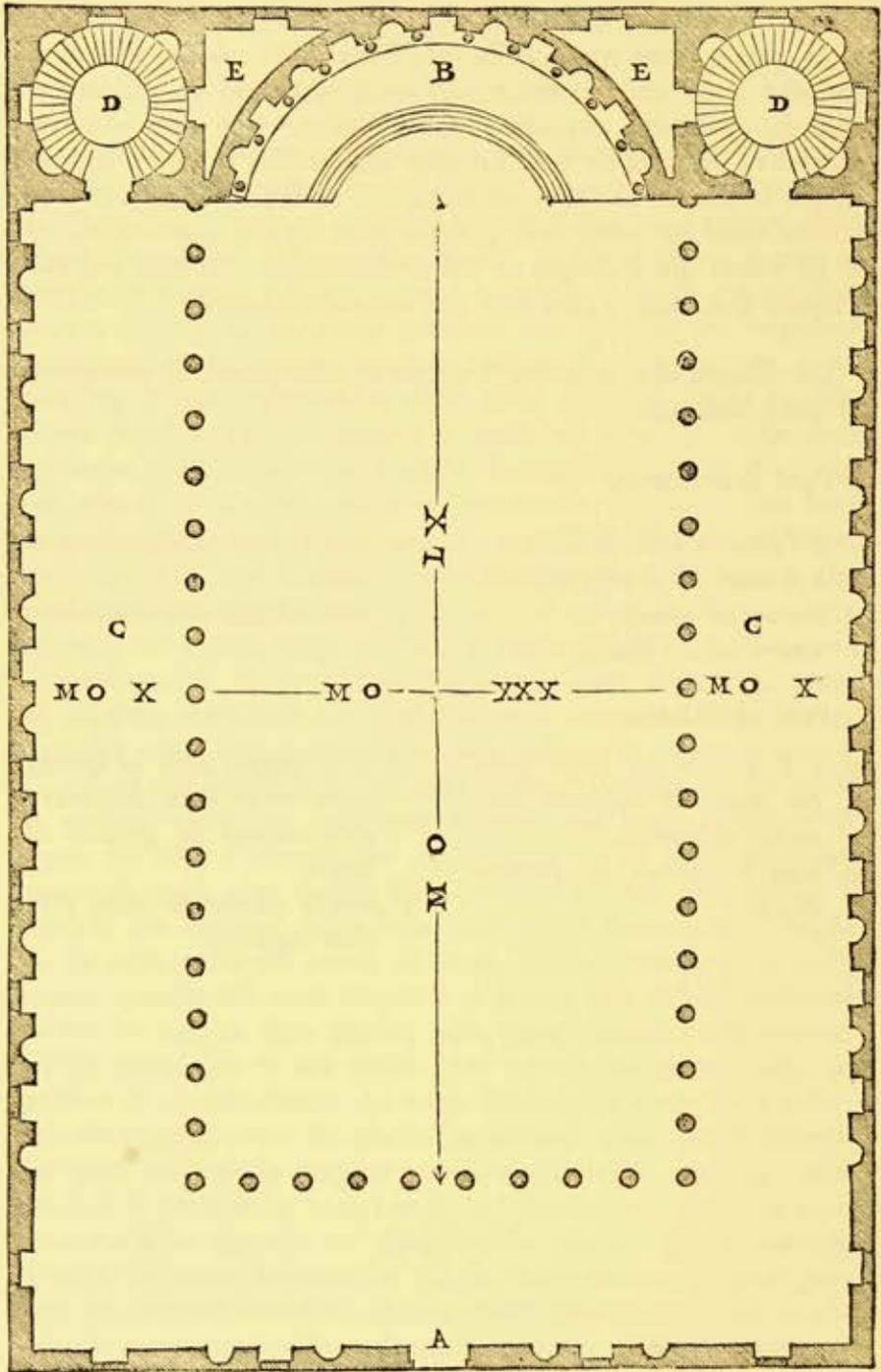
De' disegni che seguono, il primo è della pianta, il secondo è di parte dell'alzato.⁸

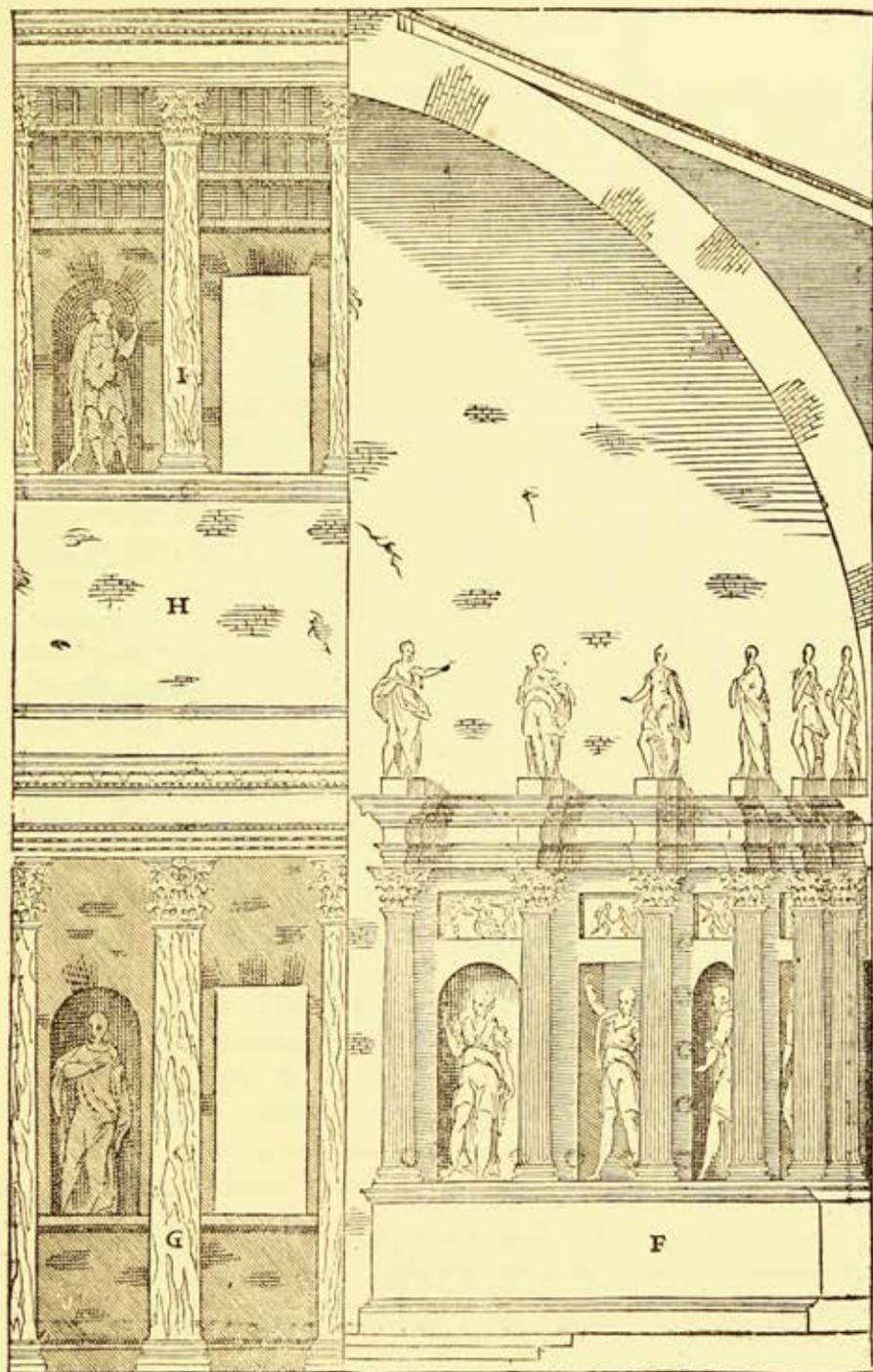
Parti della pianta.

- | | |
|--|--------------------------------------|
| A è l'entrata nella basilica | D sono le scale che portano di sopra |
| B è il luogo per il tribunale rinchiuso contro all'entrata | E sono i luoghi dell'immondizie |
| C sono i portici intorno | |

Parti dell'alzato.

- | | |
|--|--|
| F è il profilo del luogo fatto per porvi il tribunale rinchiuso contro all'entrata | H è il poggio alto la quarta parte meno della lunghezza delle colonne de' portici di sopra |
| G sono le colonne de' portici di sotto | I sono le colonne de' detti portici superiori |





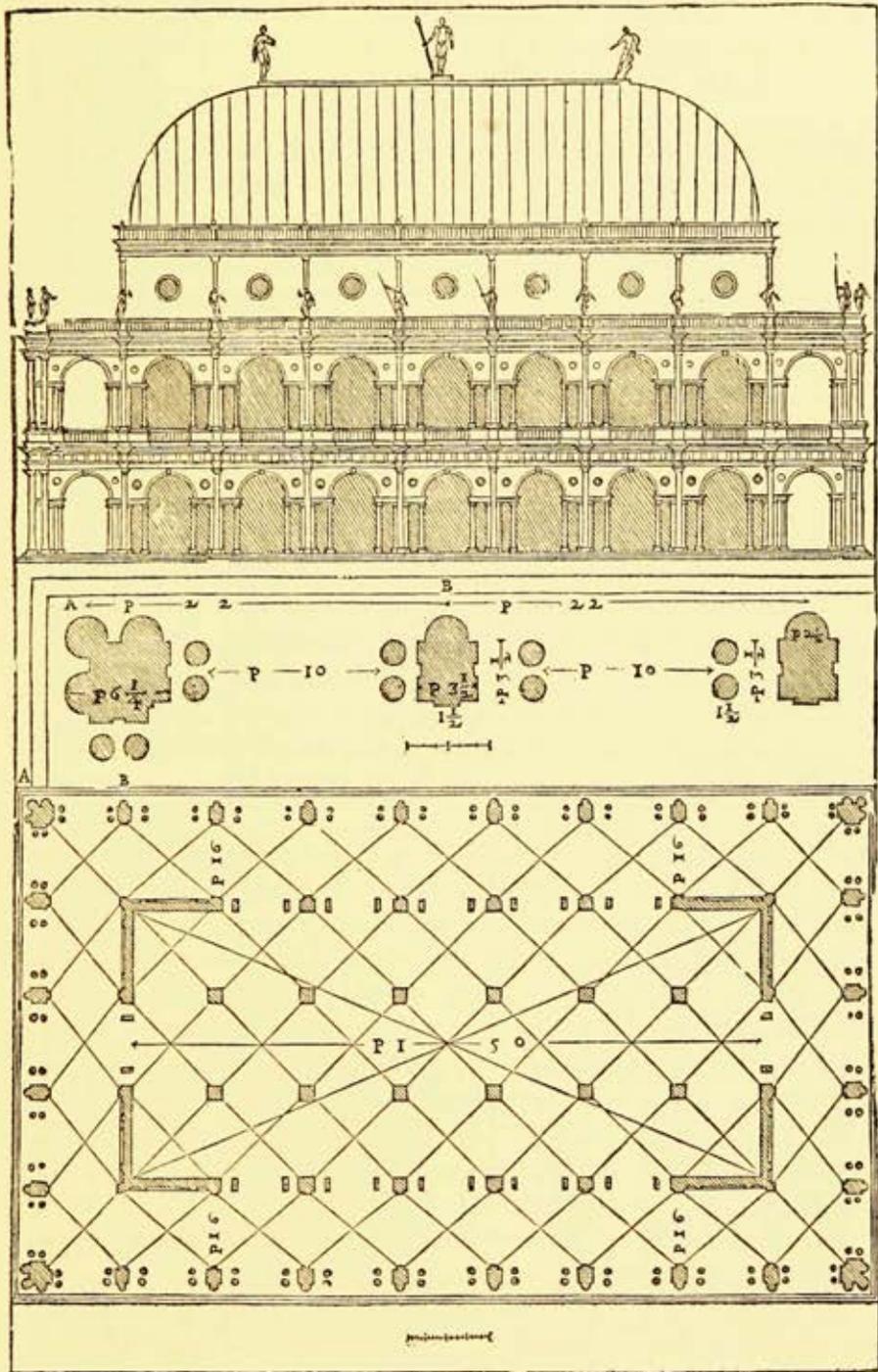
CAPITOLO XX

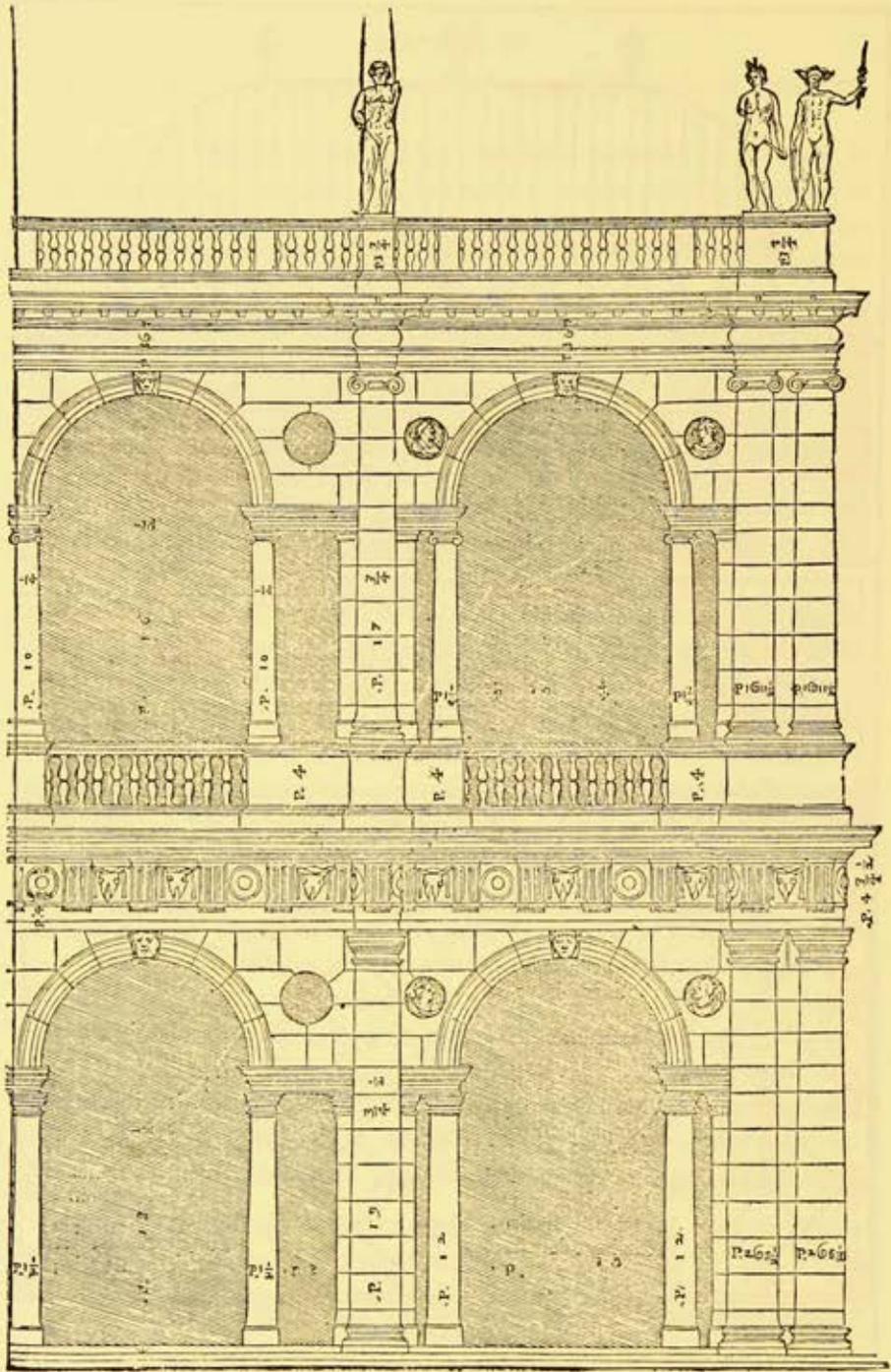
Delle basiliche de' nostri tempi e de' disegni di quella di Vicenza¹

Si come gli antichi fecero le lor basiliche accioché 'l verno e la state gli uomini avessero ove raunarsi a trattar commodamente le lor cause et i lor negozi, così a' tempi nostri in ciascuna città d'Italia e fuori si fanno alcune sale pubbliche, le quali si possono chiamar meritamente basiliche, perciocché lor presso è l'abitazione del supremo magistrato, onde vengono a esser parte di quella – e propriamente questo nome, basilica, significa casa regale –, et anco perché vi stanno i giudici a render ragione al popolo.² Queste basiliche de' nostri tempi sono in questo dall'antiche differenti: che l'antiche erano in terreno, o vogliam dire a piè piano, e queste nostre sono sopra i volti, ne' quali poi si ordinano le botteghe per diverse arti e mercatanzie della città, e vi si fanno anco le pregioni et altri luoghi pertinenti ai bisogni publichi. Oltre acciò, quelle aveano i portichi nella parte di dentro, come s'è veduto ne' disegni di sopra, e queste, per lo contrario, o non hanno portichi o gli hanno nella parte di fuori, sopra la piazza. Di queste sale moderne una notabilissima n'è in Padova, città illustre per l'antichità sua e per lo Studio celebre in tutto il mondo, nella quale ogni giorno si raunano i gentiluomini, e serve loro per una piazza coperta.³ Un'altra, per grandezza e per ornamenti mirabile, n'ha fatto nuovamente la città di Brescia, magnifica in tutte le azzion sue.⁴ Et un'altra ve n'è in Vicenza,⁵ della quale solamente ho posto i disegni, perché i portichi ch'ella ha d'intorno sono di mia invenzione e perché non dubito che questa fabrica non possa esser comparata agli edifici antichi et annoverata tra le maggiori e le più belle fabbriche che siano state fatte dagli antichi in qua, sì per la grandezza e per gli ornamenti suoi, come anco per la materia, che è tutta di pietra viva durissima;⁶ e sono state tutte le pietre commesse e legate insieme con somma diligenza. Non occorre ch'io ponga le misure di ciascuna sua parte, perché ne' disegni sono tutte notate ai suoi luoghi.

Nella prima tavola è disegnata la pianta e l'alzato, con la pianta di parte de' pilastri in forma grande.⁷

Nella seconda è disegnata una parte dell'alzato in maggior forma.⁸





CAPITOLO XXI

Delle palestre e dei xisti de' Greci

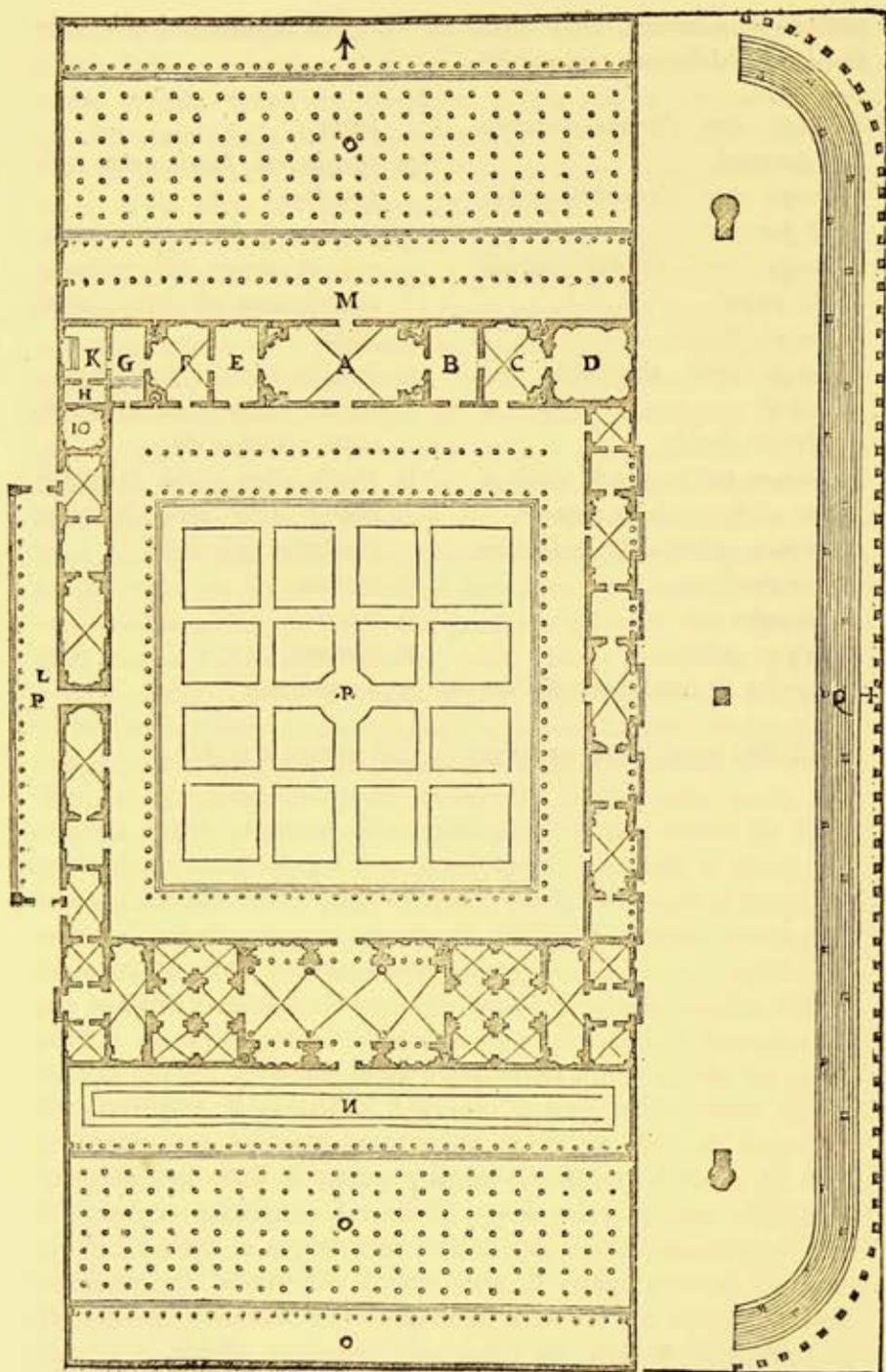
Poi che s'è trattato delle vie, dei ponti e delle piazze, resta che si dica di quelli edifici che fecero gli antichi Greci ne' quali gli uomini andavano a esercitarsi; et è cosa molto verisimile che al tempo che le città della Grecia si reggevano a republica per ogni città ne fosse uno di questi tali edifici ove i giovanetti, oltra l'imparar delle scienze, esercitando i corpi loro nelle cose pertinenti alla milizia, come a conoscer gli ordini, a lanciar il palo, a giocar alle braccia, a maneggiar l'arme, a natar con pesi sopra le spalle, divenissero atti alle fatiche et agli accidenti della guerra; onde potterno poi col lor valore e disciplina militare, essendo essi pochi, vincer eserciti numerosissimi. A esempio loro ebbero i Romani il Campo Marzio, nel quale pubblicamente la gioventù si esercitava nelle dette militari azzioni, dal che nascevano mirabili effetti e le vittorie delle giornate. Scrive Cesare ne' suoi *Commentarii*, che essendo egli all'improvviso assalito da' Nervi, e vedendo che la settima legione e la duodecima erano di maniera ristrette che non potevano combattere, comandò che si allargassero e si mettessero l'una a' fianchi dell'altra, accioché avessero commodità da adoperar l'arme e non potessero esser da' nimici circondate: il che con prestezza fatto da' soldati, diede a lui la vittoria et a loro fama e nome immortale di valorosi e di bene disciplinati.² Conciosiaché nell'ardor della battaglia, quando le cose erano in pericolo e piene di tumulto, facessero quello che a molti a' tempi nostri par difficilissimo da farsi quando anco gli nimici sono lontani e si ha commodità di tempo e di luoco. Di questi tai gloriosi fatti ne sono quasi piene tutte le greche e latine istorie, e non è dubbio che di loro non fosse cagione il continuo esercitarsi de' giovani. Da questo essercizio, i detti luoghi che (come racconta Vitruvio al capitolo XI del v libro)³ fabricavano i Greci, furono da loro chiamati palestre e xisti, e la lor disposizione era tale. Prima disegnavano la piazza quadrata di giro di due stadi, cioè di ducento e cinquanta passa, et in tre lati di lei facevano i portici semplici, e sotto quelli alcune sale ampie nelle quali stavano gli uomini letterati, come filosofi e simili, a disputare e discorrere; nel quarto lato poi, il quale era volto al meriggio, facevano i portichi doppi, accioché le piogge, da' venti

spinte, non entrassero nella parte più a dentro nel verno e l'estate il sole fosse più lontano. Nel mezzo di questo portico era una sala molto grande, lunga un quadro e mezzo, ove si ammaestravano gli adolescenti; dalla destra della quale era il luogo ove si ammaestravano le garzone, e dietro a quello il luogo ove s'impolveravano gli atleti; e più oltra la stanza per la fredda lavazione, c'ora chiameressimo bagni di acqua fredda, la qual viene a esser nel voltar del portico. Dalla sinistra del luogo degli adolescenti, era il luogo ove s'ongevano i corpi per esser più forti; et appresso la stanza fredda, ove si spogliavano; e più oltre la tepida, per dove si faceva foco, dalla quale si entrava nella calda: aveva questa stanza da una parte il laconico (era questo il luogo ove sudavano) e dall'altra la stanza per la calda lavazione, perciocché vollero quei prudenti uomini, imitando la natura, la qual da un estremo freddo ad un estremo caldo con i suoi mezzi ci conduce, che non subito dalla stanza fredda si entrasse nella calda, ma col mezzo della tepida. Di fuori da detti luoghi erano tre portichi: uno dal lato dove era l'entrata, che si farebbe verso levante ovvero verso ponente; gli altri due erano uno dalla destra, l'altro dalla sinistra, posti l'uno a settentrione, l'altro a mezzogiorno. Quello che guardava a settentrione era doppio, e di larghezza quanto erano lunghe le colonne. L'altro, rivolto a mezzogiorno, era semplice, ma molto più largo di ciascuno de' sopradetti, et era diviso in questo modo: che lasciati dalla parte delle colonne e dalla parte del muro dieci piedi, il qual spazio da Vitruvio è detto margine, per due gradi larghi sei piedi si discendeva in un piano non meno largo di dodici piedi, nel quale al tempo del verno gli atleti potevano esercitarsi stando al coperto, senza esser impediti da quelli ch'erano sotto il portico a vedere, i quali anco, per la detta bassezza ov'erano gli atleti, vedevano meglio. Questo portico propriamente si chiamava xisto. Li xisti si facevano che tra due portichi vi fossero selve e piantazioni, e le strade tra gli arbori lastricate di mosaico.⁴ Appresso il xisto et il portico doppio si disegnavano i luoghi scoperti da camminare, detti da loro peridromide, ne' quali il verno, quando era sereno il cielo, gli atleti si potevano esercitare. Lo stadio era a canto questo edificio, et era luogo dove la moltitudine poteva star commodamente a veder combatter gli atleti.⁵ Da questa sorte di edifici presero l'esempio gli imperatori romani che ordinarono le terme per dilettere e compiacere al popolo, per esser luoghi ove gli uomini andavano a di-

portarsi et a lavarsi, delle quali, ne' libri che seguiranno, piacendo al Signor Iddio, ne ragionerò.⁶

- | | | | |
|---|--|---|--|
| A | <i>luogo ove s'ammaestravano i garzoni</i> | | <i>trata</i> |
| B | <i>luogo ove s'ammaestravano le garzone</i> | M | <i>portico di fuori verso settentrione</i> |
| C | <i>luogo dove s'impolveravano gli atleti</i> | N | <i>portico di fuori verso ostro, ove al tempo del verno si esercitavano gli atleti, detto xistos</i> |
| D | <i>bagno freddo</i> | O | <i>le selve tra due portichi</i> |
| E | <i>luogo dove s'ungevano gli atleti</i> | P | <i>luoghi scoperti da caminar, detti peridromide</i> |
| F | <i>stanza fredda</i> | Q | <i>stadio dove stava la moltitudine delle genti a veder combatter gli atleti</i> |
| G | <i>stanza tepida per la quale si va al luogo della fornace</i> | + | <i>levante</i> |
| H | <i>stanza calda, detta sudazione concamerata</i> | O | <i>ostro</i> |
| I | <i>laconico</i> | P | <i>ponente</i> |
| K | <i>bagno caldo</i> | ∴ | <i>tramontana</i> |
| L | <i>portico di fuori davanti l'en-</i> | | |

Gli altri luoghi fatti nel disegno sono esedre e scole.



IL FINE DEL TERZO LIBRO
DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO

LIBRO QUARTO

IL QUARTO LIBRO DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PAL-
LADIO NEL QUAL SI DESCRIVONO E SI FIGURANO I TEMPII
ANTICHI CHE SONO IN ROMA, ET ALCUNI ALTRI CHE SONO
IN ITALIA E FUORI D'ITALIA

Proemio ai lettori

Se in fabrica alcuna è da esser posta opera et industria, accioché ella con bella misura e proporzione sia compartita, ciò senza alcun dubbio si deve fare nei tempj, ne' quali esso Fattore e Datore di tutte le cose, Dio O.M., deve essere da noi adorato et, in quel modo che le forze nostre patiscono, lodato e ringraziato di tanti a noi continuamente fatti benefici.¹ Per il che, se gli uomini nel fabricarsi le proprie abitazioni usano grandissima cura per ritrovare eccellenti e periti architetti e sofficianti artefici, sono certamente obligati ad usarla molto maggiore nell'edificar le chiese; e se in quelle alla commodità principalmente attendono, in queste alla dignità e grandezza di chi ha da esservi invocato et adorato devono riguardare; il quale essendo il sommo bene e la somma perfezione, è molto convenevole che tutte le cose a lui dedicate in quella perfezione siano ridotte che per noi si possa maggiore.² E veramente, considerando noi questa bella machina del mondo³ di quanti meravigliosi ornamenti ella sia ripiena, e come i cieli col continuo lor girare vadino in lei le stagioni secondo il natural bisogno cangiando, e con la soavissima armonia del temperato lor movimento se stessi conservino, non possiamo dubitare che, dovendo esser simili i piccioli tempj che noi facciamo a questo grandissimo,⁴ dalla sua immensa bontà con una sua parola perfettamente compiuto, non⁵ siamo tenuti a fare in loro tutti quelli ornamenti che per noi siano possibili, et in modo e con tal proporzione edificarli, che tutte le parti insieme una soave armonia apportino agli occhi de' riguardanti e ciascuna da per sé all'uso al quale sarà destinata convenevolmente serva.⁶ Per la qual cosa, benché di molta lode siano degni coloro i quali, da ottimo spirito guidati, hanno già al sommo Dio chiese e tempj fabricati e fabricano tuttavia, nondimeno non pare che senza qualche poco di riprensione debbiano rimanere, se non hanno anco studiato di farli con quella miglior e più nobil forma che la condizion nostra com-

porti. Onde, perché gli antichi Greci e Romani nel far i tempj ai lor dei posero grandissimo studio e con bellissima architettura li composero, acciò che essi con que' maggiori ornamenti e con quella miglior proporzione fossero fatti che allo dio al quale erano dedicati si convenisse, io son per dimostrar in questo libro la forma e gli ornamenti di molti tempj antichi, de' quali ancora si veggono le ruine e sono da me stati ridotti in disegno, acciò che si possa da ciascuno conoscere con qual forma si debbiano e con quali ornamenti fabricar le chiese.⁷ E, benché di alcuni di loro se ne vegga picciola parte in piede sopra terra, io nondimeno da quella picciola parte, considerate anco le fondamenta che si sono potute vedere, sono andato conietturando quali dovessero essere quando erano intieri. Et in questo mi è stato di grandissimo aiuto Vitruvio, perciò che, incontrando quello ch'io vedeva con quello ch'egli ci insegna, non mi è stato molto difficile venire in cognizione e degli aspetti e delle forme loro.⁸ Ma, quanto agli ornamenti, cioè base, colonne, capitelli, cornici e cose simili, non vi ho posto alcuna cosa del mio, ma sono stati misurati da me con somma considerazione da diversi fragmenti ritrovati ne' luoghi ove erano essi tempj. E non dubito che coloro che leggeranno questo libro e considereranno diligentemente i disegni, non siano per prendere intelligenza di molti luoghi che in Vitruvio sono riputati difficilissimi, e per indrizzar l'intelletto al conoscer le belle e proporzionate forme de' tempj, e per cavarne molte nobili e varie invenzioni, delle quali a luogo e tempo servendosi possano far conoscere nelle opere loro come si debba e possa variare senza partirsi da' precetti dell'arte, e quanto simil variazione sia laudabile e graziosa.⁹ Ma avanti che si venga a' disegni, io brevemente, come son solito, dirò quelle avvertenze che nell'edificare i tempj si devono osservare, avendole tratte anch'io da Vitruvio e da altri uomini eccellentissimi, i quali di sì nobil arte hanno scritto.¹⁰

CAPITOLO I

Del sito che si deve eleggere per edificarvi i tempj

La Toscana fu non solo la prima a ricevere come forestiera l'architettura in Italia, onde l'ordine che toscano si chiama ebbe le sue misure, ma anco quanto alle cose degli dei, che la maggior parte del mondo in cieco errore versando adorava, fu maestra de' popoli circonvicini e dimostrò qual sorte di tempj, et in qual luogo, e con quali ornamenti, secondo la qualità degli dii si dovessero edificare; le quali osservazioni, tutto che in molti tempj si veda che non si sono avute in considerazione, io nondimeno racconterò brevemente sì come ci sono state dalli scrittori lasciate, accioché coloro che delle antichità si diletmano rimangano in questa parte sodisfatti, et accioché si svegli et infiammi l'animo di ciascuno a porre ogni convenevol cura nell'edificar le chiese, perciò che è molto brutta e biasimevol cosa che noi, i quali il vero culto abbiamo, siamo superati in ciò da coloro che nessun lume aveano della verità. E perché i luoghi ne' quali s'hanno da porre i sacri tempj sono la prima cosa che si deve considerare, io ne parlerò in questo primo capo.¹ Dico adunque che gli antichi Toscani ordinarono che a Venere, a Marte et a Vulcano si facessero i tempj fuori della città, come a quelli che movessero gli animi alle lascivie, alle guerre et agli incendi, e nella città a quelli che alla pudicizia, alla pace et alle buone arti erano preposti; e che a quelli dei nella tutela de' quali specialmente fosse posta la città, et a Giove et a Giunone et a Minerva, i quali tenevano che fossero anche essi difensori delle città, si fabricassero tempj in luoghi altissimi, nel mezzo della terra² e nella rocca. Et a Pallade, a Mercurio et a Iside, perché agli artefici et alle mercanzie erano presidenti, edificarono i tempj vicino alle piazze et alcuna volta sopra le piazze istesse; ad Apolline et a Bacco presso al theatro, ad Hercole vicino al circo et allo amfitheatro. Ad Esculapio, alla Salute et a quelli iddii per le medicine de' quali credevano che molti uomini si risanassero, fabricarono in luoghi sommamente sani e vicino ad acque salubri, accioché col venire dall'aere cattivo e pestilente al buono e sano, e col bere di quelle acque, gli infermi più presto e con minor difficoltà si sanassero, onde si accrescesse il zelo della religione. E così al rimanente degli altri dei pensarono convenirsi il ritrovar i

luoghi da fabricar i lor tempj secondo le proprietà che a quelli attribuirono et alle maniere de' sacrifici loro.³ Ma noi, che siamo per la grazia special di Dio da quelle tenebre liberati, avendo lasciata la lor vana e falsa superstizione, eleggeremo quei siti per i tempj che saranno nella più nobile e più celebre parte della città, lontani da' luoghi disonesti e sopra belle et ornate piazze, nelle quali molte strade mettano capo, onde ogni parte del tempio possa esser veduta con sua dignità et arrechi divozione e meraviglia a chiunque lo veda e rimiri.⁴ E se nella città vi saranno colli, si eleggerà la più alta parte di quelli. Ma non vi essendo luoghi rilevati, si alzerà il piano del tempio dal rimanente della città quanto sarà conveniente, e si ascenderà al tempio per gradi, conciosiaché il salire al tempio apporti seco maggior divozione e maestà.⁵ Si faranno le fronti de' tempj che guardino sopra grandissima parte della città, accioché paia la religione esser posta come per custode e protettrice de' cittadini.⁶ Ma se si fabriceranno tempj fuori della città, allora le fronti loro si faranno che guardino sopra le strade pubbliche, o sopra i fiumi, se appresso quelli si fabricerà, accioché i passaggieri possano vederli e fare le lor salutazioni e riverenze dinanzi la fronte del tempio.⁷

CAPITOLO II

Delle forme de' tempj e del decoro che in quelli si deve osservare

I tempj si fanno ritondi, quadrangolari, di sei, otto e più cantoni, i quali tutti finiscano nella capacità di un cerchio,¹ a croce e di molte altre forme e figure secondo le varie invenzioni degli uomini, le quali ogni volta che sono con belle e convenevoli proporzioni e con elegante et ornata architettura distinte, meritano di esser lodate.² Ma le più belle e più regolate forme, e dalle quali le altre ricevono le misure, sono la ritonda e la quadrangolare; e però di queste due solamente parla Vitruvio e ci insegna come si debbano compartire, come si dirà quando si tratterà del compartimento de' tempj.³ Ne' tempj che ritondi non sono, si deve osservare diligentemente che tutti gli angoli siano uguali, sia il tempio di quattro, o di sei, o di più angoli e lati. Ebbero gli antichi riguardo a quello che si convenisse a ciascuno de' loro dei, non solo nell'eleggere i luoghi ne' quali si dovessero fabricare i tempj,

come è stato detto di sopra, ma anco nell'elegger la forma:⁴ onde al Sole et alla Luna, perché continuamente intorno al mondo si girano e con questo lor girare producono gli effetti a ciascuno manifesti, fecero i tempj di forma ritonda, o almeno che alla rotondità si avvicinasero; e così anco a Vesta, la qual dissero esser dea della terra, il quale elemento sappiamo ch'è tondo.⁵ A Giove, come patrone dell'aere e del cielo, fecero i tempj scoperti nel mezo co' portici intorno, come dirò più di sotto.⁶ Negli ornamenti ancora ebbero grandissima considerazione a qual dio fabricassero: per la qual cosa a Minerva, a Marte et ad Hercole fecero i tempj di opera dorica, perciocché a tali dei dicevano convenirsi per la milizia, della quale erano fatti presidenti, le fabriche senza delicatezze e tenerezze. Ma a Venere, a Flora, alle Muse et alle Ninfe et alle più delicate dee, dissero doversi fare i tempj che alla fiorita e tenera età virginale si confacessero, onde a quelli diedero l'opra corinthia, parendo loro che l'opere sottili e floride, ornate di foglie e di volute, si convenissero a tale età. Ma a Giunone, a Diana, a Bacco et ad altri dei, ai quali né la gravità de' primi né la delicatezza de' secondi pareva che si convenisse, attribuirono l'opere ioniche, le quali tra le doriche e le corinthie tengono il luogo di mezo.⁷ Così leggiamo che gli antichi nell'edificare i tempj si ingegnarono di servare il decoro, nel quale consiste una bellissima parte dell'architettura.⁸ E però ancora noi, che non abbiamo i dei falsi, per servare il decoro circa la forma de' tempj, eleggeremo la più perfetta e più eccellente; e conciosiaché la ritonda sia tale, perché sola tra tutte le figure è semplice, uniforme, eguale, forte e capace, faremo i tempj ritondi, a' quali si conviene massimamente questa figura, perché essendo essa da un solo termine rinchiusa, nel quale non si può né principio né fine trovare, né l'uno dall'altro distinguere, et avendo le sue parti simili tra di loro e che tutte partecipano della figura del tutto, e finalmente ritrovandosi in ogni sua parte l'estremo egualmente lontano dal mezo, è attissima a dimostrare la unità, la infinita essenza, la uniformità e la giustizia di Dio.⁹ Oltre di ciò non si può negare che la fortezza e perpetuità non si ricerchi più ne' tempj che in tutte le altre fabriche, conciosiaché essi siano dedicati a Dio O.M. e si conservino in loro le più celebri e le più degne memorie delle città; onde, e per questa ragione ancora, si deve dire che la figura ritonda, nella quale non è alcun angolo, ai tempj sommamente si convenga. Devono anco

essere i tempîi capacissimi, accioché molta gente commodamente vi possa stare ai divini officîi, e tra tutte le figure che sono terminate da eguale circonferenza, niuna è più capace della ritonda.¹⁰ Sono anco molto laudabili quelle chiese che sono fatte in forma di croce, le quali nella parte che sarebbe il piede della croce hanno l'entrata, et all'incontro l'altar maggiore et il coro, e nelli due rami che si estendono dall'uno e l'altro lato come braccia due altre entrate, overo due altri altari, perché essendo figurate con la forma della croce, rappresentano agli occhi de' riguardanti quel legno dal quale stete pendente la salute nostra.¹¹ E di questa forma io ho fatto la chiesa di San Giorgio Maggiore in Venezia.¹²

Devono avere i tempîi i portici ampi e con maggior colonne di quello che ricerchino le altre fabbriche, e sta bene che essi siano grandi e magnifici (ma non però maggiori di quello che ricerchi la grandezza della città) e con grandi e belle proporzioni fabricati. Imperoché al culto divino, per il quale essi si fanno, si richiede ogni magnificenza e grandezza. Devono esser fatti con bellissimi ordini di colonne e si deve a ciascun ordine dare i suoi propri e convenienti ornamenti. Si faranno di materia eccellentissima e della più preziosa, accioché con la forma, con gli ornamenti e con la materia si onori quanto più si può la divinità; e se possibil fosse, si doveriano fare c'avessero tanto di bellezza che non si potesse imaginare cosa più bella, e così in ogni loro parte disposti che coloro che vi entrano si meravigliassero e stessero con gli animi sospesi nel considerare la grazia e venustà loro.¹³ Tra tutti i colori niuno è che si convenga più ai tempîi della bianchezza, conciosiaché la purità del colore e della vita sia sommamente grata a Dio. Ma se si dipingeranno, non vi staranno bene quelle pitture che con il significato loro alienino l'animo dalla contemplazione delle cose divine, perciocché non ci dobbiamo¹⁴ nei tempîi partire dalla gravità e da quelle cose che, vedute da noi, rendano gli animi nostri più infiammati al culto divino et al bene operare.¹⁵

CAPITOLO III

Degli aspetti dei tempj

Aspetto s'intende quella prima mostra che fa il tempio di sé a chi a lui si avvicina. Sette sono i più regolati e meglio intesi aspetti dei tempj, de' quali mi è paruto come necessario il por qui quel tanto che ne dice Vitruvio al capo primo del primo libro,¹ acciòché questa parte, la quale per la poca osservanza delle antichità è stata da molti riputata difficile e da pochi finora ben intesa, si renda facile e chiara per quello che io ne dirò e per i disegni che seguiranno, i quali saranno essemplio di quanto egli ci insegna; et ho voluto usare anco i nomi de' quali egli si serve, acciòché coloro che si porranno alla lettura di esso Vitruvio, alla quale esorto ciascuno, riconoscano in quello i medesimi nomi e non paia loro di legger cose diverse. Per venire dunque al proposito nostro, i tempj si fanno o con i portici o senza portici. Quelli che senza portici si fanno possono aver tre aspetti: l'uno si nomina in antis, cioè faccia in pilastri, perché ante si chiamano i pilastri che si fanno negli angoli ovvero cantoni delle fabbriche; degli altri due, uno si dice prostilos, cioè faccia in colonne, e l'altro amphiprostilos. Quello che in antis è nominato averà due pilastri nei cantoni, che voltano anco dai lati del tempio, e tra detti pilastri, nel mezzo della fronte, due colonne che sportino in fuori e sostengano il frontespizio che sarà sopra l'entrata. Quell'altro, che prostilos è detto, averà di più del primo anco nei cantoni le colonne rincontro ai pilastri, e dalla destra e dalla sinistra, nel voltar de' cantoni, due altre colonne, cioè una per banda. Ma se nella parte di dietro si servirà lo stesso modo di colonne e di frontespizio, ne risulterà l'aspetto detto amphiprostilos. De' due primi aspetti di tempj, a' nostri giorni non si ha reliquia alcuna, e però in questo libro non vi saranno gli esempi. Né mi è paruto bisogno di farne i disegni, essendo di ciascuno di questi aspetti figurata la pianta e 'l suo diritto nel *Vitruvio* commentato da monsignor reverendissimo Barbaro.² Ma se ai tempj si fanno i portici, allora, o si fanno intorno a tutto il tempio, o nella fronte solamente. Quelli c'hanno i portici solo nella facciata davanti, si può dire che anch'essi abbiano l'aspetto detto prostilos. Ma quelli che si fanno con i portici intorno possono farsi di quattro aspetti, perciocché o si fanno con

sei colonne nella facciata davanti et in quella di dietro e con undici colonne ne' lati, computandovi le angulari, e questo aspetto si chiama peripteros, cioè alato a torno, e vengono i portici intorno la cella a esser larghi quanto un intercolumnio. Si veggono tempî antichi c'hanno sei colonne nella facciata e non hanno però portici intorno, ma ne' muri della cella, nella parte di fuori, vi sono meze colonne che accompagnano quelle del portico et hanno i medesimi ornamenti, come a Nîmes in Provenza³ – e di questa sorte si può dire che sia in Roma il tempio di ordine ionico che ora è la chiesa di Santa Maria Egizziaca⁴ –, il che fecero quelli architetti per fare più larga la cella e per iscemare la spesa, rimanendo nondimeno il medesimo aspetto dell'alato a torno a chi vedeva il tempio per fianco. Overo si pongono ai tempî otto colonne per fronte e quindici dai lati con le angulari: questi vengono ad avere i portici intorno doppi, e però l'aspetto loro è detto dipteros, cioè alato doppio. Overo si fanno bene i tempî c'abbiano, come il sopradetto, otto colonne per fronte e quindici ne' lati, ma i portici intorno non si fanno doppi perché si toglie via un ordine di colonne, onde essi portici vengono ad essere larghi quanto sono due intercolumni et una grossezza di colonna, e si chiama il loro aspetto pseudodipteros, cioè falso alato doppio. Questo aspetto fu invenzione di Hermogine,⁵ antichissimo architetto, il quale in questo modo fece i portici intorno al tempio larghi e commodi, a leggeri la fatica e la spesa e non levò cosa alcuna dall'aspetto. Overo finalmente si fanno che nell'una e l'altra facciata vi siano dieci colonne et i portici intorno doppi, come in quelli c'hanno l'aspetto dipteros. Questi tempî nella parte di dentro avevano altri portici con due ordini di colonne uno sopra l'altro, et erano queste colonne minori di quelle di fuori; il coperto veniva dalle colonne di fuori a quelle di dentro, e tutto lo spazio circondato dalle colonne di dentro era scoperto: onde l'aspetto di questi tempî si dimandava hipethros, cioè discoperto. Si dedicavano questi tempî a Giove come a patrone del cielo e dell'aere, e nel mezo del cortile si poneva l'altare. Di questa sorte credo che fosse il tempio del quale si veggono alcuni pochi vestigi in Roma sopra monte Cavallo⁶ e che fosse dedicato a Giove Quirinale e fabricato dagli imperatori, perché ai tempi di Vitruvio (come egli dice) non ve ne era alcuno.⁷

CAPITOLO IV

Di cinque specie di tempj

Usarono gli antichi (come è stato detto di sopra)¹ di fare i portici ai loro tempj per commodità del popolo, acciòché egli avesse dove tratenersi e passeggiare fuori della cella nella quale si facevano i sacrifici, e per dare maggior maestà e grandezza a quelle fabbriche. Onde, perché si posson far gli intervalli che son tra colonna e colonna di cinque grandezze, secondo quelle distingue Vitruvio cinque specie o maniere di tempj, delle quali sono i nomi: picnostilos, cioè di spesse colonne; sistilos, più larghe; diastilos, ancora più distanti; areostilos, oltre quello che si conviene lontane; et eustilos, c'ha ragionevoli e convenienti intervalli.² Di tutti i quali intercolunni, come siano e qual proporzione debbano avere con la lunghezza delle colonne, è stato detto di sopra nel primo libro e posti i disegni;³ però non mi occorre dir qui altro, se non che le quattro prime maniere sono difettose. Le due prime perché, essendo gli intercolunni di un diametro e mezzo o di due diametri di colonna, sono molto piccioli e stretti, onde non possono due persone entrare nei portici al pari ma bisogna che vadino a fila una dietro l'altra, e le porte et i loro ornamenti non si possono veder di lontano, e finalmente perché per la strettezza degli spazi è impedito il caminare d'intorno al tempio.⁴ Sono però queste due maniere tollerabili quando si fanno le colonne grandi, come si vede in quasi tutti i tempj antichi. La terza perché, potendosi porre tra le colonne tre diametri di colonna, vengono ad essere gli intercolunni molto larghi, onde gli architravi, per la grandezza degli spazi, si spezzano.⁵ Ma a questo difetto si può provvedere facendo sopra l'architrave, nella altezza del fregio, archi over remenati che sonstentino il carico e lascino libero l'architrave. La quarta maniera, benché non patisca il difetto della sopradetta, perché non si usano gli architravi di pietra né di marmo, ma sopra le colonne si pongono le travi di legno, si può nondimeno dire ancor ella difettosa perché è bassa, larga et umile,⁶ et è propria dell'ordine toscano. Di modo che la più bella et elegante maniera di tempj è quella che eustilos è detta, la quale è quando gli intercolunni sono di due diametri di colonna et un quarto, perciòché serve ottimamente all'uso, alla bellezza et alla fermezza.⁷ Io ho nominato le

maniere de' tempj con quegli istessi nomi che mette Vitruvio, come ho fatto anco gli aspetti, sì per la causa detta di sopra, sì anco perché tali nomi paiono già esser stati ricevuti dalla nostra lingua e da ciascuno s'intendono, e però mi servirò anco di loro nei disegni dei tempj che seguiranno.

CAPITOLO V

Del compartimento dei tempj

Benché in tutte le fabbriche si ricerchi che le parti loro insieme corrispondano et abbiano tal proporzione che nessuna sia con la quale non si possa misurare il tutto e le altre parti ancora,¹ questo nondimeno con estrema cura si deve osservare nei tempj, perciocché alla divinità sono consacrati, per onore et osservanza della quale si deve operare quanto si può di bello e di raro. Essendo adunque le più regulate forme de' tempj la ritonda e la quadrangolare, io dirò come ciascuna di queste si debbano compartire e porrò anco alcune cose appartenenti ai tempj che noi cristiani usiamo. I tempj ritondi si facevano anticamente alcuna volta aperti, cioè senza cella, con colonne che sostenevano la cupola, come quelli che si dedicavano a Giunone Lacinia, nel mezo de' quali si poneva l'altare, e sopra quello il fuoco, il quale era inestinguibile.² Questi in tal modo si compartiscono. Si divide il diametro di tutto lo spazio che deve occupare il tempio in tre parti eguali: una se ne dà ai gradi, cioè alla salita sul piano del tempio, e due rimangono al tempio et alle colonne, le quali si pongono sopra piedestili e sono alte, con base e capitello, quanto è il diametro del minor giro dei gradi e grosse per la decima parte della loro altezza. L'architrave, il fregio e gli altri ornamenti si fanno secondo è stato detto nel primo libro, così in questa come in tutte l'altre sorti di tempj. Ma quelli che si fanno chiusi, cioè con la cella, o si fanno con le ale a torno, ovvero con un portico solamente nella fronte. Di quelli c'hanno le ale a torno le ragioni sono queste: prima a torno a torno si fanno due gradi, e sopra si pongono i piedestili, sopra i quali sono le colonne; le ale sono larghe per la quinta parte del diametro del tempio, pigliando il diametro nella parte di dentro dei piedestili; le colonne sono lunghe quanto è larga la cella e sono grosse la decima parte della longhezza; la tribuna, over cupola, si fa alta,

sopra l'architrave, fregio e cornice delle ale, per la metà di tutta l'opera. Così compartisse Vitruvio i templi ritondi.³ Ma però ne' templi antichi non si veggono piedestili, ma le colonne cominciano dal piano del tempio, il che molto più mi piace, sì perché con i piedestili si impedisce molto l'entrare al tempio, sì anco perché le colonne, le quali da terra cominciano, rendono maggior grandezza e magnificenza.⁴ Ma se ai templi ritondi si porrà il portico solo nella fronte, egli si farà lungo quanto la larghezza della cella o la ottava parte meno; si potrà fare anco più corto, ma non però che giamai sia meno lungo di tre quarti della larghezza del tempio;⁵ e non si farà più largo della terza parte della sua lunghezza. Nei templi quadrangolari, i portici nelle fronti si faranno lunghi quanto sarà la larghezza di essi templi, e se saranno della maniera eustilos, che è la bella et elegante, in tal modo si compartiranno: se l'aspetto si farà di quattro colonne, si dividerà tutta la facciata del tempio (lasciati fuori gli sporti delle base delle colonne che saranno nelle cantonate) in undeci parti e meza, et una di queste parti si chiamerà modulo, cioè misura, con la quale si misureranno tutte le altre parti; perché facendosi le colonne grosse un modulo, quattro se ne daranno a quelle, tre all'intercolumnio di mezo, e quattro e mezo agli altri due intercolumni, cioè due et un quarto per uno; se la fronte sarà di sei colonne, si partirà in dieceotto; se di otto, in ventiquattro e meza; e se di diece, in trentuna, dando sempre, di queste parti, una alla grossezza delle colonne, tre al vano di mezo e due et un quarto a ciascun degli altri vani. L'altezza delle colonne si farà secondo che saranno o ioniche o corinthie.⁶ Come si debbano regolare gli aspetti delle altre maniere de' templi, cioè della picnostilos, sistilos, diastilos et areostilos, s'è detto a pieno nel primo libro quando abbiamo trattato degli intercolumni.⁷ Oltra il portico si trova l'antitempio e dappoi la cella: si divide la larghezza in quattro parti, e per otto di quelle si fa la lunghezza del tempio, e di queste, cinque si danno alla lunghezza della cella, includendovi le mura nelle quali sono le porte, e le altre tre rimangono all'antitempio, il quale dai lati ha due ali di mura continuati alle mura della cella, nel fine delle quali si fanno due anti, cioè due pilastri grossi quanto le colonne del portico. E perché può essere che tra quelle ale vi sia e poco e molto spazio, se sarà la larghezza maggiore di venti piedi, si dovranno porre tra i detti pilastri due colonne e più ancora, secondo richiederà il bisogno, al dritto delle colonne

del portico, l'ufficio delle quali sarà separare l'antitempio dal portico, e quei tre o più vani che saranno tra li pilastri si serreranno con tavole o parapetti di marmo, lasciandovi però le aperture per le quali si possa entrare nell'antitempio; e se la larghezza sarà maggiore di piedi quaranta, bisognerà porre altre colonne dalla parte di dentro all'incontro di quelle che saranno poste tra i pilastri, e si faranno dell'altezza delle esteriori, ma alquanto più sottili, perché l'aere aperto leverà della grossezza a quelle di fuori et il rinchiuso non lascerà discernere la sottigliezza di quelle di dentro, e così pareranno eguali.⁸ E benché il detto compartimento riesca a punto nei tempii di quattro colonne, non però viene la medesima proporzione negli altri aspetti e maniere, perché bisogna che i muri della cella scontrino con le colonne di fuori e siano a una fila, onde le celle di quei tempii saranno alquanto maggiori di quello che si è detto. Così compartirono gli antichi i loro tempii, come ci insegna Vitruvio, e volsero che si facessero i portici sotto i quali nei cattivi tempi potessero gli uomini schifar il sole, la pioggia, la grandine e la neve, e nei giorni solenni tratenersi fin che venisse l'ora del sacrificio. Ma noi, lasciati i portici intorno, edificiamo li tempii che si assomigliano molto alle basiliche, nelle quali, come è stato detto, si facevano i portici nella parte di dentro, come noi facciamo ora nei tempii, il che è avvenuto perché li primi che alla nostra religione si diedero, dalla verità illuminati, erano soliti per timor dei gentili raccogliersi nelle basiliche di uomini privati, onde, vedendo poi che questa forma riusciva molto commoda, perciocché si poneva con molta dignità l'altare nel luogo del tribunale, et il coro stava acconciamente intorno all'altare, et il rimanente era libero per il popolo, non si è più mutata; e però nel compartimento delle ale che noi facciamo nei tempii, si avvertirà a quello ch'è stato detto quando trattammo delle basiliche.⁹ Si aggiugne alle nostre chiese un luogo separato dal rimanente del tempio, che chiamiamo sacrestia, dove si servano le vesti sacerdotali, i vasi et i libri sacri e l'altre cose necessarie al culto divino, e dove si apparano i sacerdoti; et appresso si fabricano le torri, nelle quali si appendono le campane per chiamare il popolo ai divini uffici, le quali non sono usate da altri che da' cristiani. Appresso il tempio si fanno le abitazioni per li sacerdoti, le quali deono esser commode, con spaziosi chiostrì e con bei giardini, e specialmente i luoghi per le sacre vergini deono essere sicuri, alti e

lontani dalli strepiti e dalla veduta delle genti.¹⁰ E tanto basti aver detto del decoro, degli aspetti, delle maniere e del compartimento dei tempj. Ora io porrò li disegni di molti tempj antichi, nei quali osserverò quest'ordine: prima porrò i disegni di quei tempj che sono in Roma, dappoi di quelli che sono fuori di Roma e per la Italia, et ultimamente di quelli che sono fuori di Italia. E per più facile intelligenza, e per fuggir la lunghezza e 'l tedio il quale potrei apportare a' lettori s'io volessi dire minutamente le misure di ciascuna parte, le ho postate tutte con numeri nei disegni.

Il piede vicentino, col quale sono stati misurati tutti i seguenti tempj, è nel secondo libro a numero 4 [*qui a p. 98*].

Tutto il piede si partisce in oncie dodici, e ciascun'oncia in quattro minuti.¹¹

CAPITOLO VI

*Dei disegni di alcuni tempj antichi che sono in Roma,
e prima di quello della Pace¹*

Cominceremo adunque con buono augurio dai disegni del tempio già dedicato alla Pace, del quale si veggono i vestigi vicino alla chiesa di Santa Maria Nuova nella via Sacra; e dicono gli scrittori ch'egli è nell'istesso luogo dove prima fu la curia di Romolo et Hostilia, poi la casa di Menio, la basilica Porzia, e la casa di Cesare, et il portico che Augusto, gettata a terra la detta casa di Cesare parendogli machina troppo grande e superba, fabricò, e chiamò dal nome di Livia Drusilla sua mogliera. Questo tempio fu cominciato da Claudio imperatore e condotto a fine da Vespasiano poi ch'egli tornò vittorioso dalla Giudea, nel quale egli conservò tutti i vasi et ornamenti che portò nel suo trionfo del tempio di Gerusalem. Si legge che questo tempio era il più grande, il più magnifico et il più ricco della città,² e veramente i suoi vestigi, così rovinati come sono, rappresentano tanta grandezza che troppo bene si può giudicare quale egli era essendo intiero. Avanti l'entrata v'era una loggia di tre vani,³ fatta di pietra cotta, et il resto era muro continovo per quanto era larga la facciata; nei pilastri degli archi della loggia, nella parte di fuori, v'erano colonne poste per

ornamento, l'ordine delle quali seguiva anco nel muro continuo; sopra questa prima loggia ve ne era un'altra scoperta, col suo poggio, et al diritto di ciascuna colonna vi dovea esser posta una statua. Nella parte di dentro del tempio v'erano otto colonne di marmo di ordine corinthio, grosse cinque piedi e quattro oncie, e lunghe cinquantatré con base e capitello. L'architrave, il fregio e la cornice erano dieci piedi e mezzo, e sostenevano il volto della nave di mezzo: la basa di queste colonne era più alta della metà del diametro della colonna, et aveva l'orlo più grosso della terza parte della sua altezza, il che forse fecero parendo loro che così potesse meglio reggere il peso che le andava posto sopra; il suo sporto era per la sesta parte del diametro della colonna. Lo architrave, il fregio e la cornice erano intagliati con assai bella invenzione: il cimacio dell'architrave è degno di avvertimento per esser diverso dagli altri e fatto molto graziosamente; la cornice ha i modiglioni invece di gocciolatoio; le casse delle rose che sono tra i modiglioni sono quadre, e così si devono fare, come ho osservato in tutti gli edifici antichi. Dicono gli scrittori che questo tempio si brugiò al tempo di Commodo imperatore, il che non veggo come possa esser vero non vi essendo parte alcuna di legname, ma potria essere facilmente ch'egli fusse stato ruinato per terremoto o per altro simile accidente e poi ristaurato in altro tempo che le cose dell'architettura non si intendevano così bene come al tempo di Vespasiano, il che mi fa credere il vedere che gli intagli non sono così ben fatti e con quella diligenza lavorati che si veggono quelli dell'arco di Tito e d'altri edifici che furono fatti ai buoni tempi.⁴ I muri di questo tempio erano ornati di statue e di pitture e tutti i volti erano fatti con compartimento di stucco, né vi era parte alcuna che non fosse ornatissima. Di questo tempio ho fatto tre tavole.

Nella prima vi è disegnata la pianta.⁵

Nella seconda il diritto della parte di fuori e di dentro della facciata, e della parte di dentro del fianco.⁶

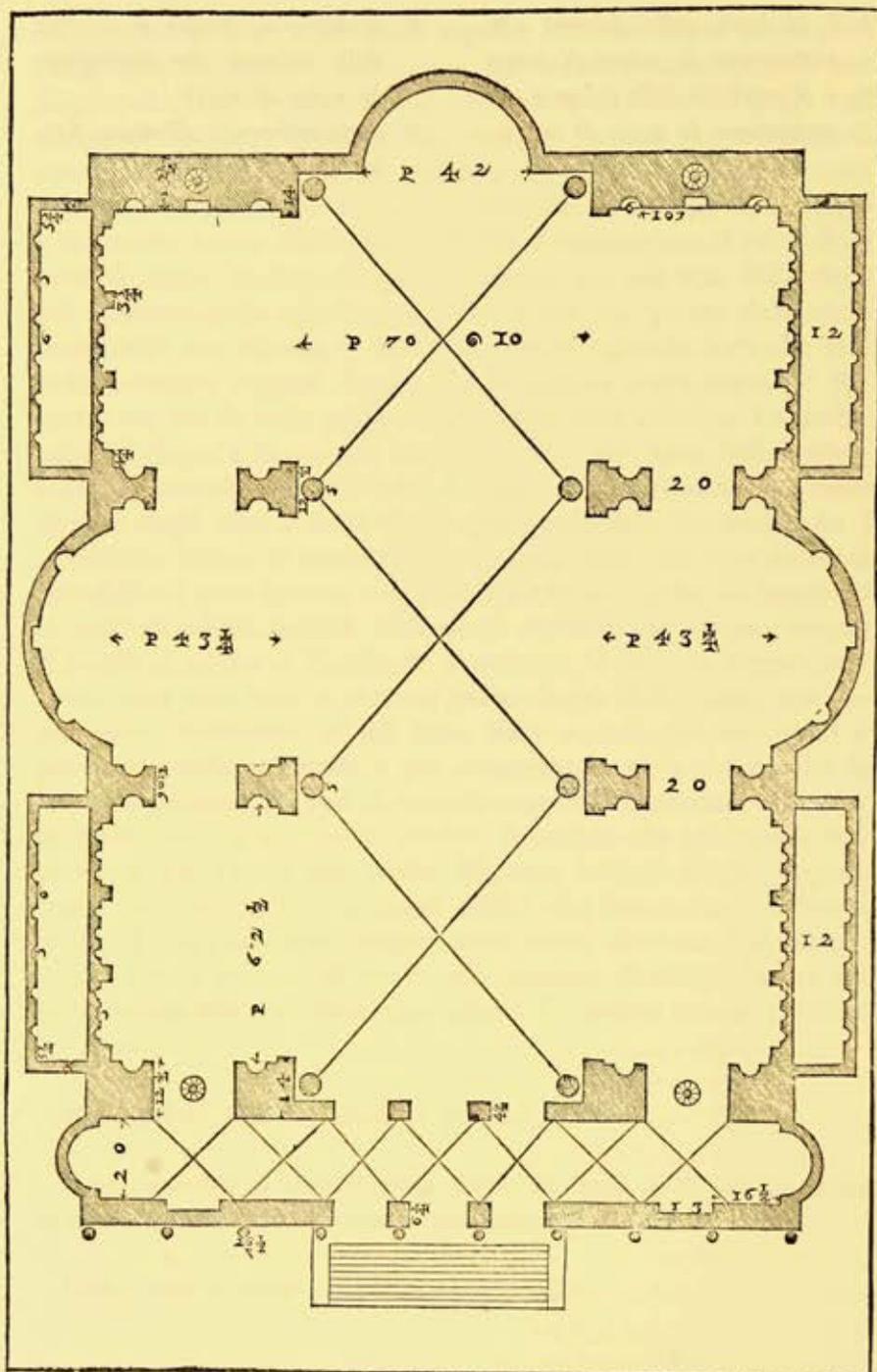
Nella terza vi sono i membri particolari.⁷

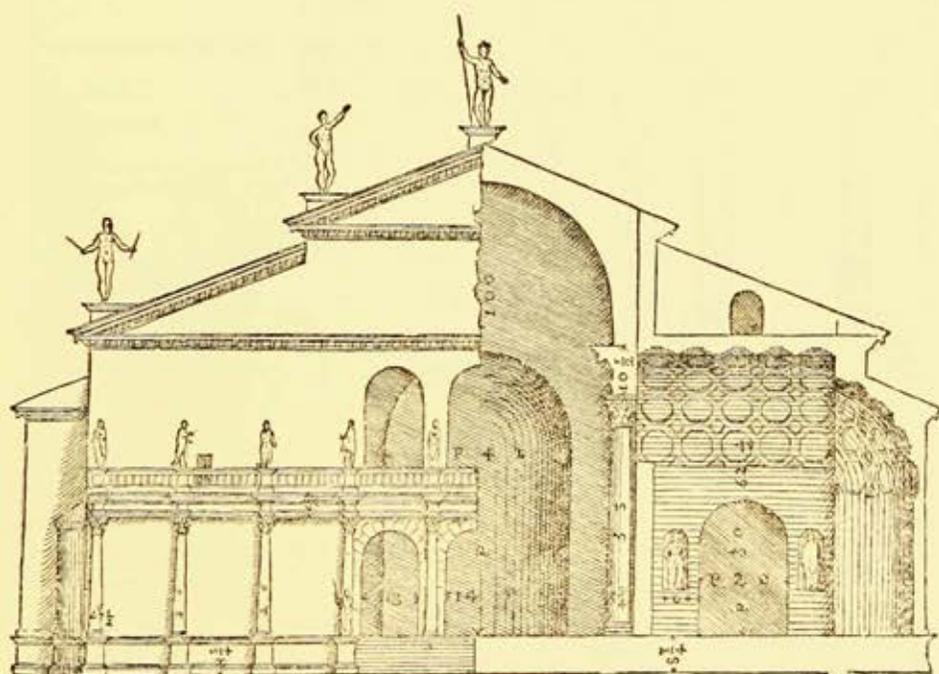
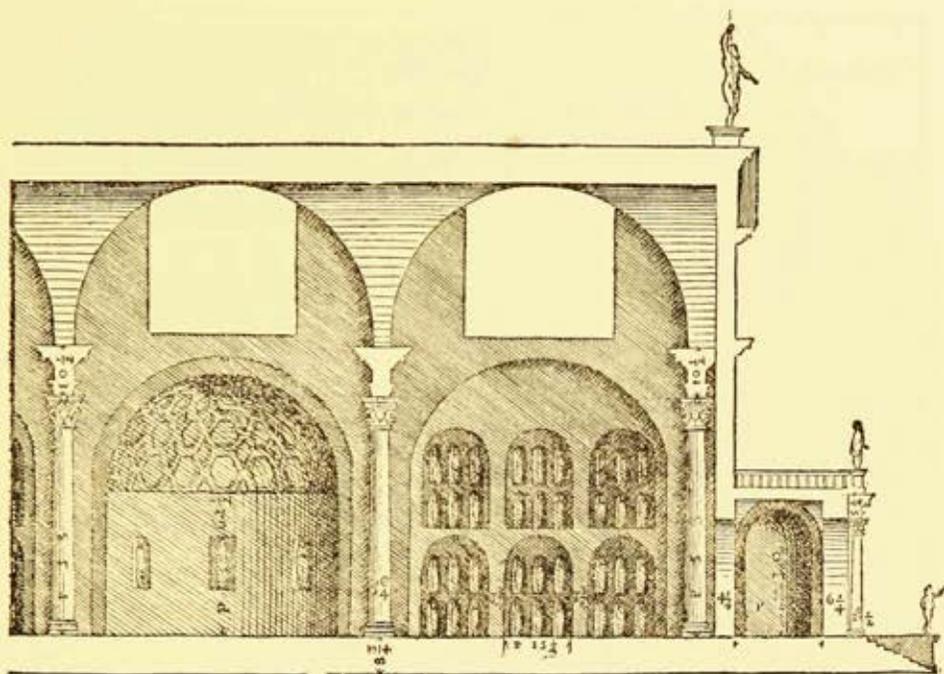
A è la basa delle colonne che sostengono la nave di mezo

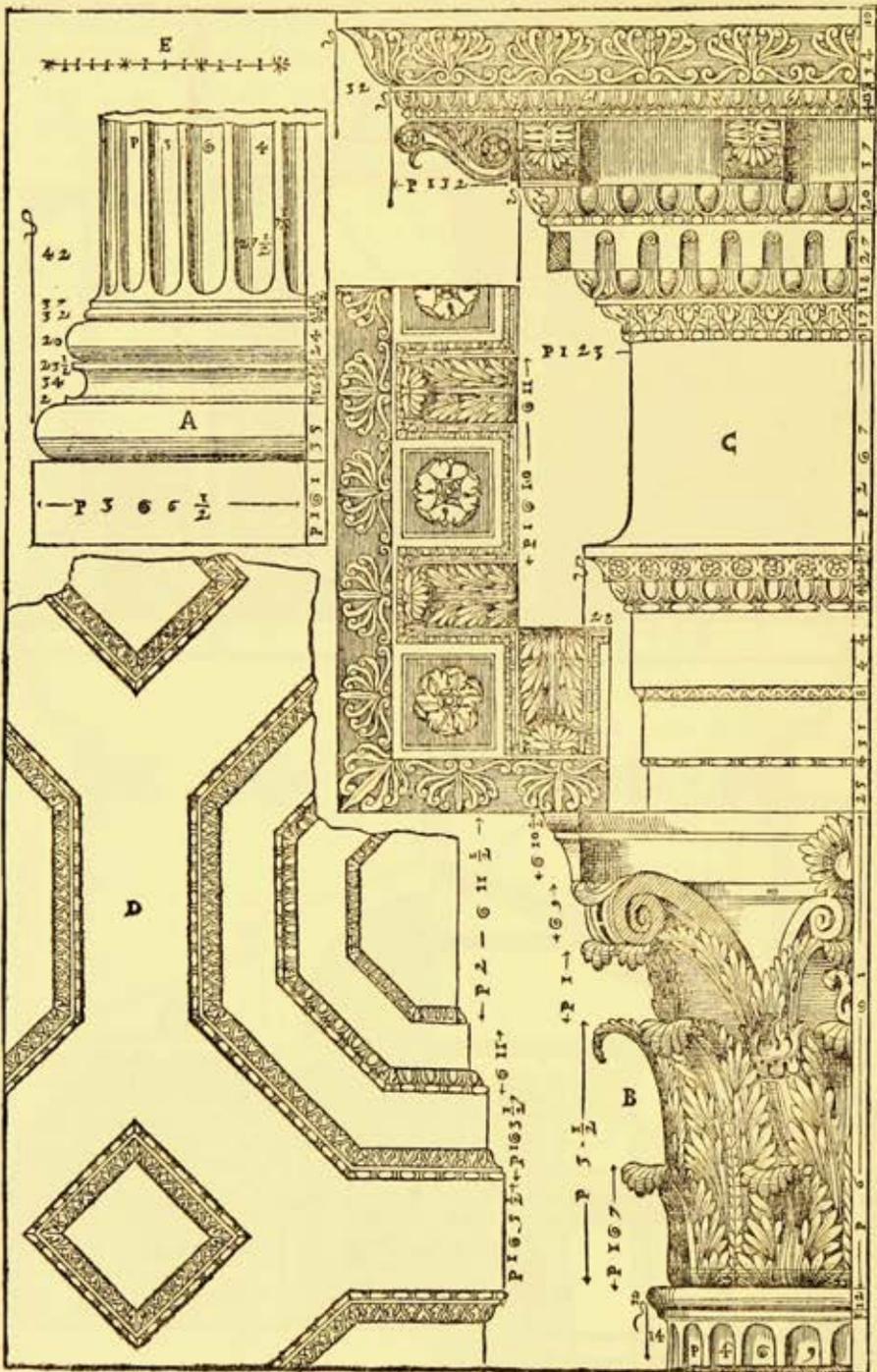
B è il capitello delle colonne che sostengono la nave di mezo

C architrave, fregio e cornice delle colonne che sostengono la nave di mezo

D compartimento di stucco fatto nei volti







CAPITOLO VII

Del tempio di Marte Vendicatore¹

Appresso la torre de' Conti si veggono le ruine del tempio edificato già da Augusto a Marte Vendicatore pel voto ch'egli fece quando, insieme con M. Antonio essendo in Farsaglia, contra di Bruto e Cassio, per far vendetta della morte di Cesare, fece fatto d'arme e vinse. Per quelle parti che ne sono rimase si comprende che questo era un ornatissimo e meraviglioso edificio, e molto più mirabile lo dovea rendere il foro che gli era davanti, nel quale si legge che portavano le insegne della vittoria e trionfo quelli che, vincitori e trionfanti, tornavano nella città, e che Augusto nella sua più bella parte pose due tavole, nelle quali era dipinto il modo di far battaglia e di trionfare, e due altre tavole di mano di Apelle, in una delle quali v'era Castore e Polluce, la dea della Vittoria et Alessandro Magno, nell'altra una rappresentazione di battaglia et un Alessandro.² V'erano due portici, nei quali esso Augusto dedicò le statue di tutti coloro che trionfanti erano tornati in Roma.³ Ora di questo foro non se ne vede vestigio alcuno, se forse quelle ale di muro che sono dai lati del tempio non fossero parte di esso, il che è molto verisimile per li molti luoghi da statue che vi sono. L'aspetto del tempio è lo alato a torno, il quale di sopra abbiamo chiamato, col nome di Vitruvio, peripteros e, perché la larghezza della cella eccede venti piedi, vi sono poste le colonne tra le due anti o pilastri dell'antitempio rincontro a quelle del portico, come è stato detto di sopra che si deve fare in simil caso.⁴ Il portico non continova intorno tutto il tempio, et anco nelle ale dei muri aggiunti dall'uno e dall'altro lato non è osservato nella parte di fuori lo istesso ordine, benché di dentro tutte le parti corrispondano; onde si comprende che di dietro et a canto vi dovea essere la strada publica, e che Augusto si volse accommodare al sito per non disagiare, né tuorre le case vicine ai padroni. La maniera di questo tempio è la picnostilos; i portici sono larghi quanto gli intercolumni; nella parte di dentro, cioè nella cella, non si vede indizio né vestigio alcuno, né meno sono morse nelle mura onde si possa fermamente dire che vi fossero ornamenti e tabernacoli; nondimeno, perché è molto verisimile che ve ne fossero, io ve ne ho fatto di mia invenzione.⁵ Le colonne dei portici sono di opera co-

rinthia. I capitelli sono lavorati a foglie di olivo; hanno l'abbaco molto maggiore di quello che si veggia negli altri di tal ordine avendo rispetto alla grandezza di tutto il capitello; le prime foglie si veggon gonfiare alquanto presso al loco ove nascono, il che dà loro grandissima grazia. Hanno questi portici bellissimi soffitti, o vogliam dir lacunari, e però ho fatto il lor profilo et il loro aspetto in piano. Intorno a questo tempio v'erano muri altissimi di peperino, i quali nella parte di fuori erano di opera rustica et in quella di dentro aveano molti tabernacoli e luoghi da porvi delle statue. Et accioché si veggia perfettamente il tutto, ne ho fatto sette tavole.

Nella prima vi è in forma picciola tutta la pianta e tutto il diritto di quanto si vede di questo edificio così nella parte di fuori come in quella di dentro.⁶

Nella seconda [*qui quarta, a p. 272*] v'è il diritto del fianco del portico e della cella.⁷

Nella terza [*qui seconda, a p. 270*] vi è il diritto di meza la facciata con parte delle mura che sono dai lati del tempio.⁸

Nella quarta [*qui terza, a p. 271*] v'è il diritto della parte di dentro del portico e della cella con gli ornamenti ch'io vi ho aggiunti.⁹

Nella quinta vi sono gli ornamenti del portico.¹⁰

G è il capitello	I i lacunari del portico, cioè
H l'architrave, il fregio e la cornice	i soppalchi

Nella sesta è disegnato il soffitto del portico e come volta nelle anti o pilastri dell'antitempio.¹¹

M il soffitto dell'architrave tra le colonne

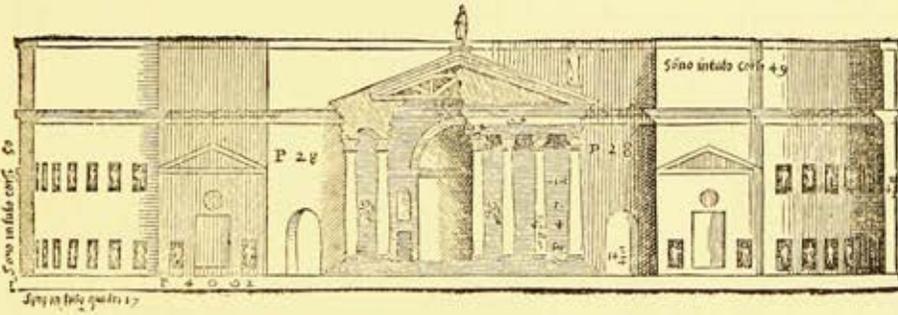
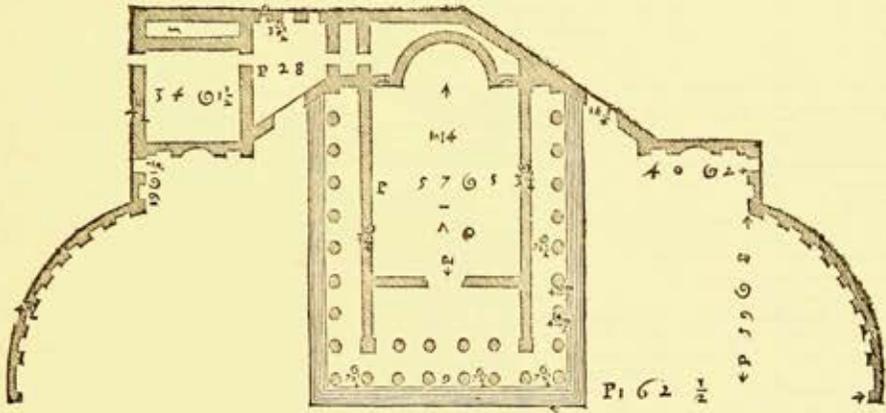
Nella settima vi sono gli altri membri.¹²

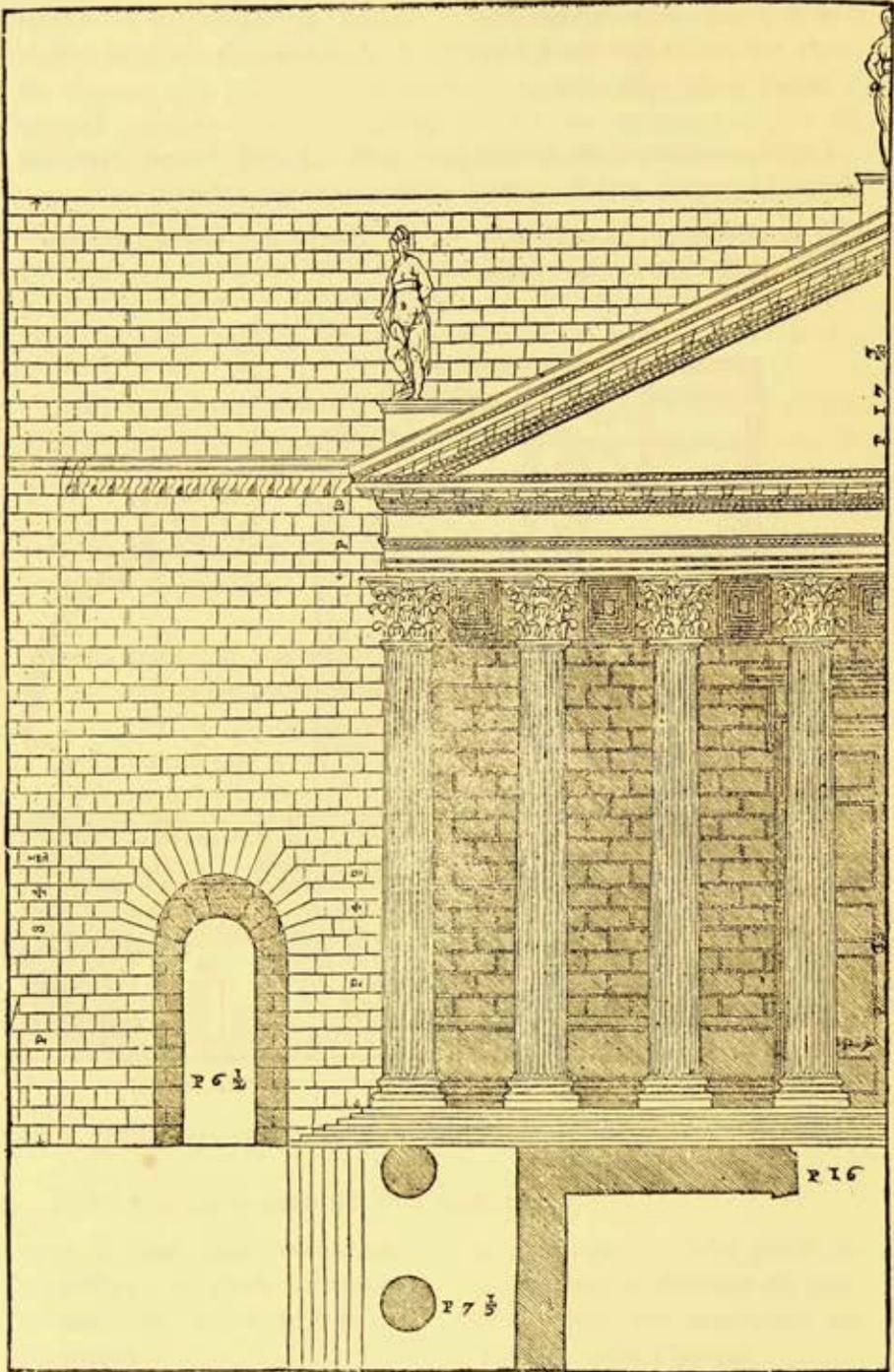
A è la basa delle colonne del portico, la quale continova anco nel muro intorno al tempio	B è la cavriola dalla quale cominciano le divisioni dei quadri fatti per ornamento nel muro sotto i portici
---	---

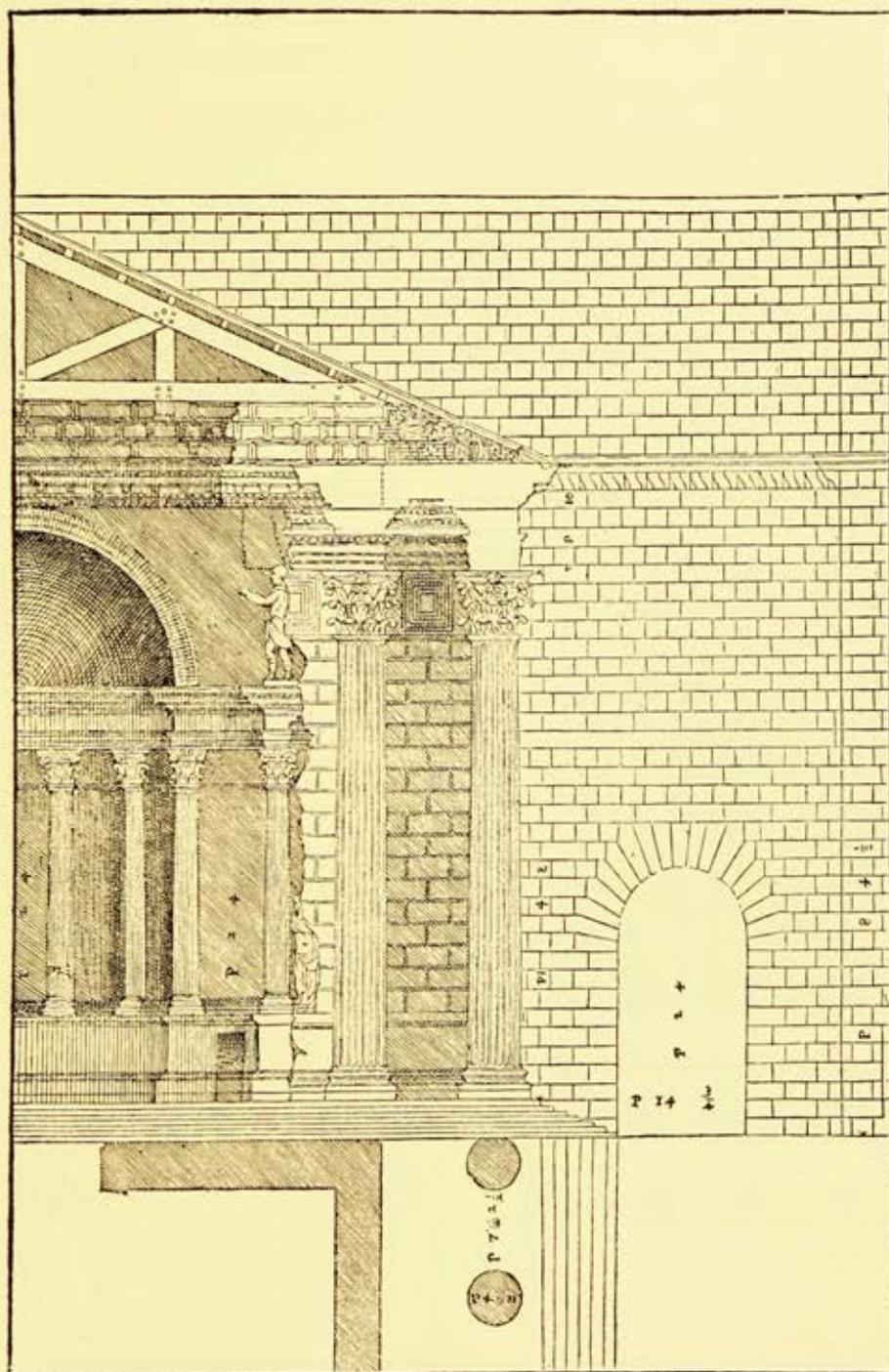
C è la pianta delle colonne poste per ornamento dei tabernacoli nella cella
 D è la sua basa
 E è il capitello

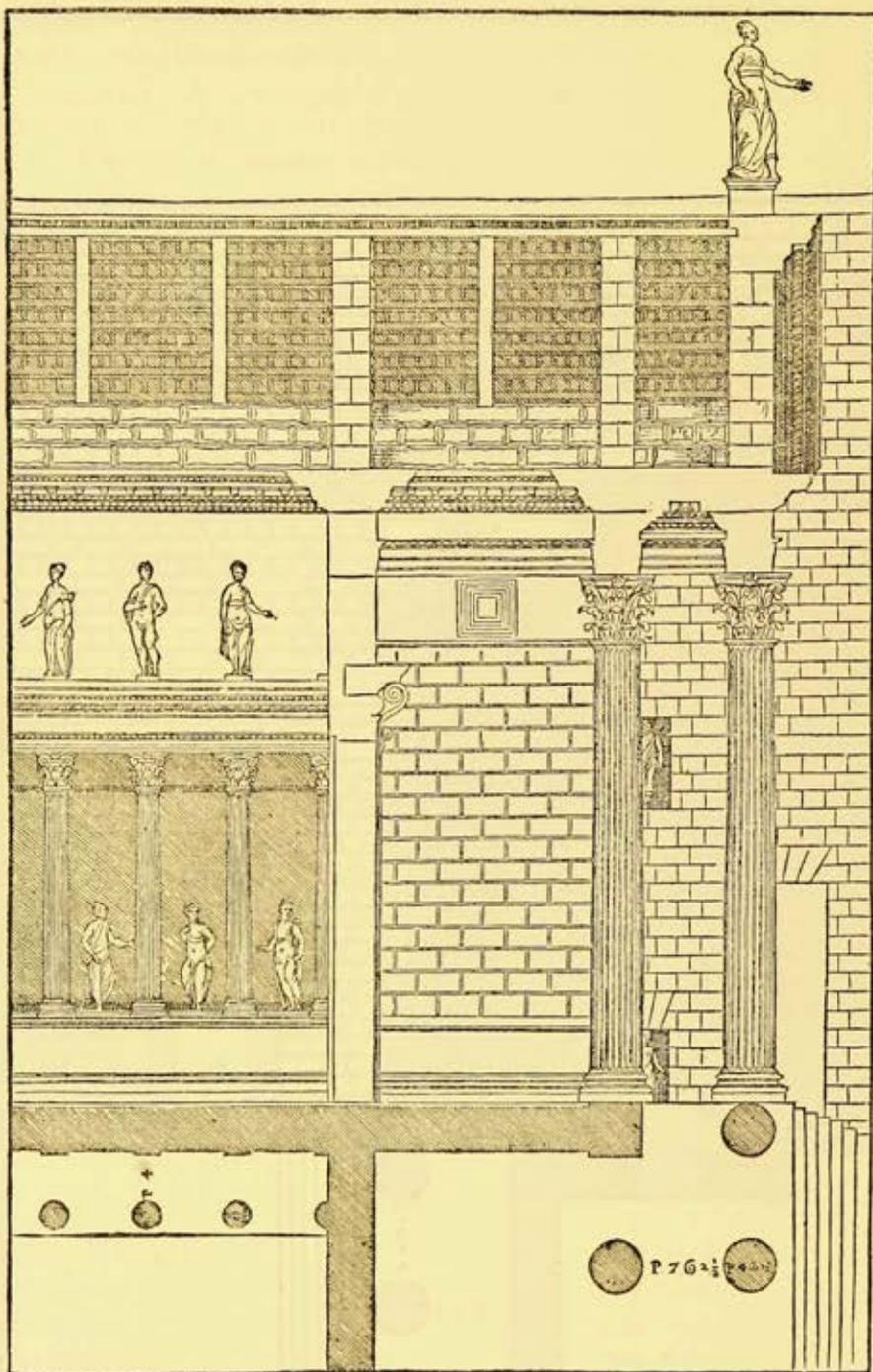
I quali ornamenti di dentro sono stati aggiunti da me, presi da alcuni frammenti antichi trovati vicino a questo tempio.

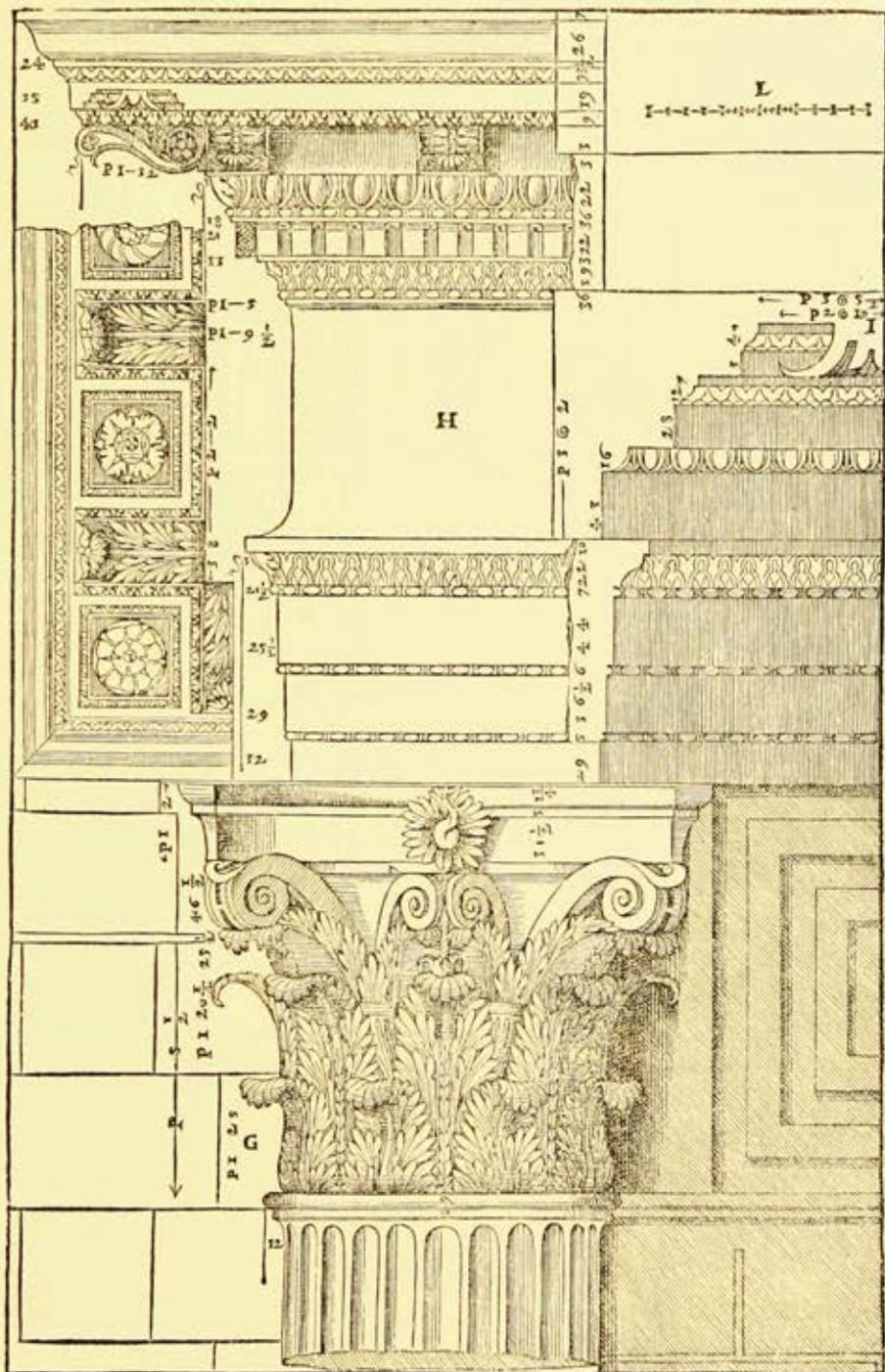
F è la cornice che si vede nelle
 ale delle mura che fanno piazza dai lati del tempio

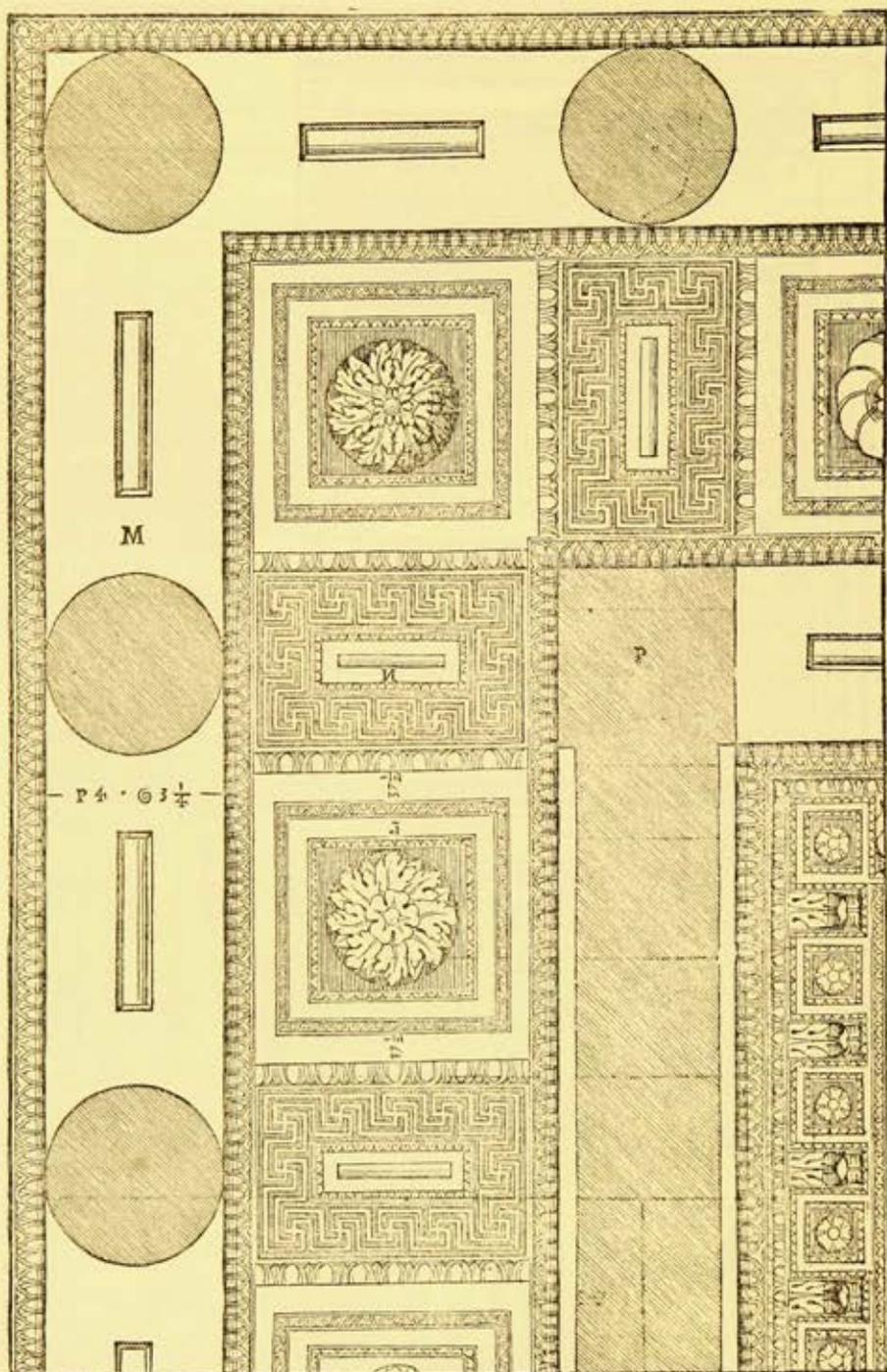












CAPITOLO VIII

Del tempio di Nerva Traiano¹

Appresso il detto tempio edificato da Augusto si veggono i vestigi del tempio di Nerva Traiano, l'aspetto del quale è il prostilos; la sua maniera è di spesse colonne. Il portico insieme con la cella è lungo poco meno di due quadri. Il suolo di questo tempio s'alza da terra con un basamento che gira intorno a tutta la fabrica² e fa sponda ai gradi per li quali si sale al portico; nelle estreme parti di queste sponde v'erano due statue, cioè una per testa del basamento. La basa delle colonne è attica, diversa in questo da quella che ci insegna Vitruvio e che io ho posta nel primo libro,³ che in lei vi sono due tondini di più, uno sotto il cavetto e l'altro sotto la cimbria. Le lingue del capitello sono intagliate a foglie di olivo, e sono queste foglie ordinate a cinque a cinque, come sono le dita nelle mani degli uomini; e così ho osservato che sono fatti tutti i capitelli antichi di questa sorte, e riescono meglio e con più grazia di quelli nei quali si fanno le dette foglie a quattro a quattro. Nell'architrave sono bellissimi intagli che dividono una fascia dall'altra, e questi intagli e queste divisioni sono dai lati del tempio solamente, perché nella facciata l'architrave et il fregio furono fatti tutti a un piano per potervi porre commodamente la iscrizione, della quale si veggono ancora queste poche lettere, benché tronche ancor esse e guaste dal tempo:

IMPERATOR NERVA CAESAR AVG. PONT. MAX.
 TRIB. POT. II. IMPERATOR II. PROCOS.

La cornice è molto bene intagliata et ha bellissimi e molto convenienti sporti. Sono, l'architrave, il fregio e la cornice, tutti insieme per il quarto della lunghezza delle colonne. Le mura sono fatte di peperino et erano investite di marmo. Nella cella, lungo le mura, io ho posto dei tabernacoli con statue, come per le ruine pare che vi fossero. Era davanti a questo tempio una piazza, nel mezzo della quale era posta la statua di detto imperatore, e dicono gli scrittori che tanti erano e così meravigliosi i suoi ornamenti che porgevano stupore a quelli che li rimiravano, giudicandoli fattura non di uomini ma di Giganti. Onde, essendo venuto Costanzo imperatore a Roma, prima si meravigliò della rara struttura di questo

edificio poi, rivolto ad un suo architetto, disse che voleva fare in Costantinopoli un cavallo simile a quello di Nerva in memoria sua, a cui rispose Ormisida (così avea nome quell'architetto) che era prima bisogno farli una stalla simile, mostrandoli questa piazza.⁴ Le colonne che le sono intorno non hanno piedestilo, ma nascono da terra, e fu molto ragionevole che 'l tempio fusse più eminente dell'altre parti; sono ancor queste di opera corinthia, et al diritto loro, sopra la cornice, v'erano pilastrelli sopra i quali doveano esser poste delle statue; né si meraviglierà alcuno che io ponga tanta copia di statue in questi edifici, perché si legge che tante ne erano in Roma, che parevano un altro popolo.⁵ Di questo edificio ho fatto sei tavole.

Nella prima v'è la metà della facciata del tempio.⁶

T è la entrata che gli è per fianco

Nella seconda v'è l'alzato nella parte di dentro, et appresso v'è la pianta del tempio e della piazza insieme.⁷

S è il luogo ove era la statua di Traiano

Nella terza v'è il diritto del fianco del portico, e per gli intercolumni si vede l'ordine delle colonne che erano intorno la piazza.⁸

Nella quarta v'è la metà della facciata della piazza rincontro al tempio.⁹

Nella quinta vi sono gli ornamenti del portico del tempio.¹⁰

*A è il basamento di tutta la
fabrica*

B è la basa

C l'architrave

D il fregio

E la cornice

*F il soffitto dell'architrave in-
tra le colonne*

Nella sesta vi sono gli ornamenti ch'erano intorno la piazza.¹¹

G è la basa

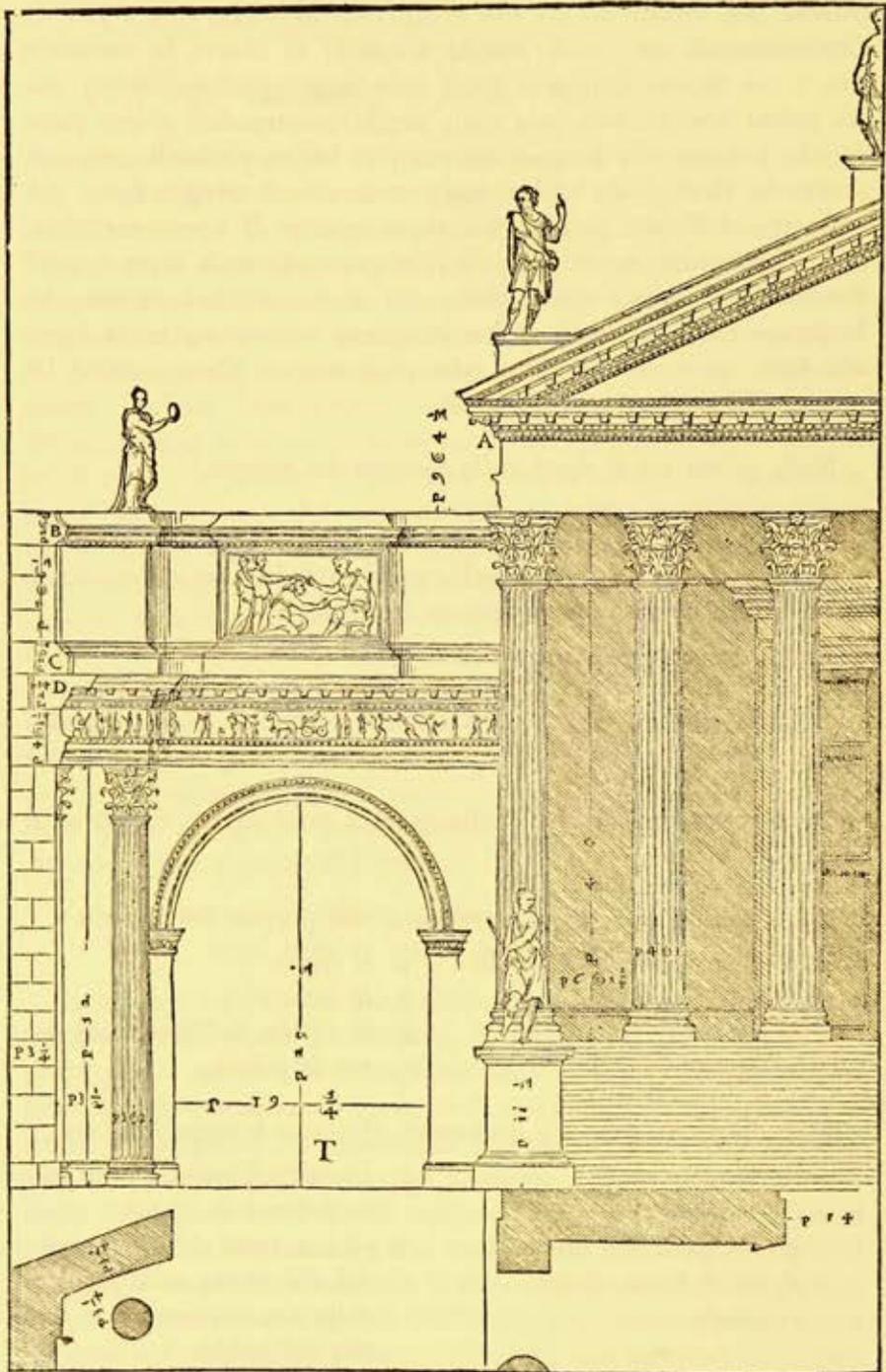
H è l'architrave

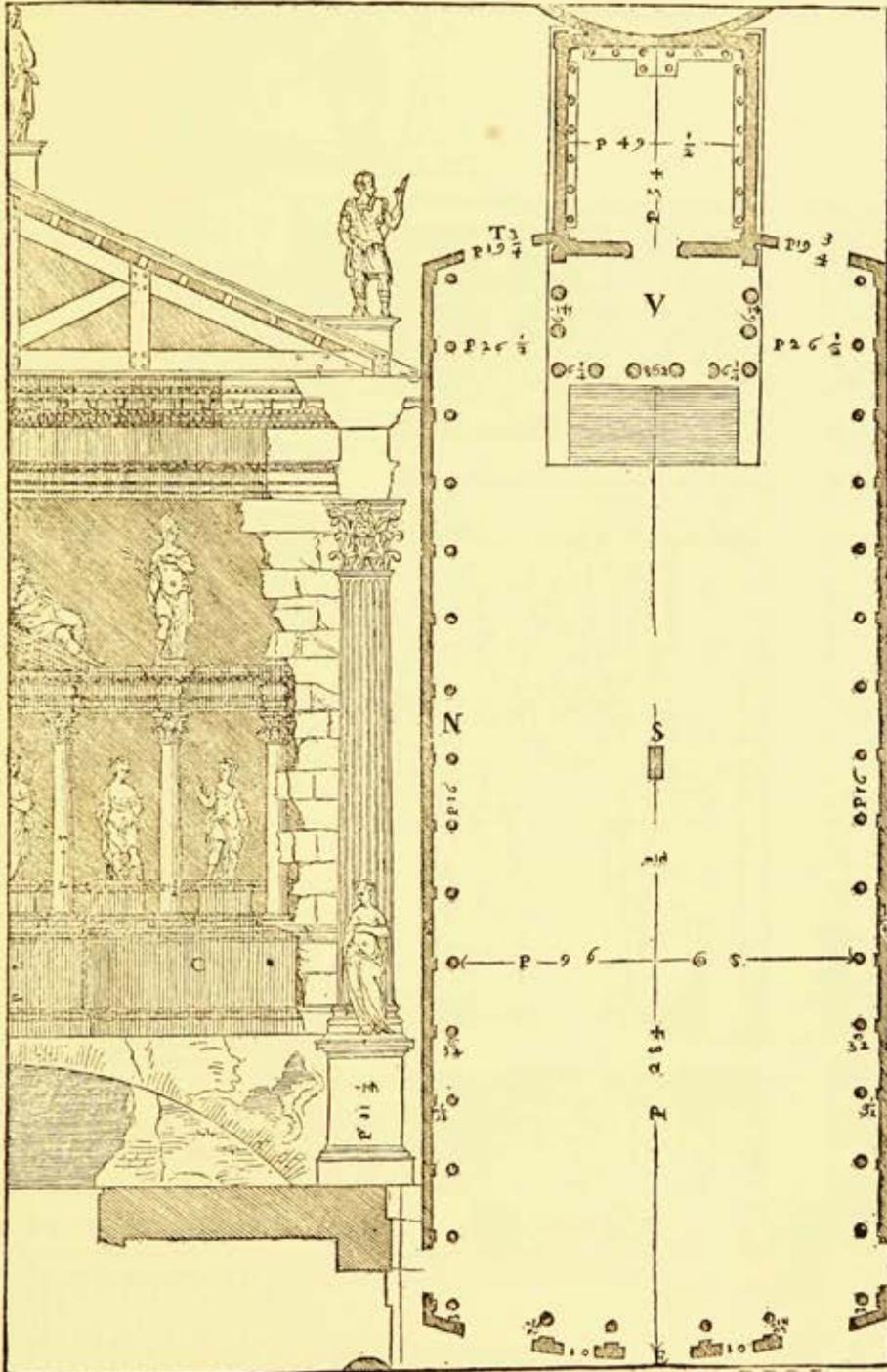
*I il fregio, quale era intagliato
a figure di basso rilievo*

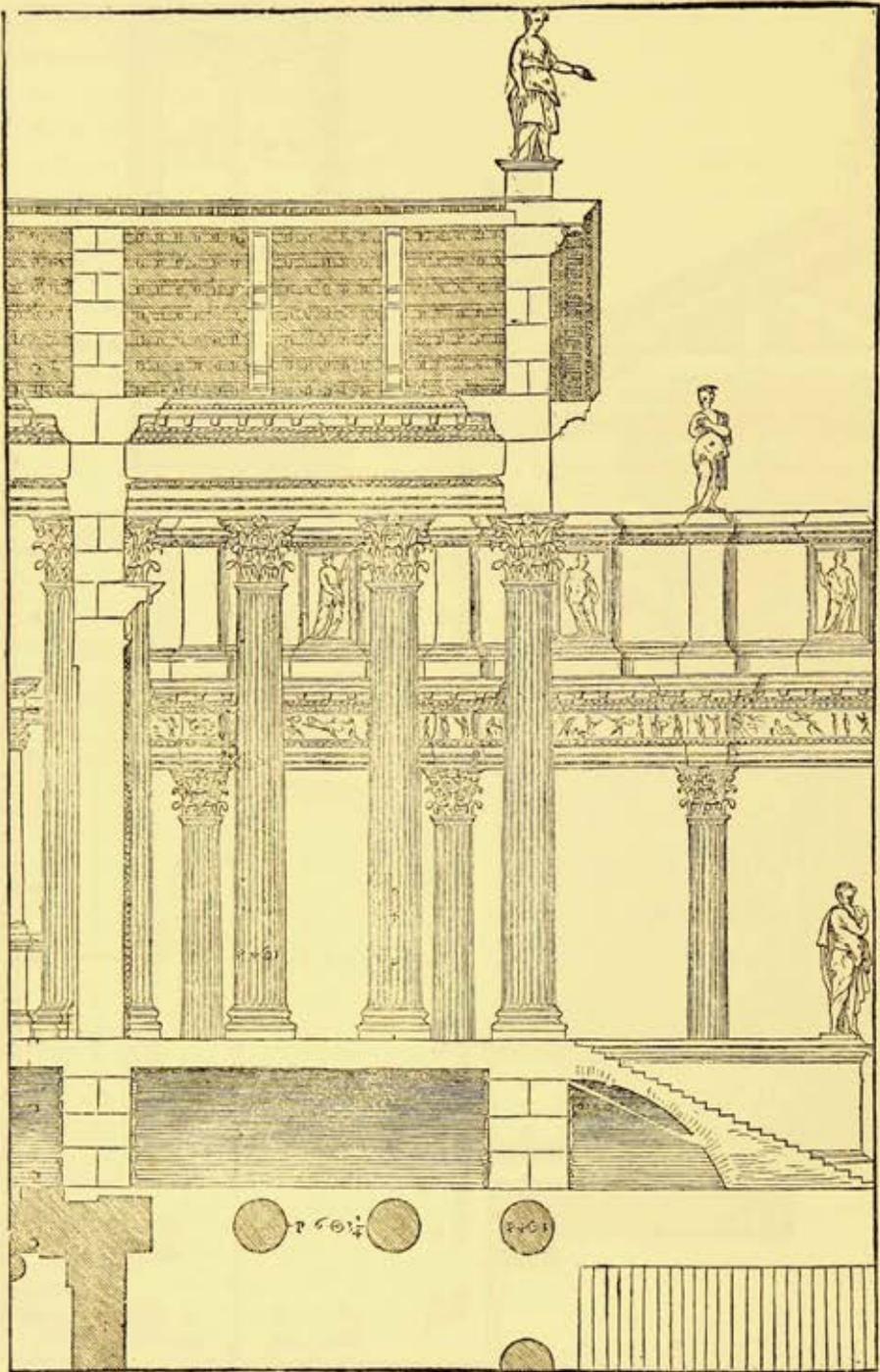
K è la cornice

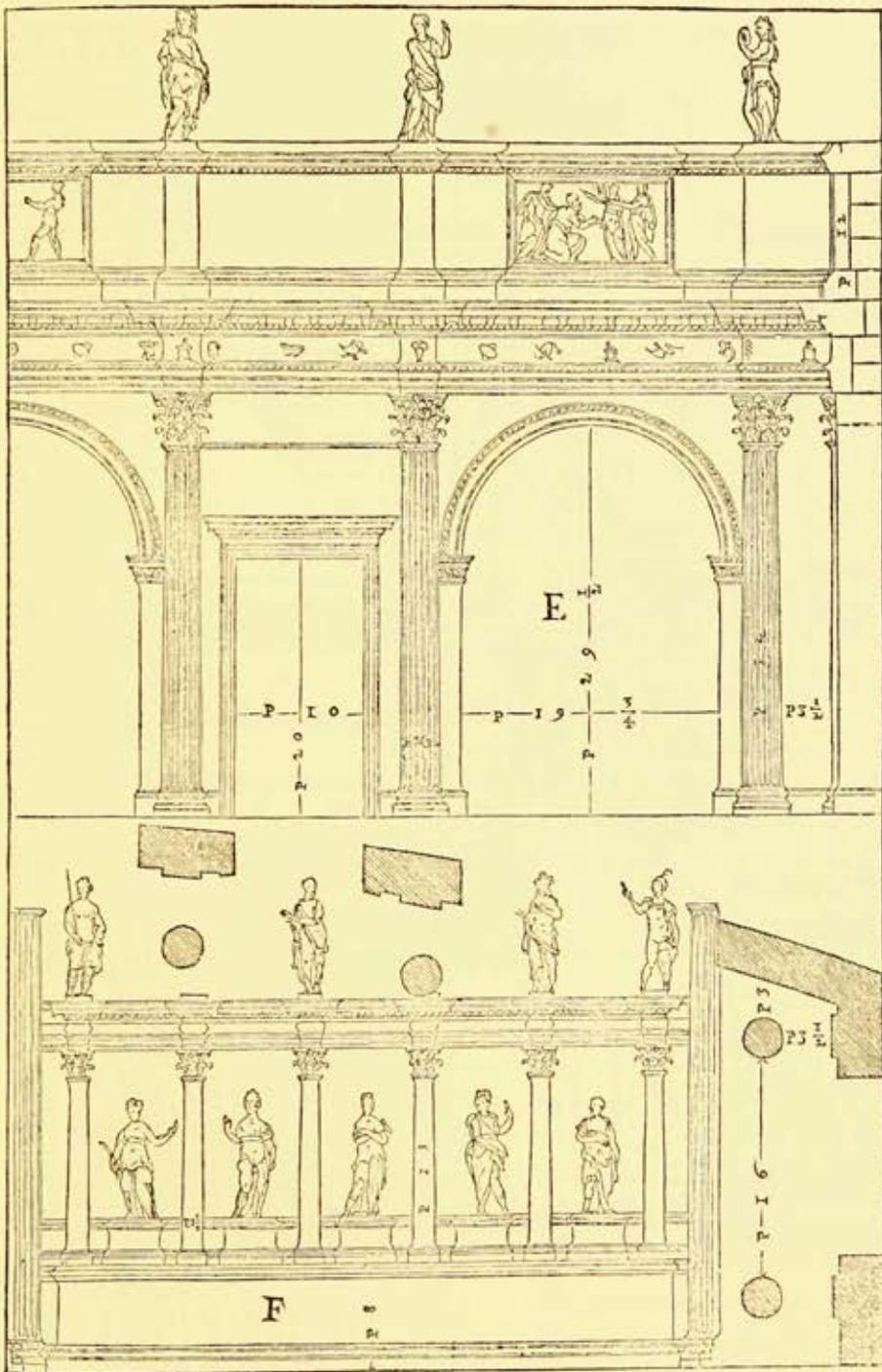
*L i pilastrelli sopra i quali era-
no poste delle statue*

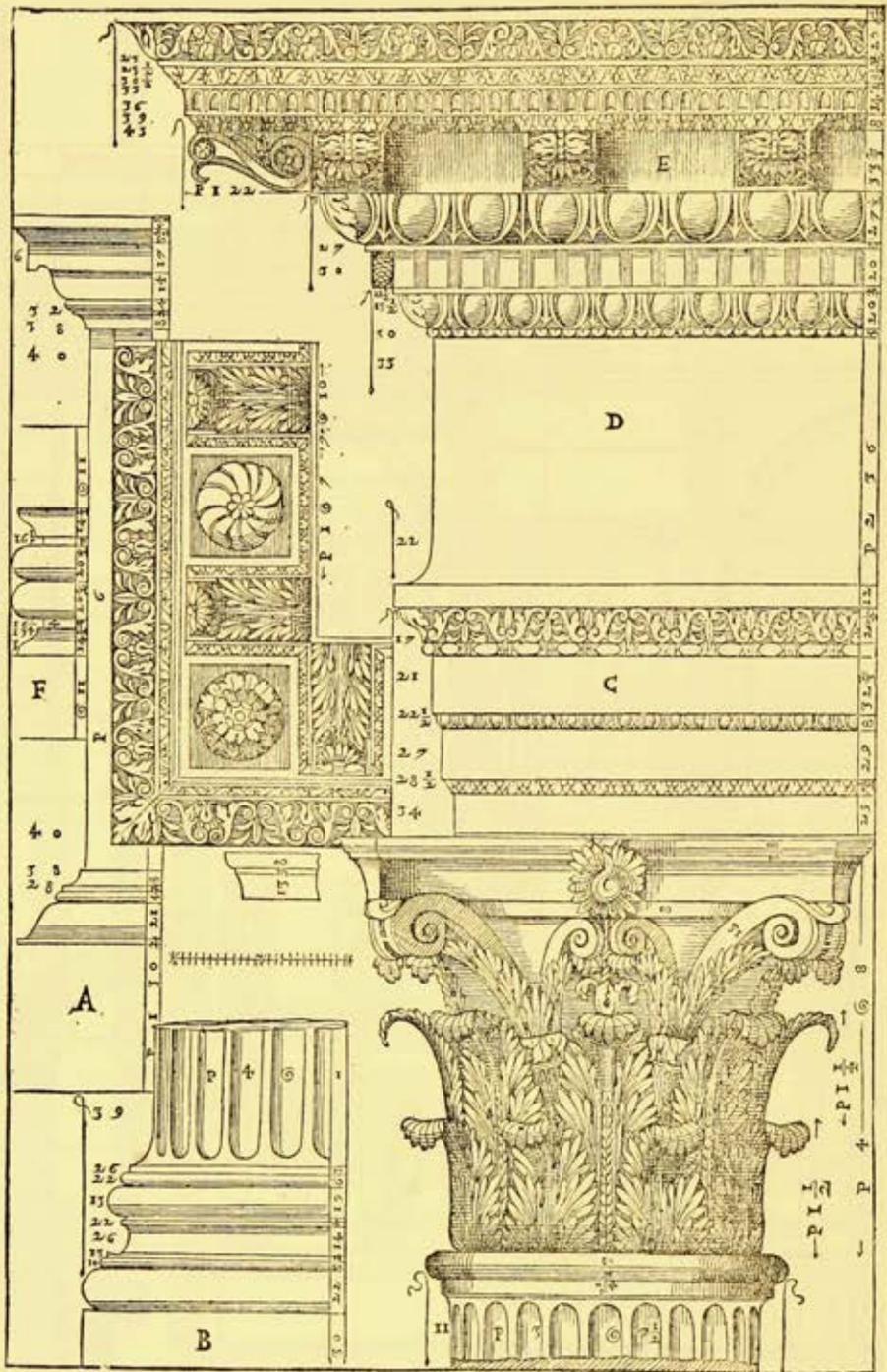
*M gli ornamenti delle porte qua-
dre che erano nella facciata
della piazza rincontro al por-
tico del tempio*

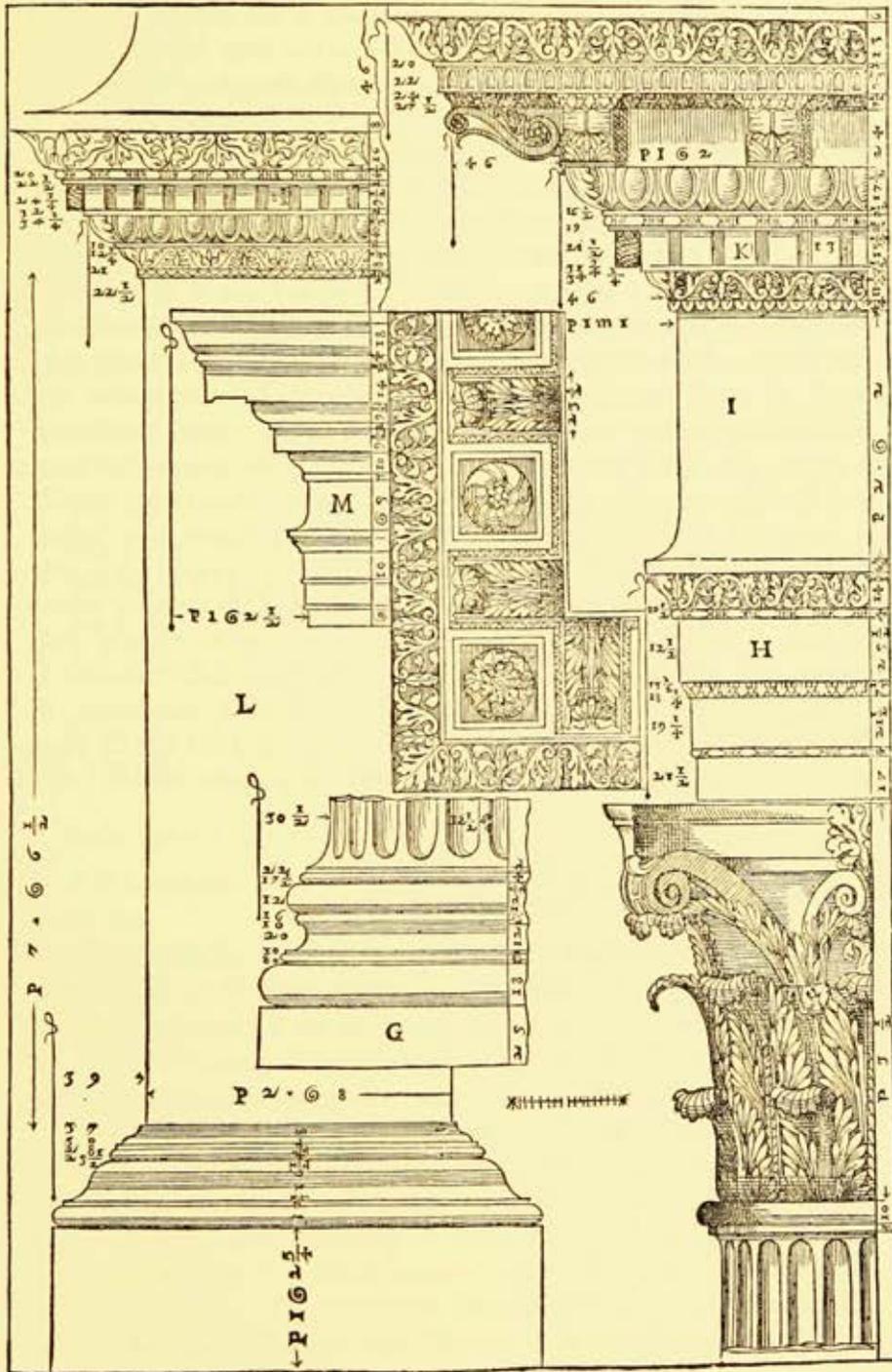












CAPITOLO IX

Del tempio d'Antonino e di Faustina¹

Vicino al tempio della Pace posto di sopra si vede il tempio di Antonino e di Faustina,² onde è opinione di alcuni che Antonino fusse posto dagli antichi nel numero de' loro dei, però che ebbe il tempio, ebbe i sacerdoti Salii et i sacerdoti Antoniani.³ La facciata di questo tempio è fatta a colonne: la maniera sua è la picnostilos; il piano o suolo del tempio s'alza da terra per la terza parte dell'altezza delle colonne del portico, et a quello si ascende per gradi, ai quali fanno sponda due basamenti che continuano col loro ordine intorno tutto il tempio.⁴ La basa di questi basamenti è grossa più della metà della cimacia, et è fatta più schietta; e così ho osservato che gli antichi fecero in tutti i basamenti simili, et anco ne' piedestili che si pongono sotto le colonne, con molta ragione, conciosiaché tutte le parti delle fabbriche, quanto sono più appresso terra, tanto debbano esser più sode. Nell'estrema parte di essi, al diritto delle colonne angulari del portico, v'erano due statue, cioè una per testa di basamento. La basa delle colonne è attica. Il capitello è intagliato a foglie di olivo. L'architrave, il fregio e la cornice sono per il quarto et un terzo di detta quarta parte dell'altezza delle colonne. Nell'architrave si leggono ancora queste parole:

DIVO ANTONINO ET
DIVAE FAVSTINAE EX S.C.

Nel fregio sono intagliati grifoni i quali l'uno all'altro volgono la faccia e pongono la zampa davanti sopra candellieri della forma che usavano nei sacrifici. La cornice non ha il dentello incavato et è senza modiglioni, ma tra il dentello et il gocciolatoio ha un ovolo assai grande. Non si vede che nella parte di dentro di questo tempio vi fusse alcuno ornamento, pure mi do a credere, considerata la magnificenza di quegli imperatori, che ve ne dovessero essere, e però vi ho posto delle statue. Aveva questo tempio un cortile davanti, il quale era fatto di peperino: nella sua entrata, incontro al portico del tempio, v'erano bellissimi archi, e per tutto d'intorno v'erano colonne e molti ornamenti, de' quali ora non se ne vede vestigio alcuno et io ne vidi, essendo in Roma, disfare una

parte che ancora era in piedi. Dai lati del tempio v'erano due altre entrate aperte, cioè senza archi. Nel mezo di questo cortile v'era la statua di bronzo di Antonino a cavallo, la quale ora è nella piazza del Campidoglio.⁵ Di questo tempio ho fatto cinque tavole.

Nella prima [*qui terza, a p. 288*] è l'alzato per fianco nella parte di fuori: per gli intercolunni del portico si vede l'ordine delle colonne e degli ornamenti che erano intorno il cortile.⁶

Nella seconda [*qui prima, a p. 286*] vi è il diritto di meza la facciata del tempio e del voltare del cortile.⁷

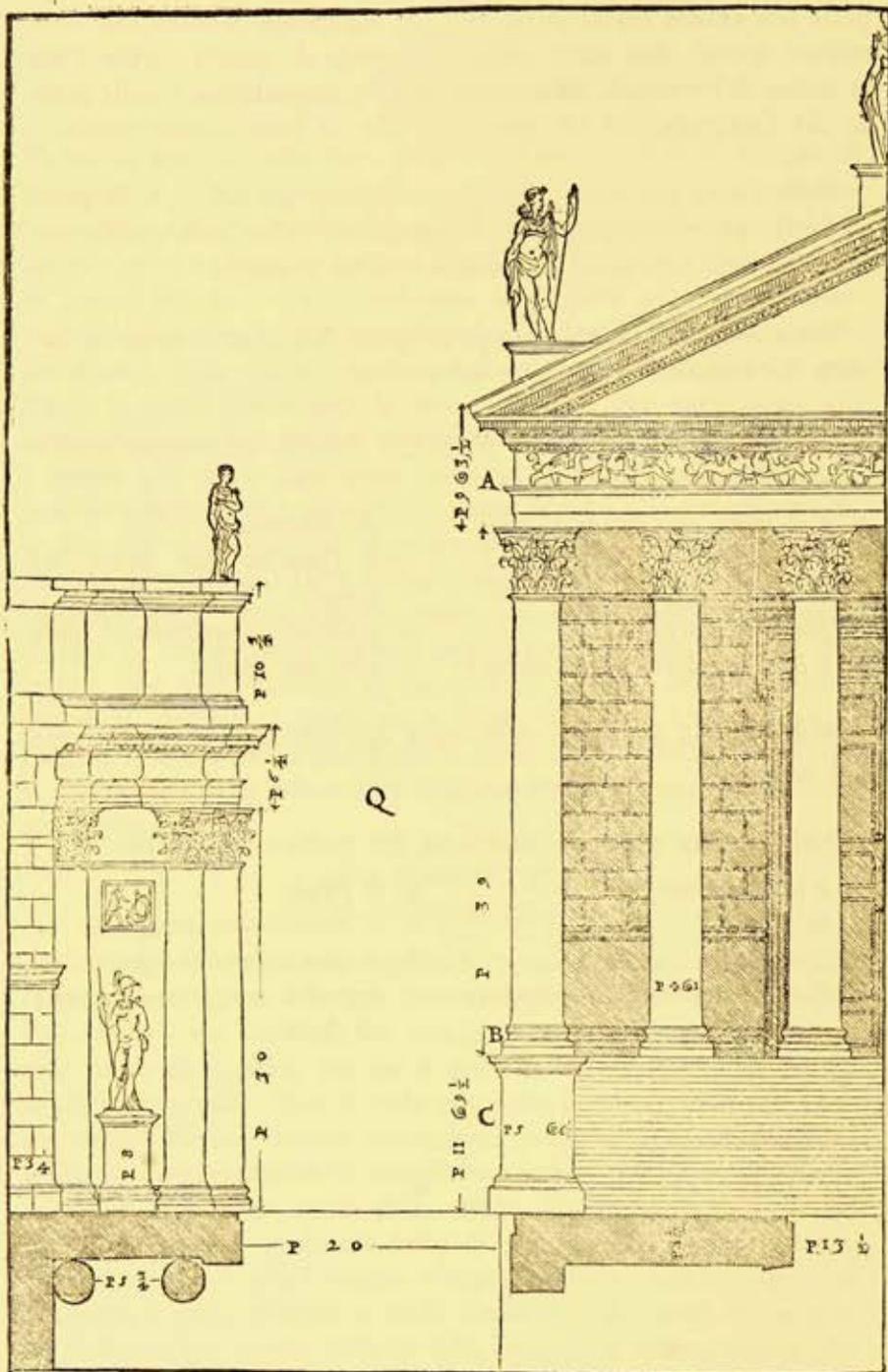
Nella terza [*qui seconda, a p. 287*] è l'alzato del portico e della cella nella parte di dentro.⁸

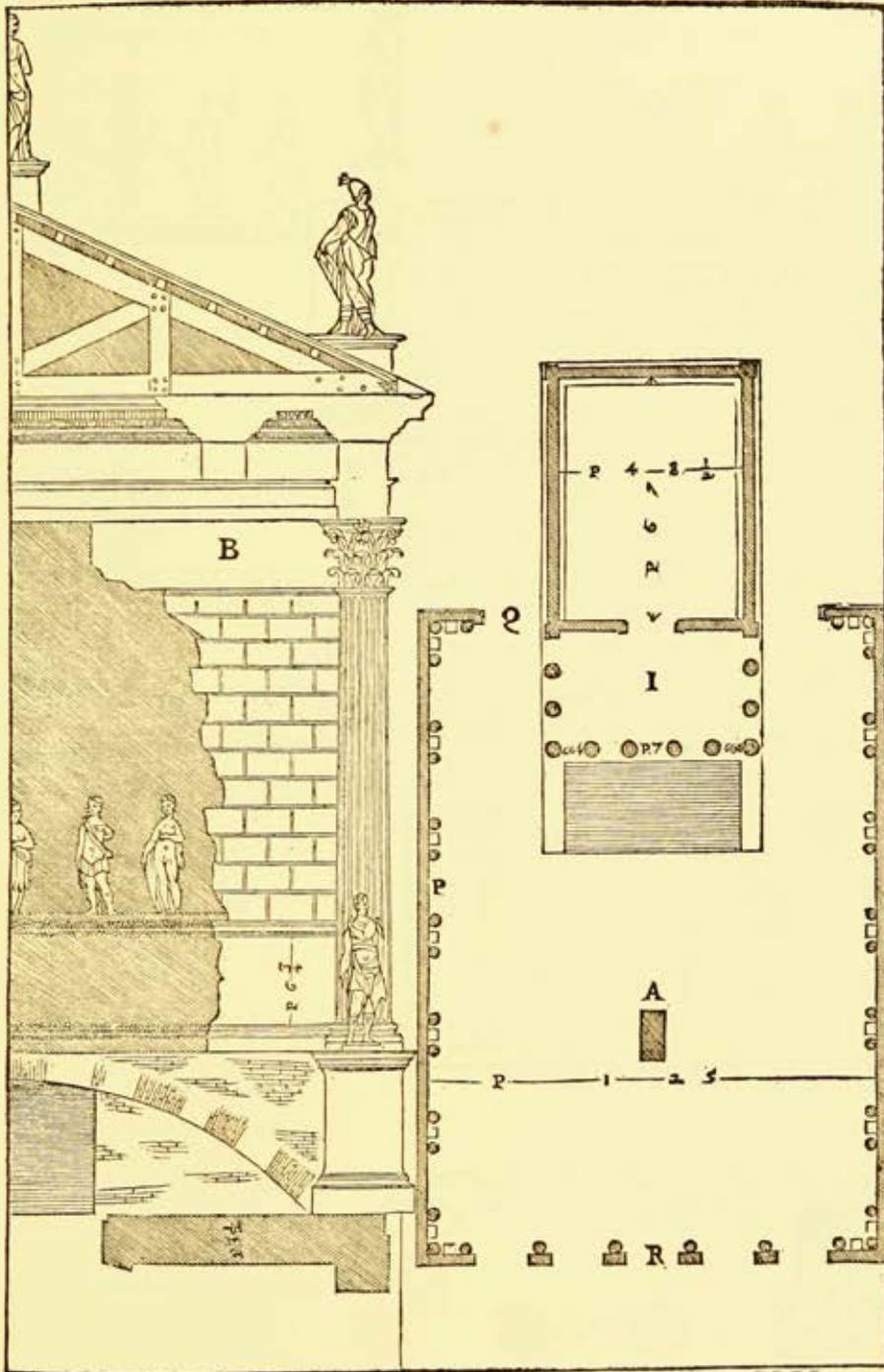
- | | | |
|---|---|--|
| B | <i>è il muro che divide il portico dalla cella. A canto vi è disegnata la pianta del tempio e del cortile</i> | di Antonino |
| A | <i>è il luogo dove⁹ era la statua</i> | Q <i>è l'entrata per fianco del tempio</i> |
| | | R <i>l'entrata rincontro al portico del tempio</i> |

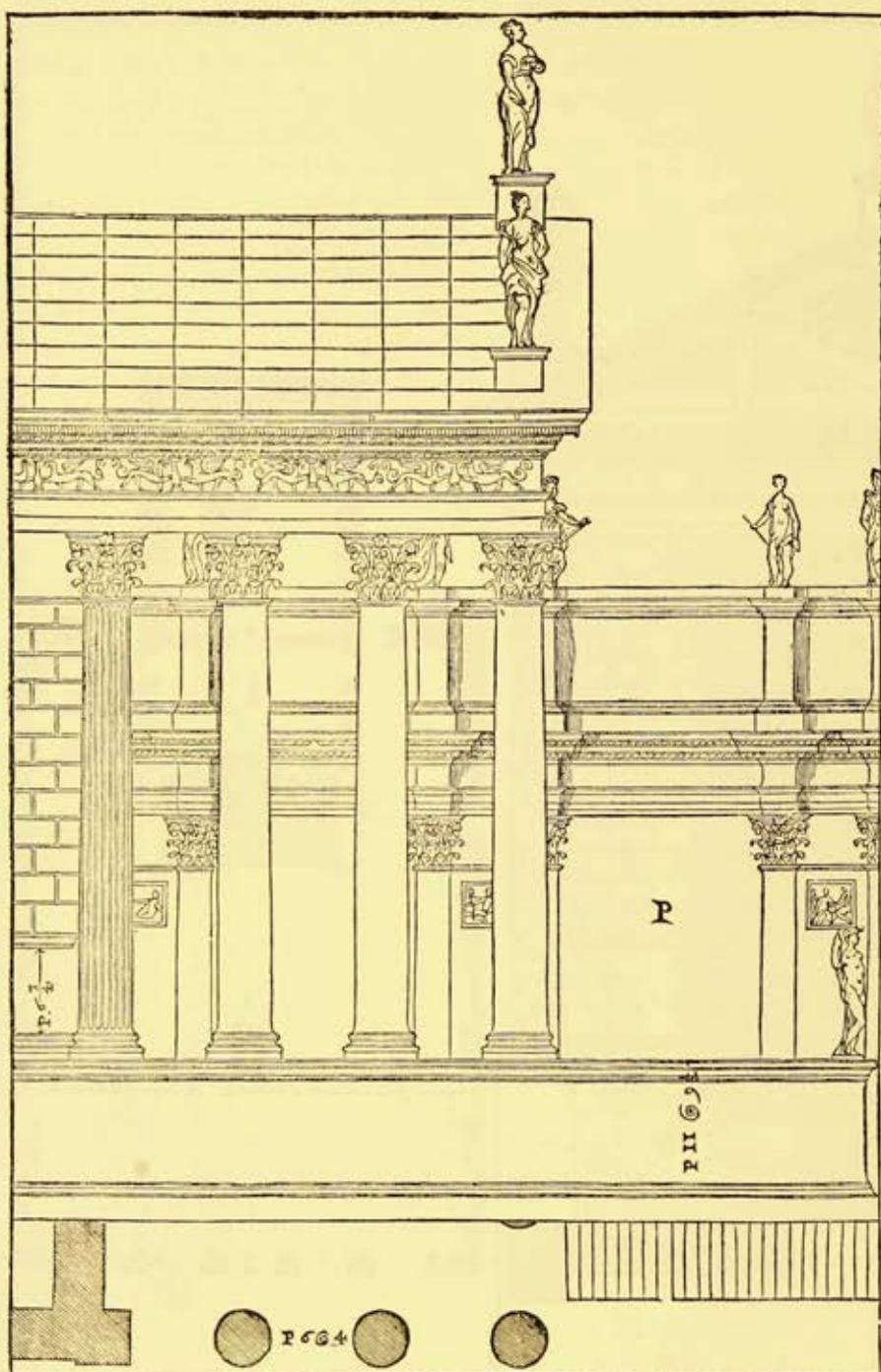
Nella quarta è l'alzato della metà dell'entrata che era a fronte del tempio.¹⁰

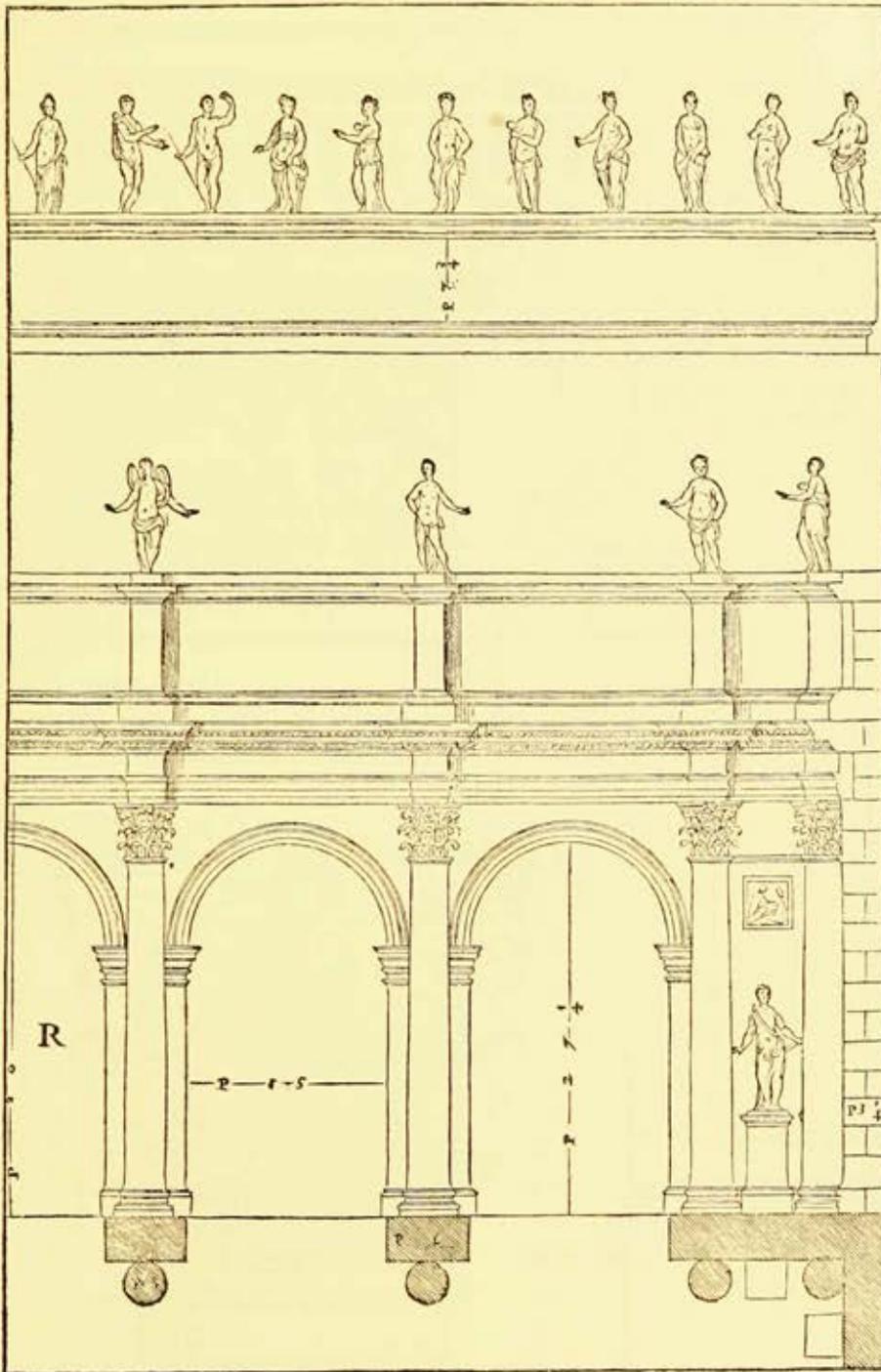
Nella quinta sono gli ornamenti del portico del tempio.¹¹

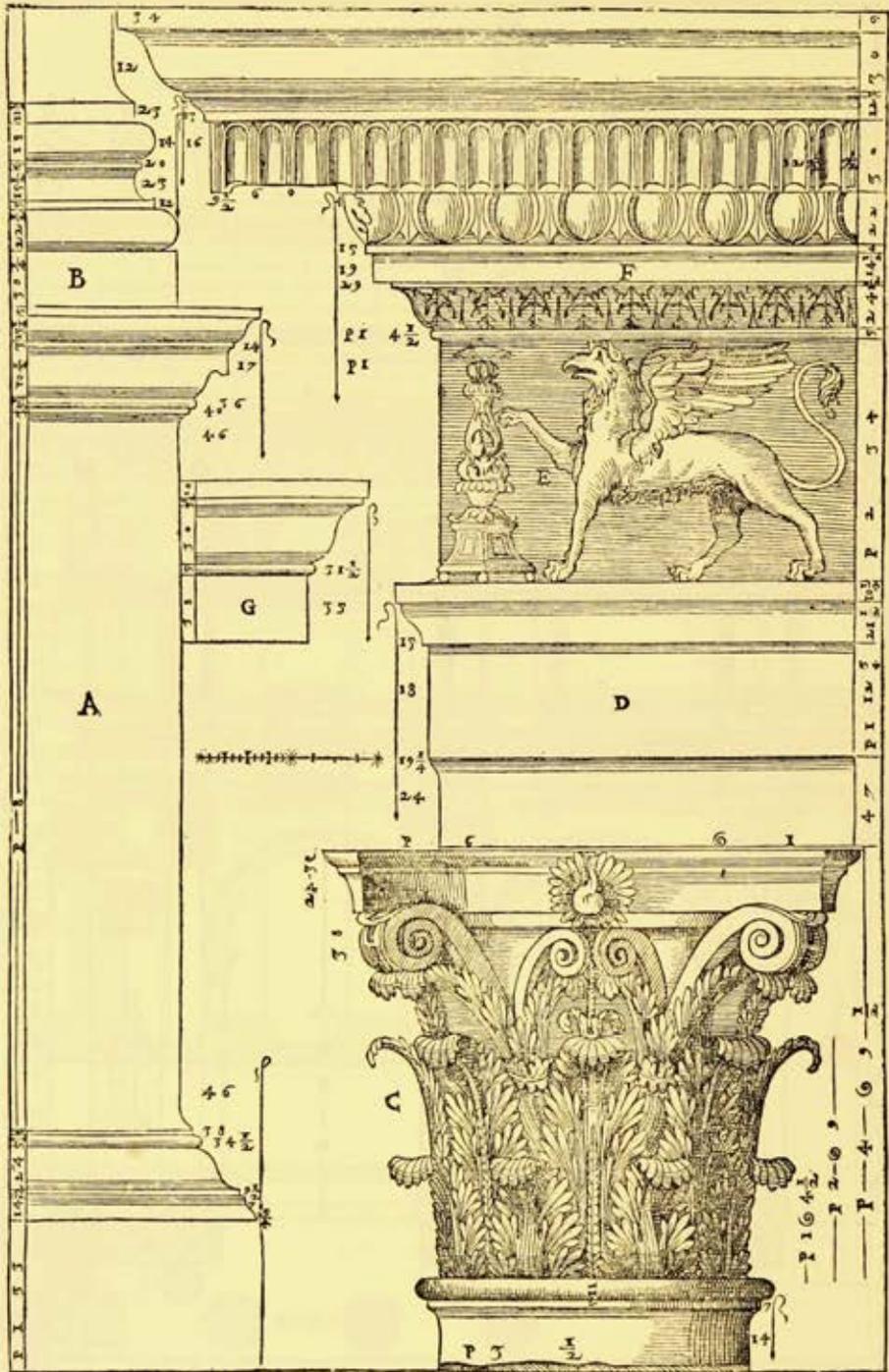
- | | | |
|---|---|---|
| A | <i>è il basamento</i> | E <i>il fregio</i> |
| B | <i>la base</i> | F <i>il dentello non intagliato</i> |
| C | <i>il capitello</i> | G <i>è una cornicietta posta nei lati del tempio nella parte di fuori</i> |
| D | <i>l'architrave dov'è la iscrizione</i> | |











CAPITOLO X

Dei tempî del Sole e della Luna¹

Vicino all'arco di Tito, nell'orto di Santa Maria Nova, si veggono due tempî di una medesima forma e con gli istessi ornamenti: l'uno de' quali, però che è posto a levante, si crede che fusse il tempio del Sole; l'altro, perché guarda verso ponente, della Luna. Furno edificati questi tempî e dedicati da T. Tazio re de' Romani, e si avvicinan alla forma ritonda perché sono così larghi come lunghi, il che fu fatto avendo rispetto al viaggio de' detti pianeti, il quale è circolare intorno del cielo. Le loggie ch'erano avanti l'entrata di questi tempî sono tutte ruinate, né si veggono altri ornamenti che quelli che sono nei volti, i quali hanno compartimenti di stucco lavorati molto diligentemente e con bella invenzione. I muri di questi tempî sono grossissimi e tra l'un tempio e l'altro, per fianco delle capelle grandi le quali sono rincontro all'entrata, si veggono i vestigi di alcune scale che doveano portare sul tetto. Io ho fatto le loggie davanti e gli ornamenti di dentro come mi sono imaginato che dovessino essere, avuta considerazione a quello che si vede ora sopra terra et a quel poco che si è potuto vedere dei fondamenti. Di questi tempî io ho fatto due tavole.

Nella prima vi sono le piante di tutti due, come sono congiunti insieme, e si vede dove sono le scale che io ho detto che portavano sopra il tetto. Appresso queste piante vi sono gli alzati di fuori e di dentro.²

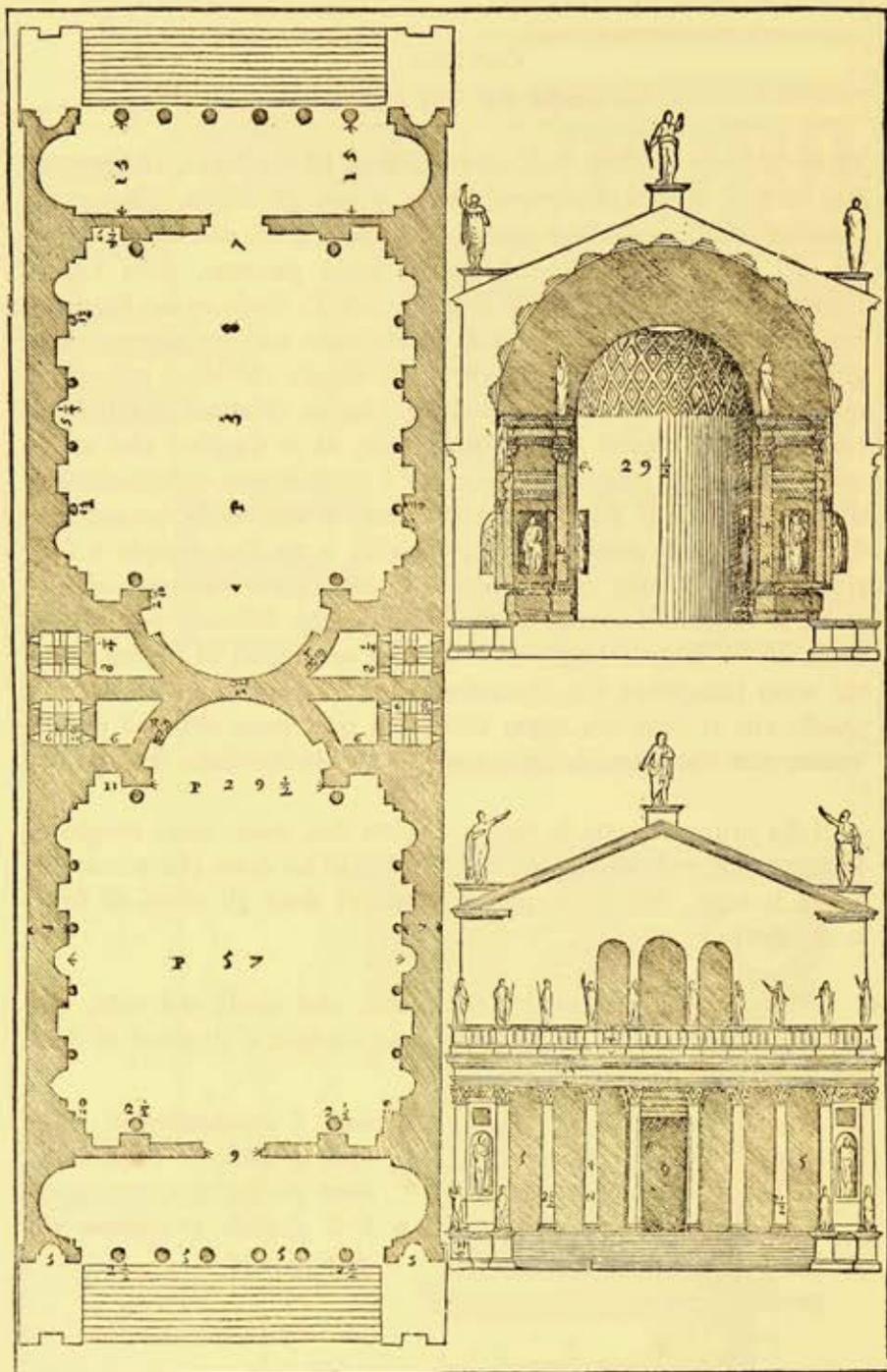
Nella seconda vi sono gli ornamenti, cioè quelli dei volti, ché gli altri sono rovinati e non se ne vede vestigio, e gli alzati di dentro per fianco.³

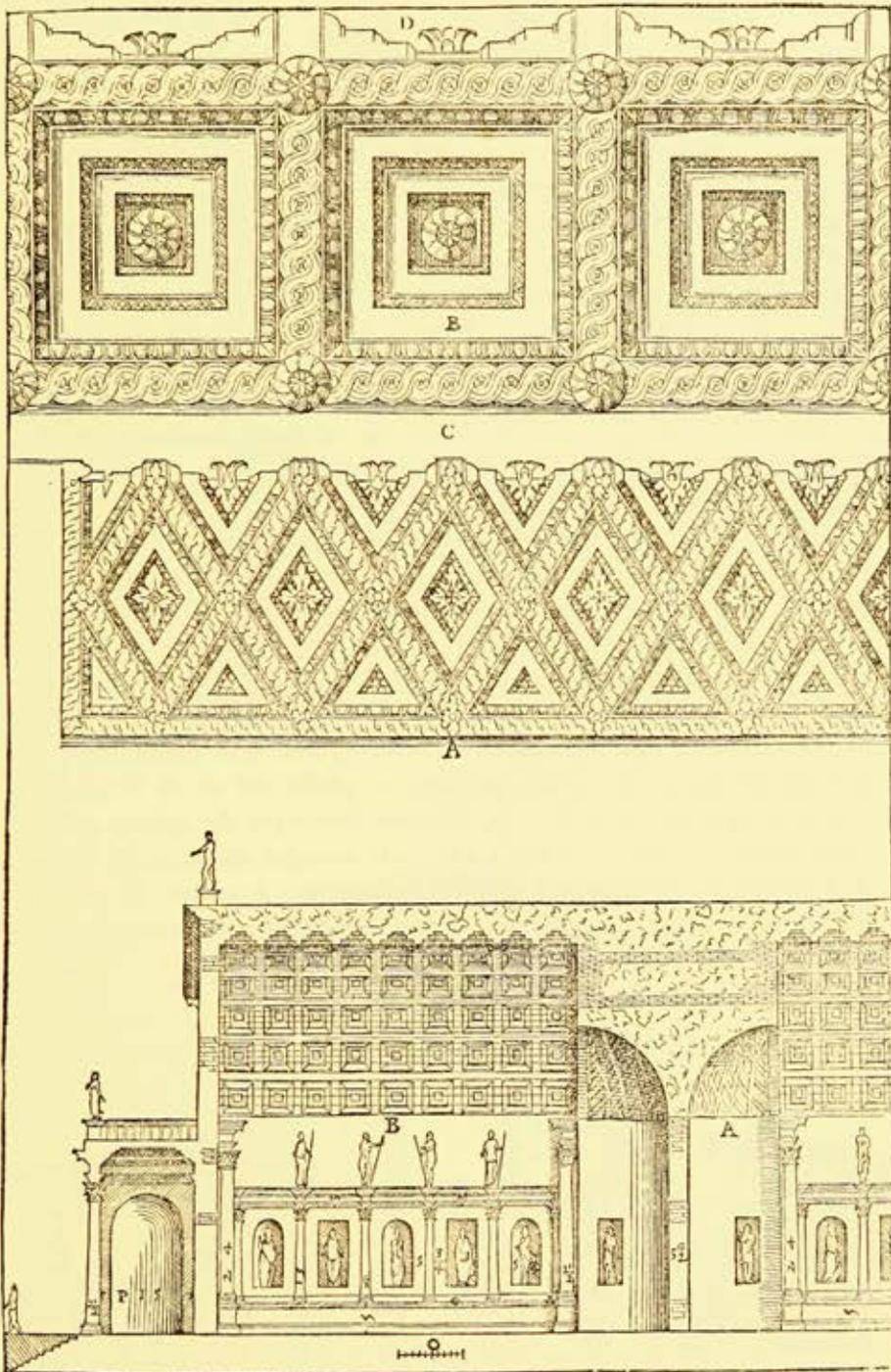
A sono i compartimenti delle capelle che sono rontro alle porte, e sono per ciascuna dodeci quadri

C è il profilo e sacoma di detti quadri

B sono i compartimenti della nave grande, et è divisa in nove quadri

D è il profilo e modano dei detti quadri

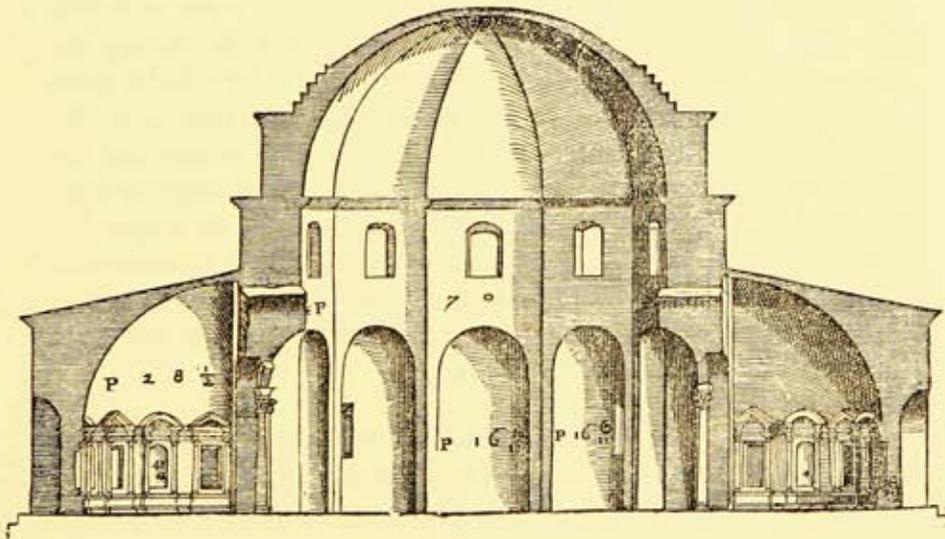
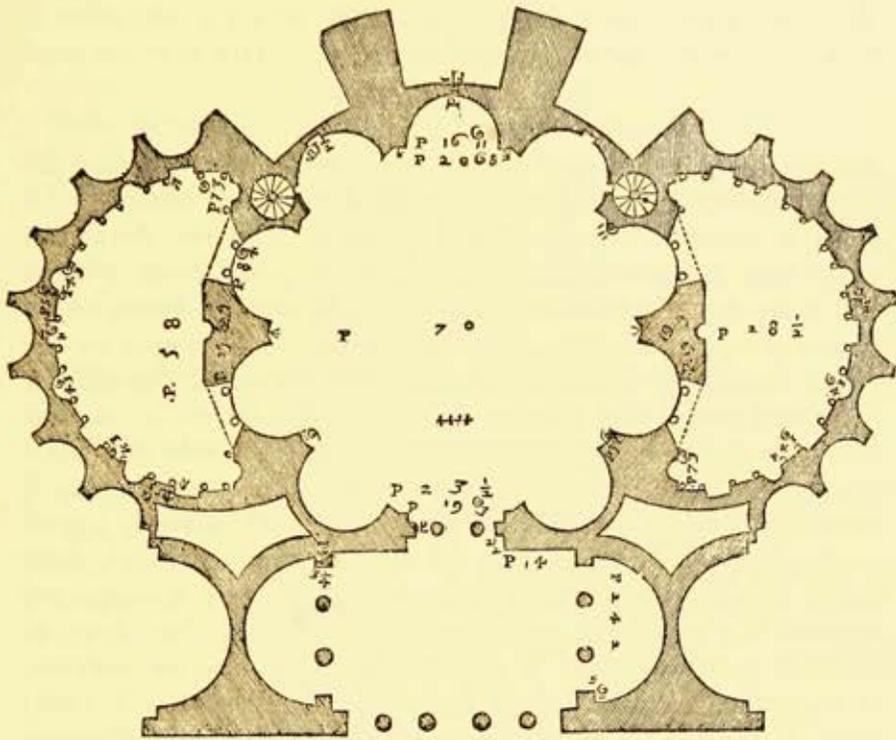




CAPITOLO XI

Del tempio vulgarmente detto le Galluce¹

Appresso i trofei di Mario² si vede il seguente edificio di figura ritonda, il quale, dopo la machina del Pantheon, è la maggior fabbrica di Roma di ritondità. Questo luogo vulgarmente chiamano le Galluce, onde alcuni hanno detto che quivi era la basilica di Caio e di Lucio, la quale insieme con un bel portico fece fare Augusto a nome di Caio e di Lucio suoi nepoti; il che non credo esser vero, perché questo edificio non ha alcuna di quelle parti che si ricercano nelle basiliche, le quali come si facessero ho detto di sopra nel terzo libro quando, secondo quello che ne dice Vitruvio, divisai i luoghi delle piazze; e però io credo ch'egli fusse un tempio.³ È questo edificio tutto di pietra cotta, e doveva essere investito di marmo, ma ora è tutto spogliato. La cella di mezo, la quale è ritonda perfetta, è divisa in dieci faccie, et in ciascuna faccia ha una capella cacciata nella grossezza dei muri, fuor che nella faccia ove è l'entrata. Le due celle che sono dai lati dovevano essere ornatissime, perché vi si veggono molti nicchi, et è verisimile che vi fussero colonne et altri ornamenti, i quali accompagnando i detti nicchi doveano fare bellissimo effetto. Quelli che ordinarono a San Pietro la capella dell'imperatore e quella del re di Francia,⁴ le quali sono state poi ruinate, presero l'esempio da questo edificio, il quale, avendo da tutte le sue parti membri che sono in luogo di contraforti, è fortissimo e già tanto tempo è ancora in piedi. Di questo tempio, perché (come ho detto) non vi si vede ornamento alcuno, ho fatto una tavola sola, nella quale è la pianta e l'alzato di dentro.⁵



CAPITOLO XII

Del tempio di Giove¹

Nel monte Quirinale, oggi detto monte Cavallo, dietro le case dei signori Colonna, si veggono i vestigi dell'edificio che segue, il quale si dimanda il frontespizio di Nerone. Vogliono alcuni che quivi fusse la torre di Mecenate, e che da questo luogo Nerone con tanto suo diletto vedesse abbrugiare la città di Roma; sopra di che si ingannano molto, perciocché la torre di Mecenate era nel monte Esquilino, non molto lontano dalle terme di Diocleziano. Sono stati alcuni altri c'hanno detto che quivi furono le case dei Cornelii.² Io, per me, credo che questo fusse un tempio dedicato a Giove, perciocché, ritrovandomi in Roma, vidi cavare dove era il corpo del tempio: e furono trovati alcuni capitelli ionichi, i quali servivano alla parte di dentro del tempio, et erano quelli degli angoli delle loggie, perché la parte di mezzo, per mia opinione, era scoperta. Lo aspetto di questo tempio era il falso alato detto da Vitruvio pseudodipteros; la maniera sua era di spesse colonne; le colonne dei portici di fuori erano di ordine corinthio. L'architrave, il fregio e la cornice erano per la quarta parte dell'altezza delle colonne; l'architrave aveva il suo cimacio di molto bella invenzione; il fregio nei lati era intagliato a fogliami, ma nella fronte, la quale è ruinata, vi dovevano esser le lettere della iscrizione; la cornice ha i modiglioni riquadrati, et uno di essi viene al diritto del mezzo della colonna. I modiglioni che sono nella cornice del frontespizio sono diritti a piombo, e così si deono fare. Nella parte di dentro del tempio vi dovevano essere i portici, come io ho disegnato. Intorno a questo tempio v'era un cortile ornato con colonne e statue, e davanti v'erano i due cavalli che si veggono nella via publica, da' quali esso monte ha preso il nome di monte Cavallo: furono fatti l'uno da Prasitele e l'altro da Fidia.³ V'erano scale commodissime che ascendevano al tempio e, per mia opinione, questo doveva essere il maggiore e più ornato tempio che fusse in Roma.⁴ Io ne ho fatto sei tavole.

Nella prima v'è la pianta di tutto l'edificio con la parte di dietro ove erano le scale che, salendo una sopra l'altra, portavano nei cortili che erano dai lati del tempio. L'alzato di questa maniera

di scale, con la pianta in forma maggiore, è stato posto da me di sopra nel libro primo dove io tratto delle diverse maniere di scale.⁵

Nella seconda v'è il fianco del tempio di fuori.⁶

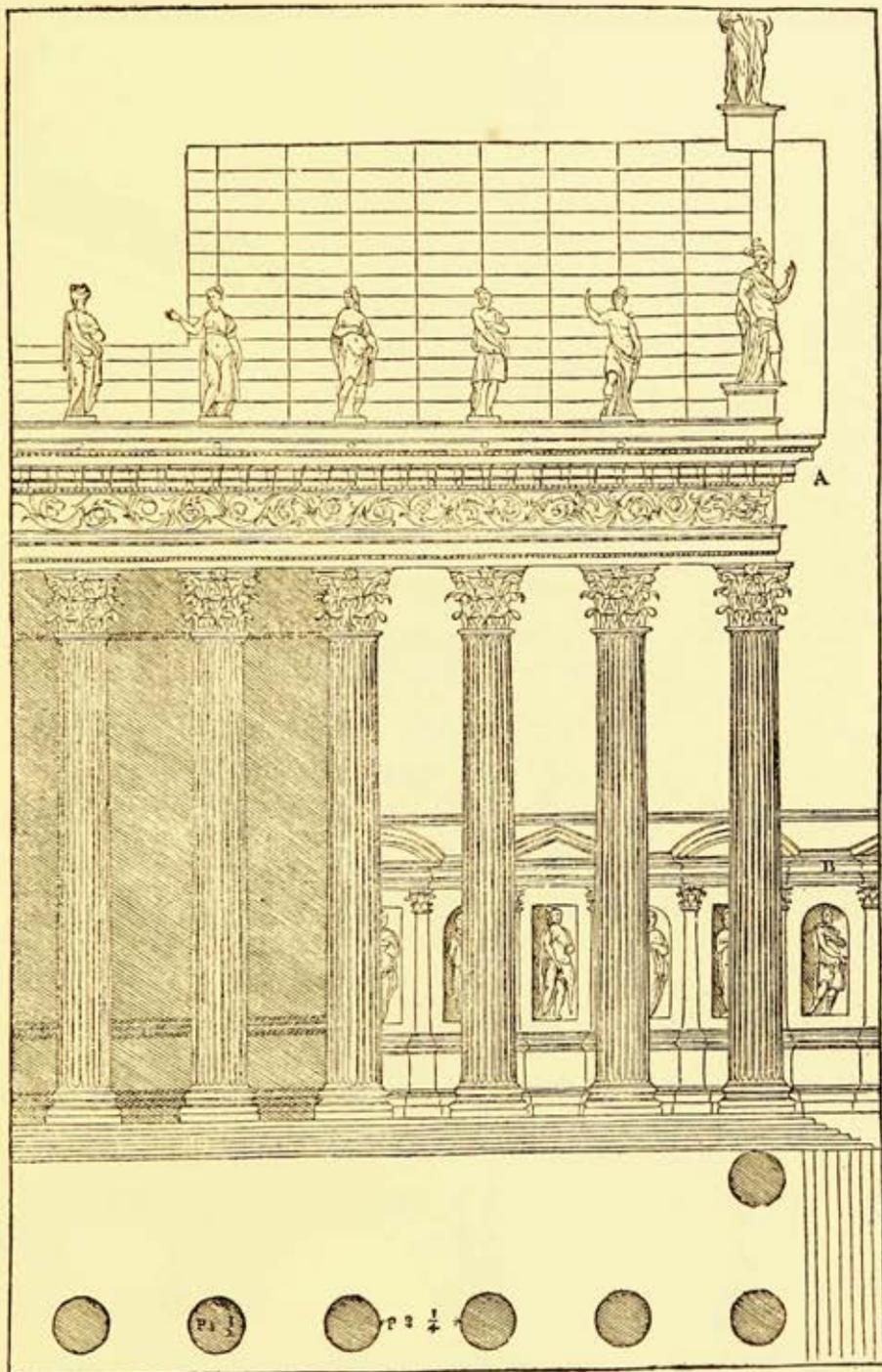
Nella terza v'è la metà della facciata di fuori del tempio.⁷

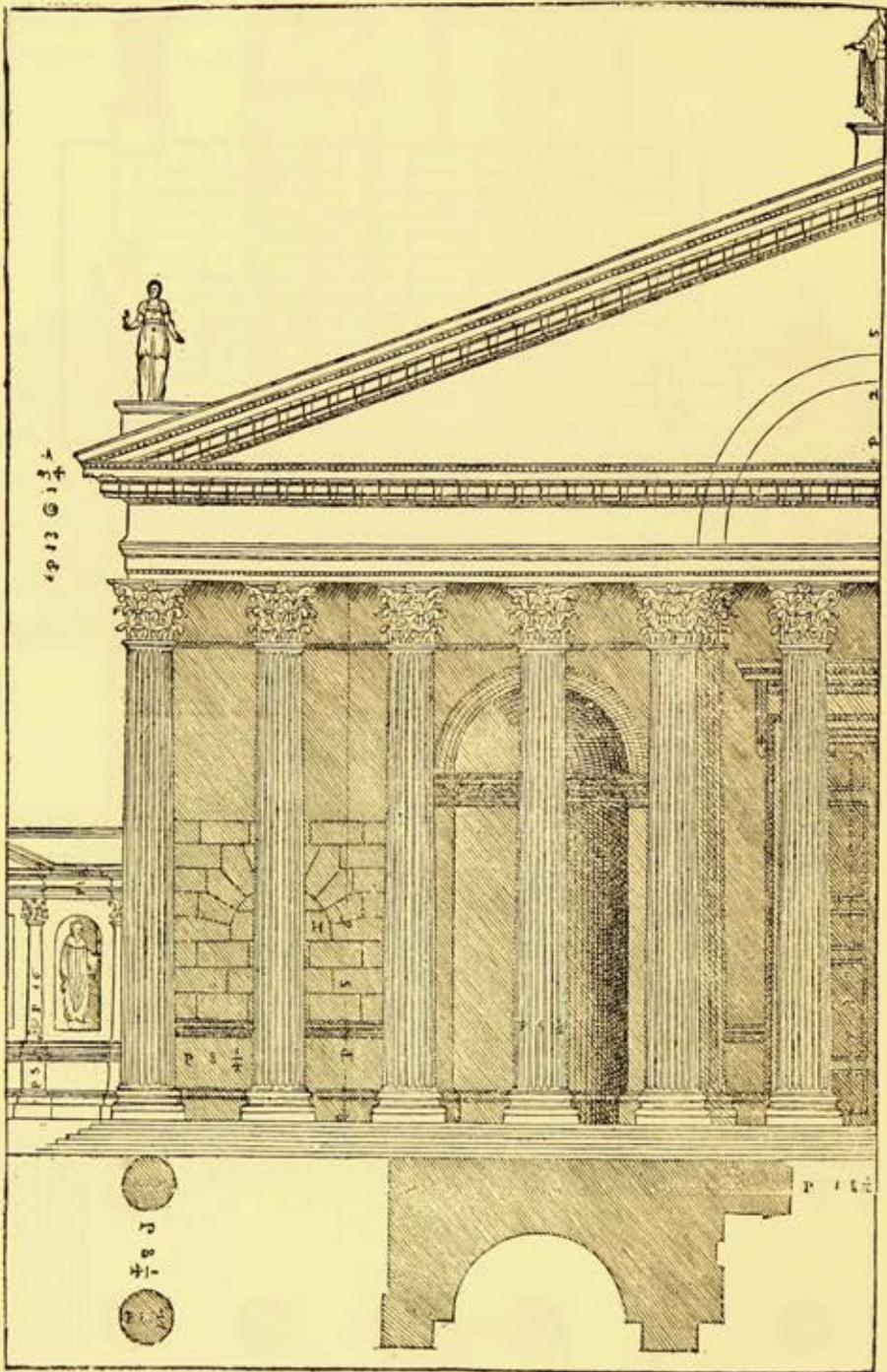
Nella quarta v'è la parte di dentro, et in tutte due queste tavole si vede una particella degli ornamenti del cortile.⁸

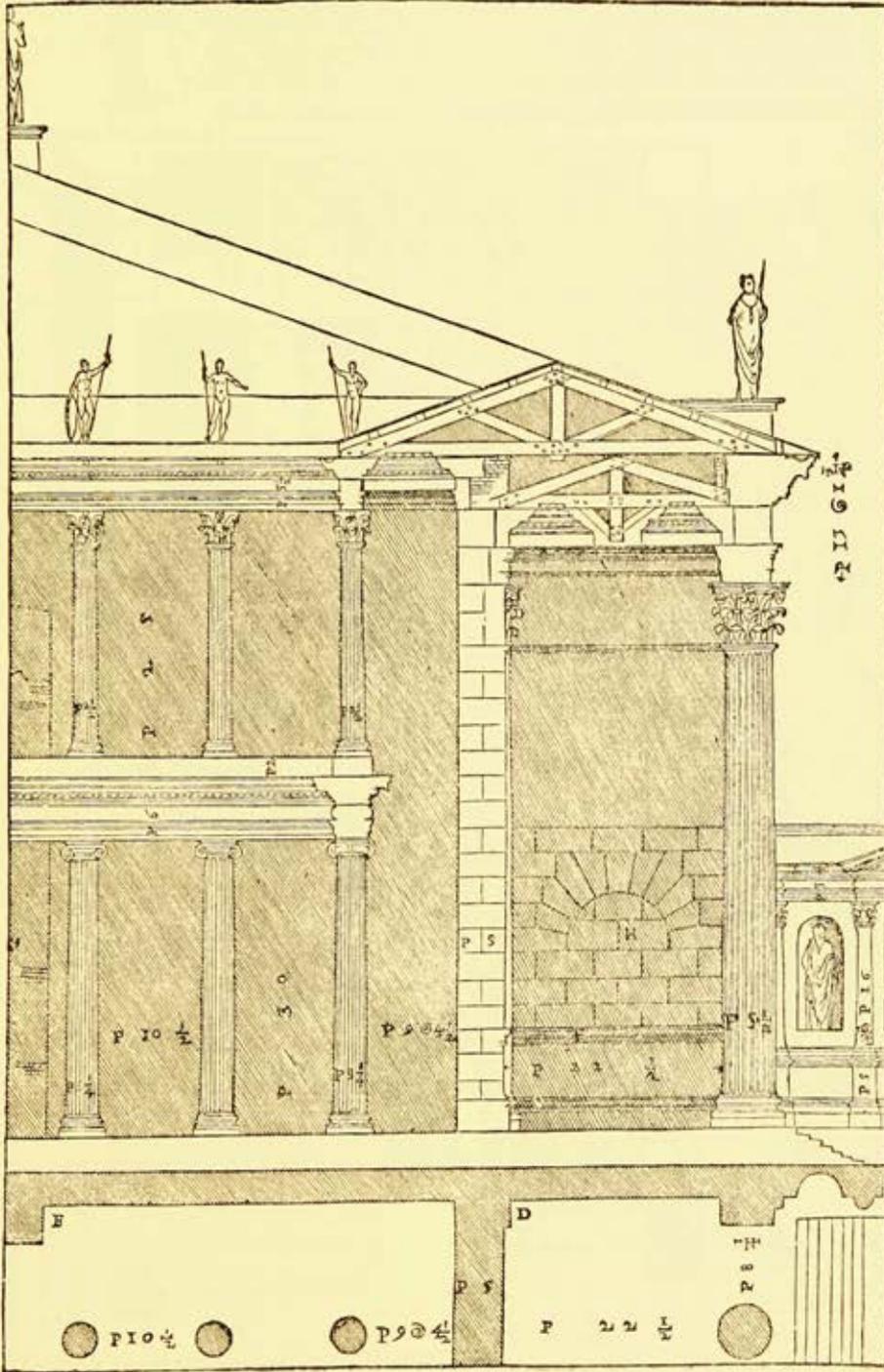
Nella quinta v'è il fianco della parte di dentro.

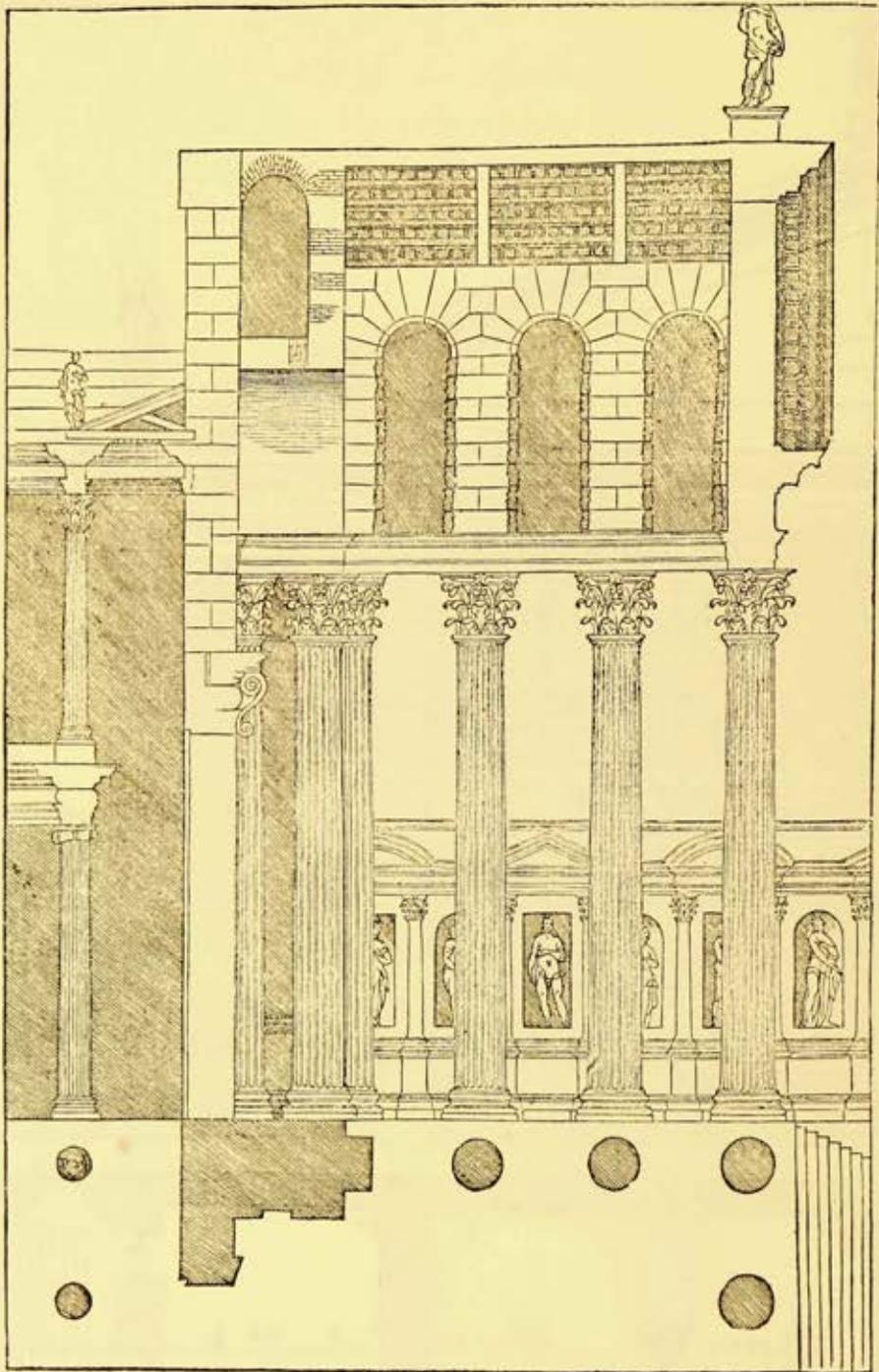
Nella sesta vi sono gli ornamenti.⁹

- | | |
|--|--|
| A è l'architrave, il fregio e la cornice | D la basa dei pilastri che rispondono alle colonne |
| C è la basa | B la cornice che è intorno i cortili |
| E il capitello delle colonne del portico | F è la acroteria |









CAPITOLO XIII

Del tempio della Fortuna Virile¹

Appresso il ponte Senatorio, oggi detto di Santa Maria, si vede quasi integro il tempio che segue, et è la chiesa di Santa Maria Egiziaca. Non si sa certo come anticamente si dimandasse: alcuni dicono ch'egli era il tempio della Fortuna Virile, del quale si legge per cosa maravigliosa che, bruciandosi con tutto quel ch'era dentro, sola la statua di legno indorata che vi era di Servio Tullo fu trovata salva e da nessuna parte guasta dal fuoco. Ma perché regolarmente i templi alla Fortuna si facevano ritondi, alcuni altri hanno detto ch'egli non era tempio, ma la basilica di C. Lucio, fondando questa loro opinione in alcune lettere che vi sono state ritrovate, il che per mio giudizio non può essere: sì perché questo edificio è piccolo, e le basiliche erano edifici grandi necessariamente per la quantità delle persone che vi negoziavano, sì anco perché nelle basiliche si facevano i portici nella parte di dentro, et in questo tempio non vi è vestigio alcuno di portico; onde io credo certo ch'egli fusse un tempio. Il suo aspetto è il prostilos,² et ha meze colonne nei muri della cella nella parte di fuori che accompagnano con quelle del portico et hanno i medesimi ornamenti, onde a quelli che lo veggono per fianco rende l'aspetto dello alato a torno. Gli intercolunni sono di due diametri et un quarto, sì che la sua maniera è la sistilos. Il pavimento del tempio s'alza da terra sei piedi e mezo, e vi si ascende per gradi, ai quali fanno poggio i basamenti, i quali sostentano tutta la fabrica. Le colonne sono di ordine ionico: la basa è attica, con tutto che paia che dovesse essere anch'ella ionica sì come è il capitello, ma però non si trova in alcuno edificio che gli antichi si servissero della ionica descritta da Vitruvio. Le colonne sono canellate et hanno ventiquattro canali. Le volute dei capitelli sono ovate, et i capitelli che sono negli angoli del portico e del tempio fanno fronte da due parti, il che non so d'aver veduto altrove e, perché mi è paruta bella e graziosa invenzione, io me ne son servito in molte fabbriche;³ e come si faccia apparirà nel disegno. Gli ornamenti della porta del tempio sono molto belli e con bella proporzione. E tutto questo tempio è fatto di peperino et è coperto di stucco. Io ne ho fatto tre tavole.

Nella prima v'è la pianta con alcuni ornamenti.⁴

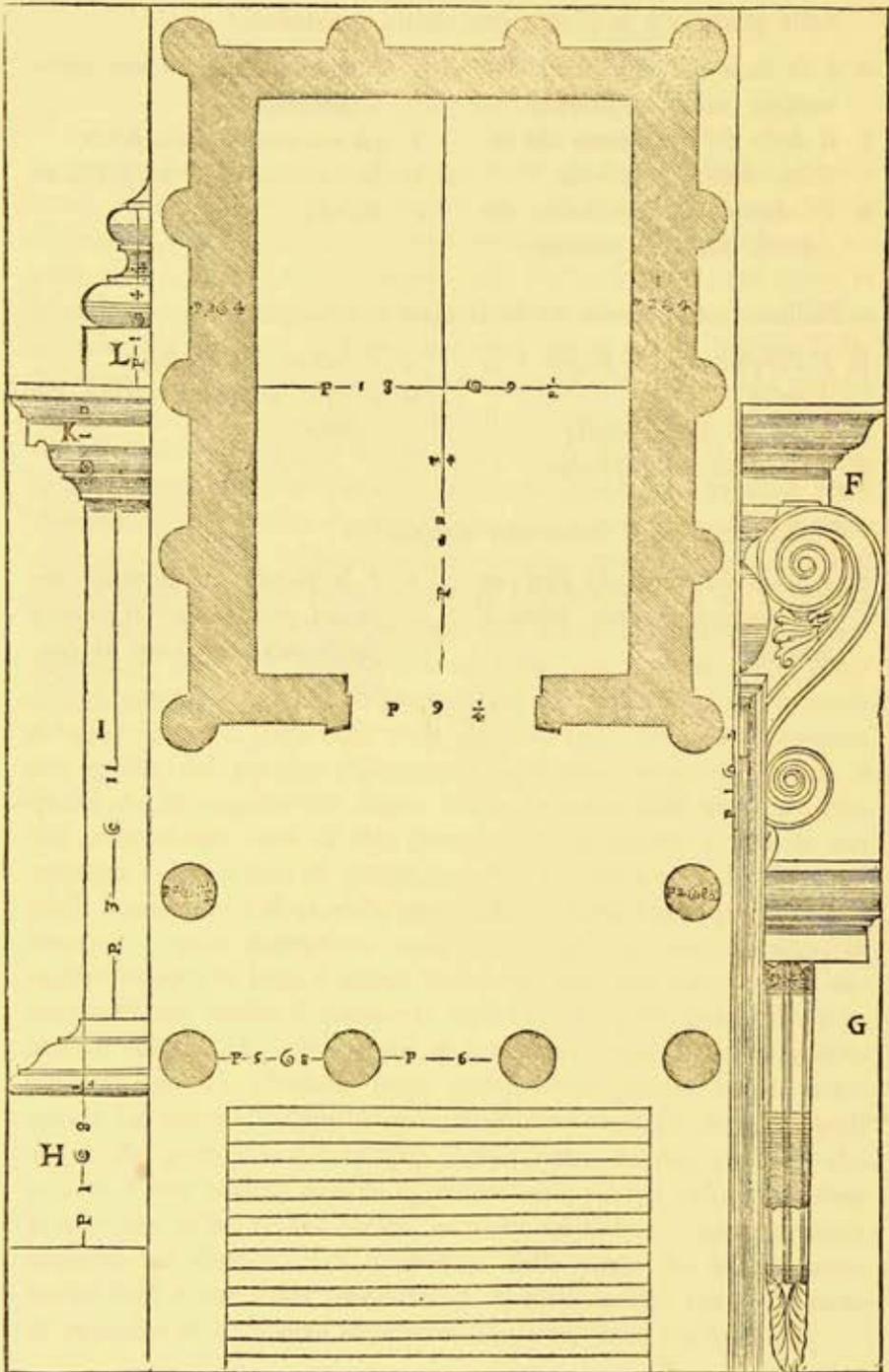
- | | | | |
|---|---|---|---|
| H | <i>è la basa del basamento che sostiene tutta la fabrica</i> | L | <i>è la basa delle colonne sopra il basamento</i> |
| I | <i>il dado del basamento che sostiene tutta la fabrica</i> | F | <i>gli ornamenti della porta</i> |
| K | <i>la cimacia del basamento che sostiene tutta la fabrica</i> | G | <i>la cartella di detta porta in maestà</i> |

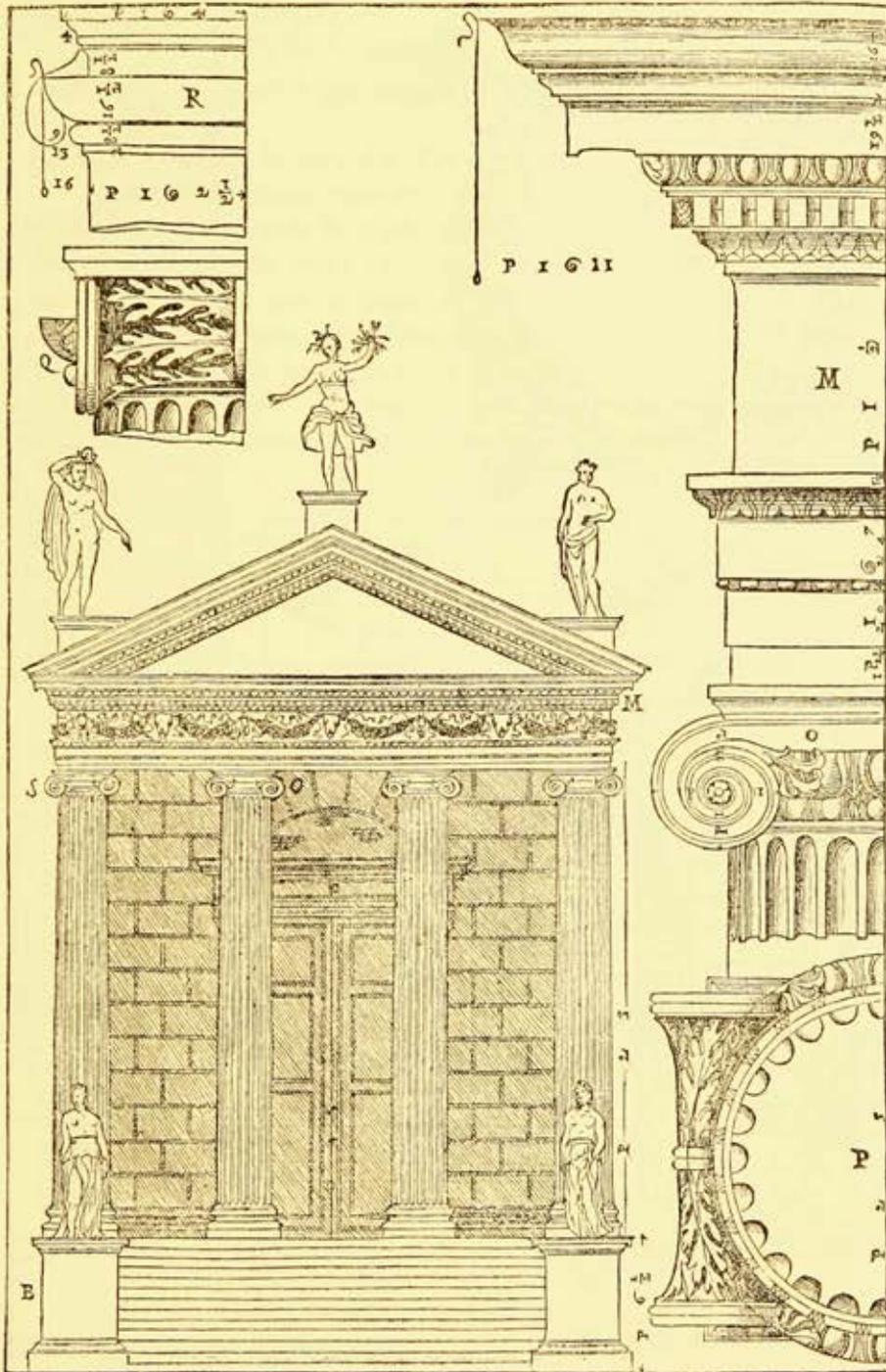
Nella seconda tavola v'è la facciata del tempio.⁵

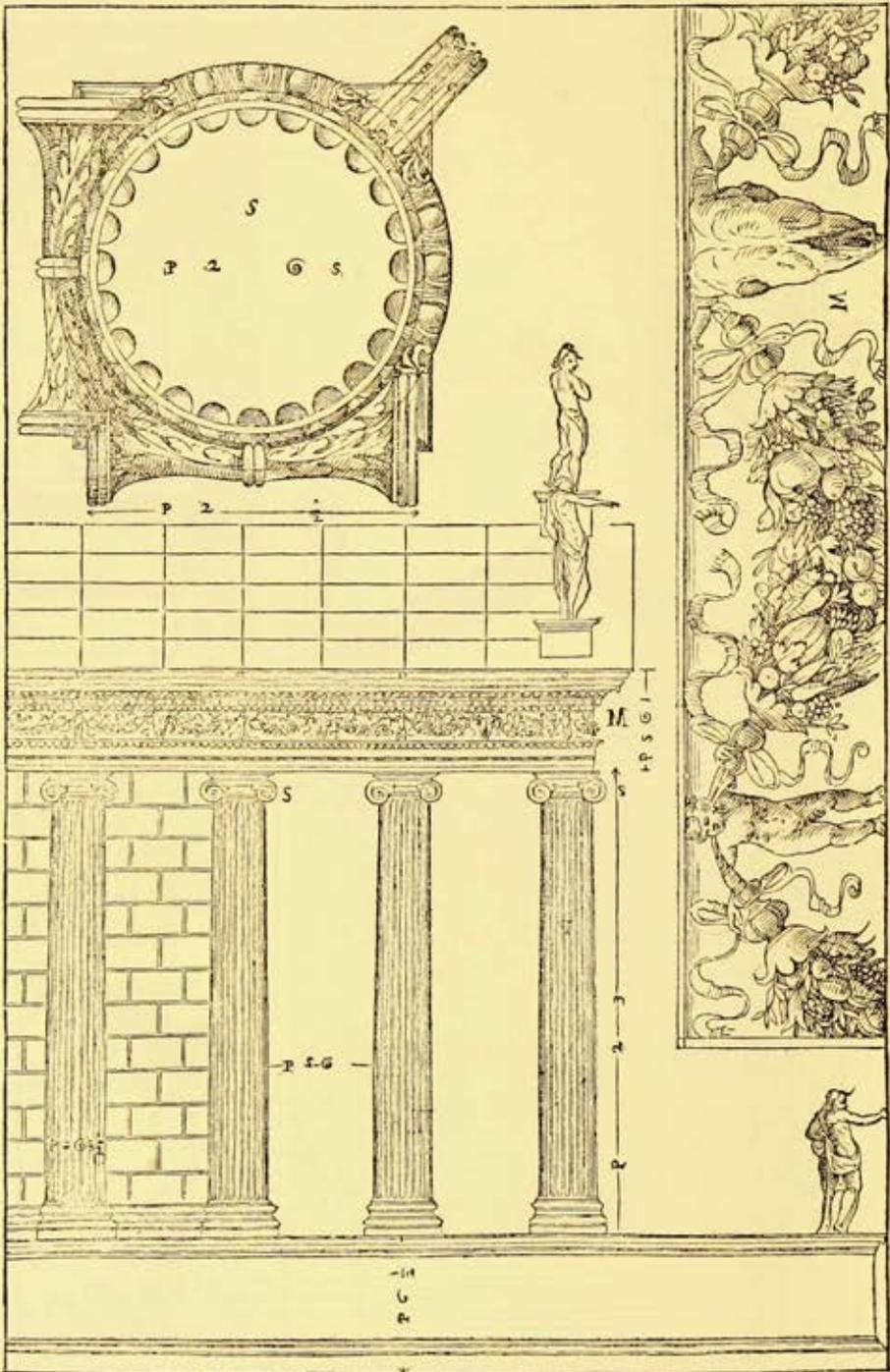
- | | | | |
|---|---|---|--|
| M | <i>è l'architrave, il fregio e la cornice</i> | Q | <i>il fianco del capitello</i> |
| O | <i>la fronte del capitello</i> | R | <i>il vivo senza la voluta del capitello</i> |
| P | <i>la pianta del capitello</i> | | |

Nella terza v'è il fianco del tempio.⁶

- | | | | |
|---|---|---|---|
| M | <i>è parte del fregio che gira con tali intagli intorno tutto il tempio</i> | S | <i>è la pianta dei capitelli angulari, per la quale si conosce facilmente come essi si facciano</i> |
|---|---|---|---|



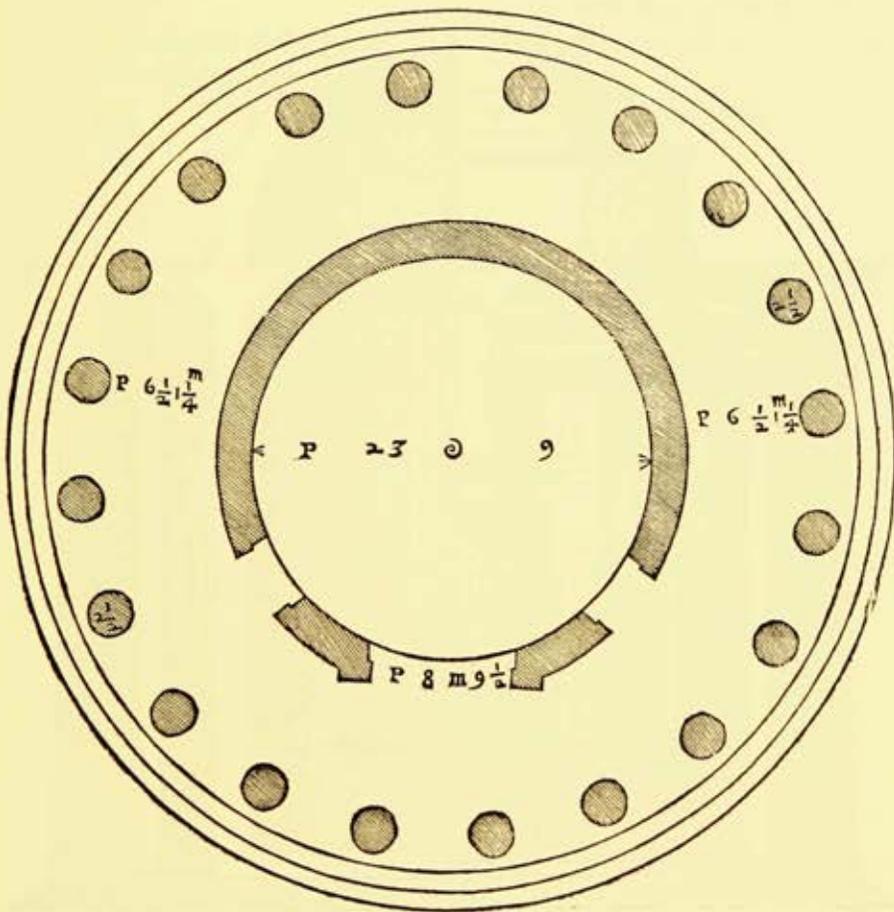




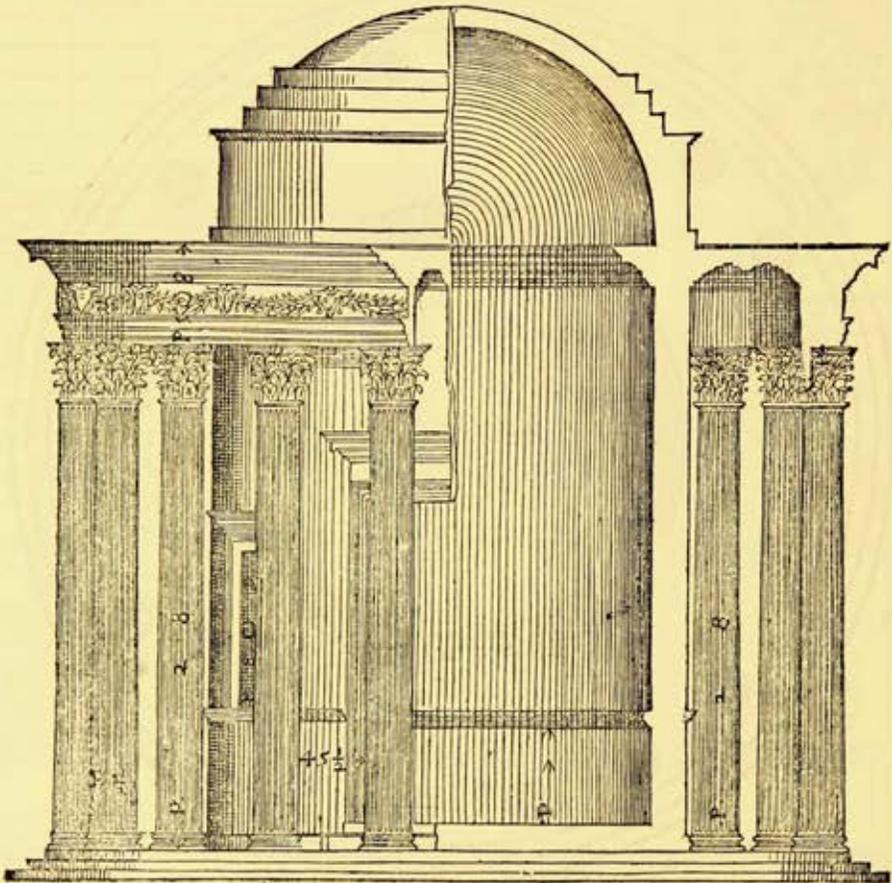
CAPITOLO XIV

Del tempio di Vesta¹

Seguitando lungo la riva del Tevere, appresso il detto tempio si trova un altro tempio ritondo, che oggi si dimanda Santo Stefano. Dicono che egli fu edificato da Numa Pompilio e dedicato alla dea Vesta, e lo volse di figura ritonda a simiglianza dell'elemento della terra, per la quale si sostiene la generazione umana, e della quale dicevano che Vesta era dea.² Questo tempio è di ordine corinthio. Gli intercolunni sono di un diametro e mezzo. Le colonne sono lunghe, con basa e capitello, undici teste (testa s'intende, come ho detto altrove, il diametro della colonna da piede).



Le base sono senza zoccolo over dado,³ ma il grado ove posano serve per quello; il che fece l'architetto che l'ordinò acciòché l'entrata nel portico fusse manco impedita, essendo la maniera sua di spesse colonne. La cella, computandovi anco la grossezza dei muri, ha tanto di diametro quanto sono lunghe le colonne. I capitelli sono intagliati a foglie di olivo; la cornice non vi si vede ma è stata aggiunta da me nel disegno; sotto il soffitto del portico vi sono bellissimoi lacunari; la porta e le finestre hanno molto belli ornamenti e schietti. Sotto il portico e nella parte di dentro del tempio vi sono le cimacie che sostengono le finestre e girano per tutto intorno, facendo l'aspetto di un basamento sopra il quale sia fondato il muro, e sopra il quale posa la tribuna. È questo muro nella parte di fuori, cioè sotto i portici, distinto a quadri dalla detta



cornice fin al soffitto, e nella parte di dentro è polito et ha una cornice, al pari di quella dei portici, che sostiene la tribuna.

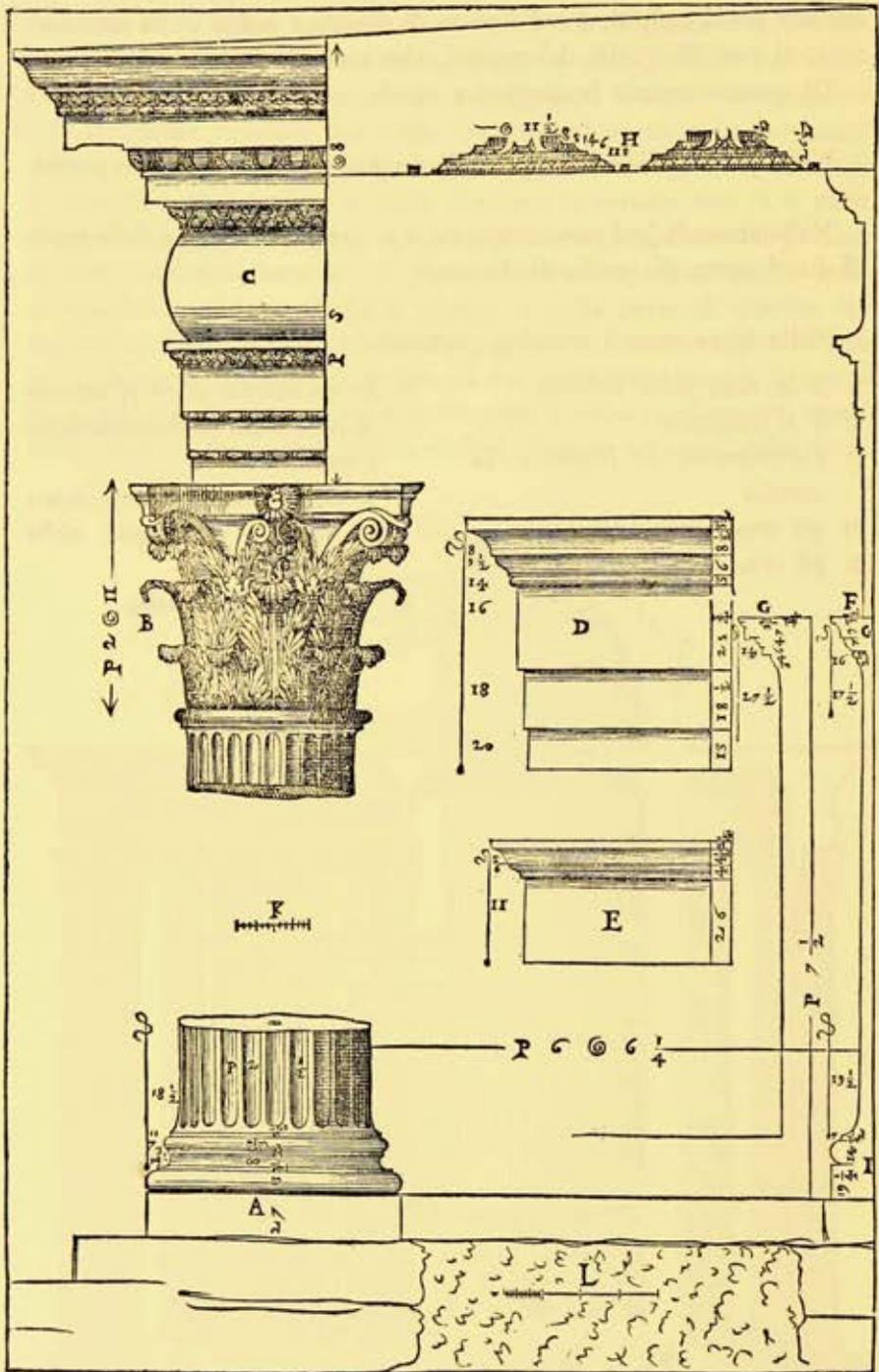
Di questo tempio ho fatto tre tavole.

Nella prima, che è l'anteposta [*qui a p. 309*], è disegnata la pianta.

Nella seconda [*qui pure anteposta, a p. 310*], l'alzato così della parte di fuori come di quella di dentro.⁴

Nella terza sono i membri particolari.⁵

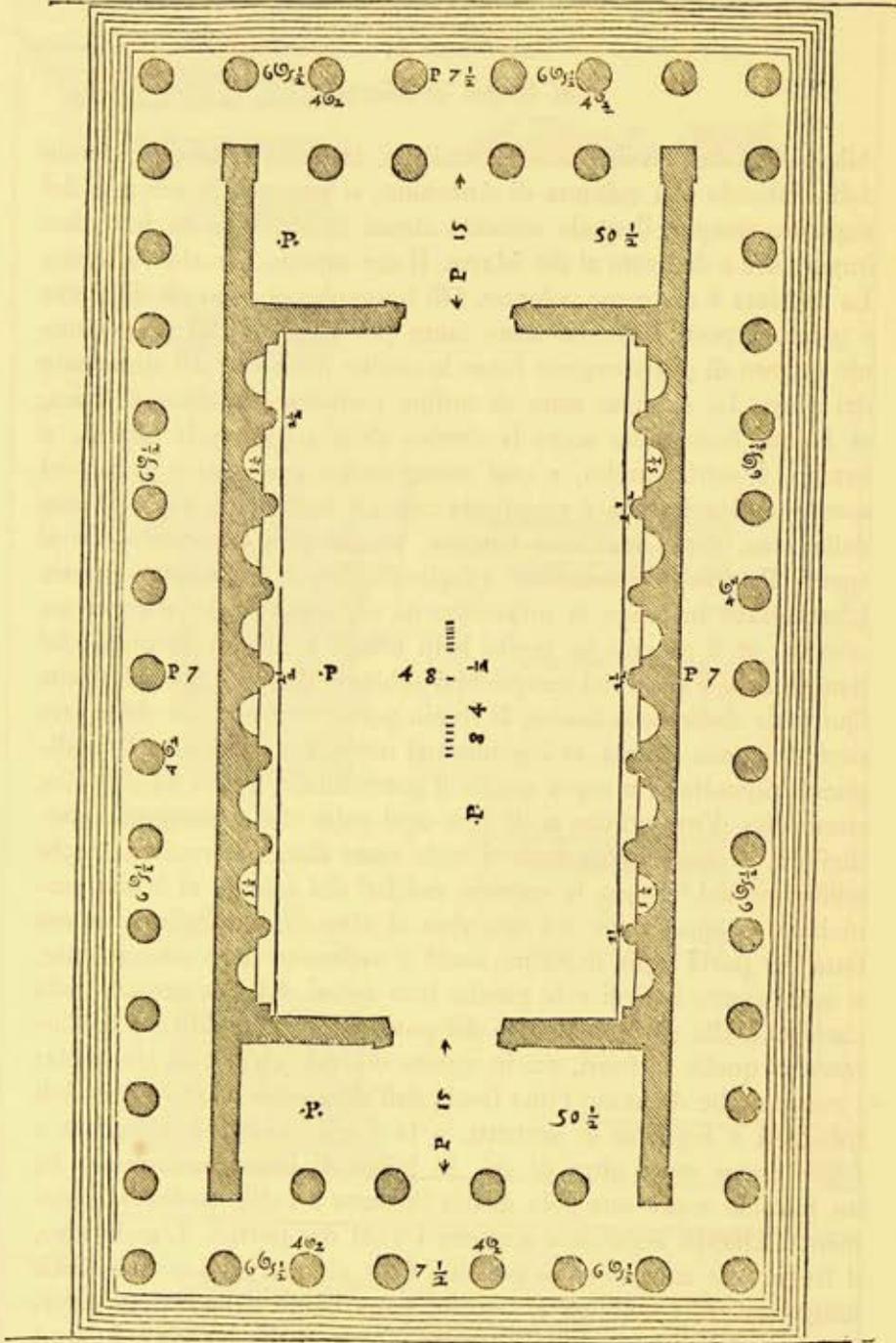
- | | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| A è la basa delle colonne | F la cornicietta di fuori intorno |
| B è il capitello | la cella dalla quale cominciano |
| C l'architrave, il fregio e la | i quadri |
| cornice | G la cornicietta di dentro, sopra |
| D gli ornamenti della porta | la quale è la soglia delle |
| E gli ornamenti delle finestre | finestre |
| | H il soffitto del portico |



CAPITOLO XV

Del tempio di Marte¹

Alla piazza detta volgarmente dei Preti, la quale si trova andando dalla Ritonda alla colonna di Antonino, si veggono le reliquie del seguente tempio, il quale secondo alcuni fu edificato da Antonino imperatore e dedicato al dio Marte. Il suo aspetto è lo alato a torno. La maniera è di spesse colonne. Gli intercolunni sono un diametro e mezo. I portici intorno sono tanto più larghi d'uno intercolunio quanto di più sporgono fuori le risalite delle anti del rimanente dei muri. Le colonne sono di ordine corinthio. La basa è attica, et ha un bastoncino sotto la cimbria della colonna: la cimbria, o listello, è sottile molto, e così riesce molto graziosa; e si fa così sottile ogni volta che è congiunta con un bastoncino sopra il toro della basa, detto anch'esso bastone, perché non è pericolo che si spezzi. Il capitello è intagliato a foglie di olivo et è benissimo inteso. L'architrave in luogo di intavolato ha un mezo ovolo, e sopra un cavetto; et il cavetto ha molto belli intagli e diversi da quelli del tempio della Pace e del tempio che abbiamo detto ch'era nel monte Quirinale dedicato a Giove. Il fregio pende in fuori una delle otto parti della sua altezza, et è gonfio nel mezo. La cornice ha il modiglione riquadrato, e sopra quello il gocciolatoio, e non ha dentello, come dice Vitruvio che si dà fare ogni volta che si pongono i modiglioni, la qual regola però si vede esser stata osservata in pochi edifici antichi.² Sopra la cornice, nei lati del tempio vi è una cornicietta, la qual viene col suo vivo al vivo dei modiglioni, et era fatta per porvi sopra le statue, acciò si vedessero tutte intieramente, e non fussero i piedi e le gambe loro ascosi dalla proiezione della cornice. Nella parte di dentro del portico v'è un architrave dell'altezza di quello di fuori, ma in questo diverso, ch'egli ha tre fascie: i membri che dividono l'una fascia dall'altra sono intavolati piccioli intagliati a fogliette et archetti, e la fascia minore è intagliata a foglie ancor essa; oltre di ciò, in luogo di intavolato, questo ha un fusaiole sopra una gola diritta lavorata a foglie molto delicatamente. Questo architrave sostiene i volti dei portici. L'architrave, il fregio e la cornice sono per una delle cinque parti e meza della lunghezza delle colonne e, benché siano meno della quinta parte, riescono nondimeno mirabilmente e con molta grazia.³ I muri

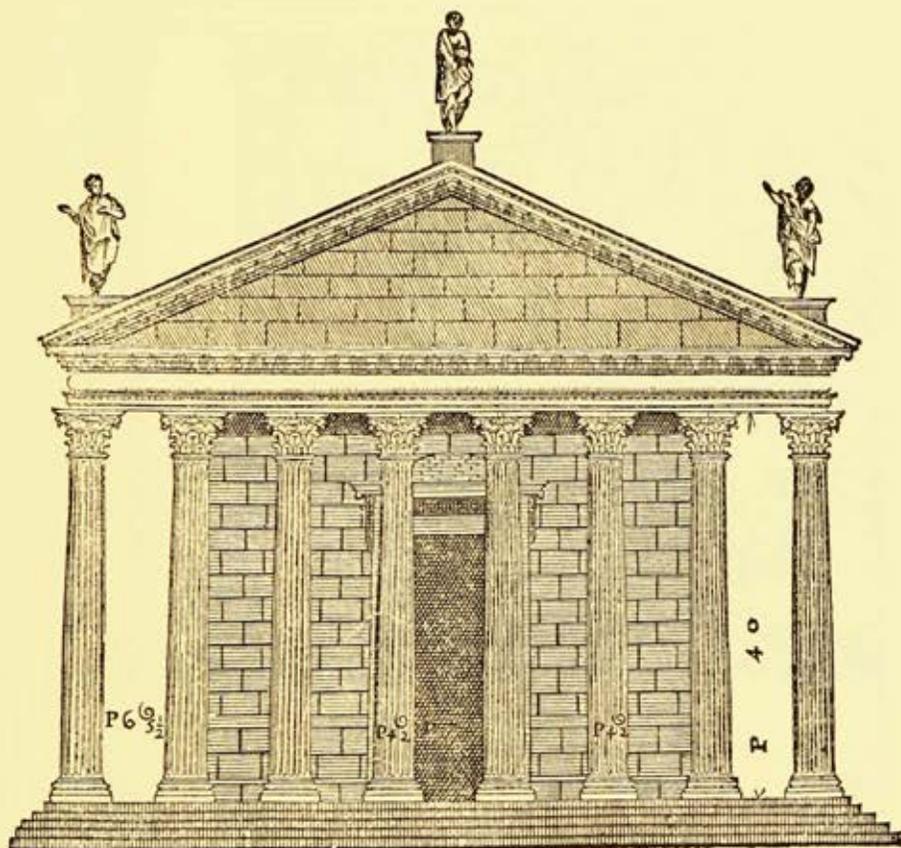


nella parte di fuori sono di peperino, e dentro del tempio vi sono altri muri di pietra cotta, acciò fossero più atti a sostenere il volto, il quale era fatto con bellissimi quadri lavorati di stucco. Erano questi muri investiti di marmo e vi erano nicchi e colonne intorno per ornamento. Si vede di questo tempio quasi tutto un fianco, nondimeno mi sono sforzato di farlo vedere intiero per quello c'ho potuto ritrarre dalle sue rovine e da quello che ci insegna Vitruvio. E però ne ho fatto cinque tavole.

Nella prima, che è la anteposta, vi ho disegnato la pianta.⁴

Nella seconda l'impiede della facciata davanti.⁵

Nella terza una parte del lato di fuori.⁶

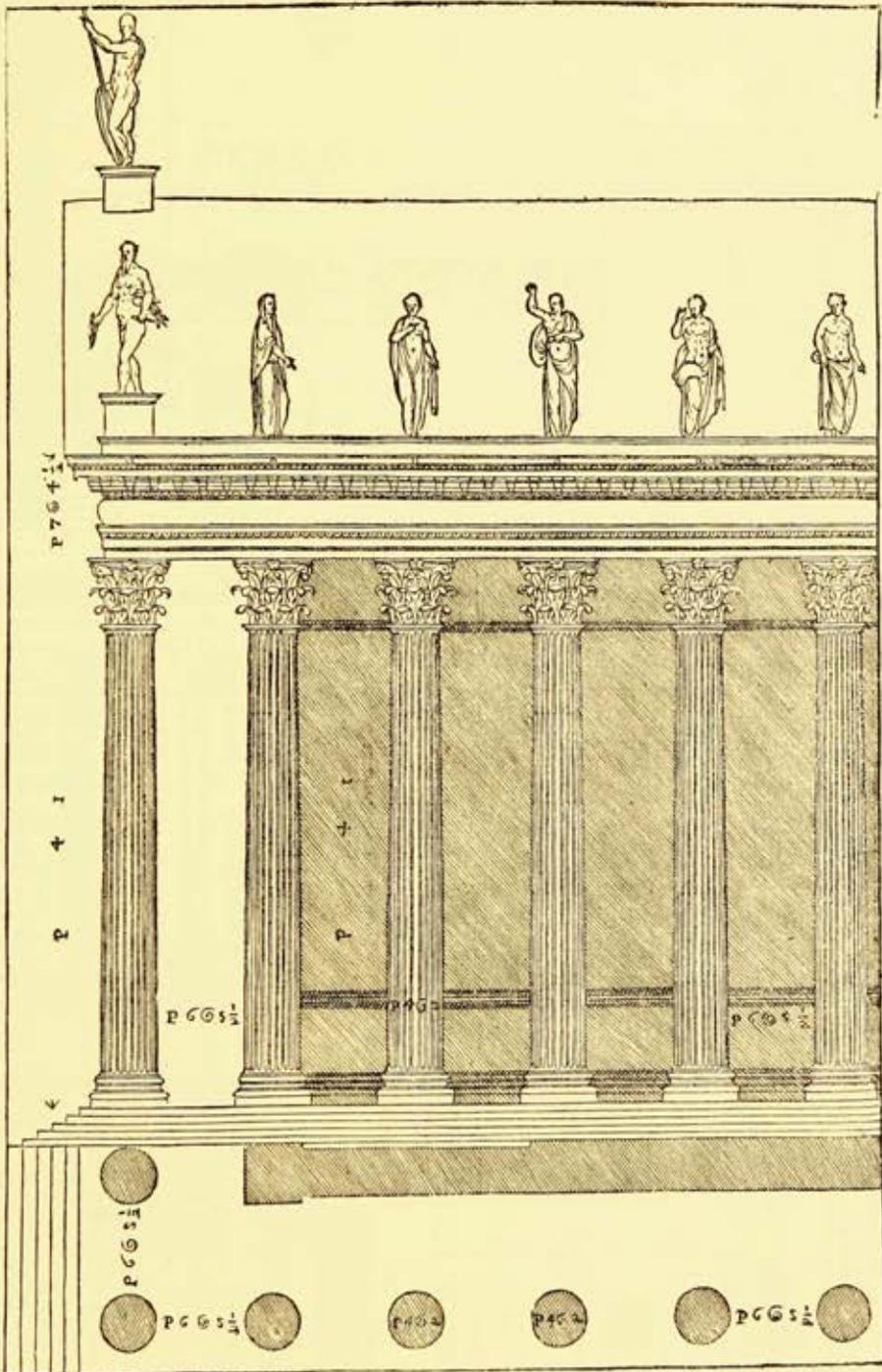


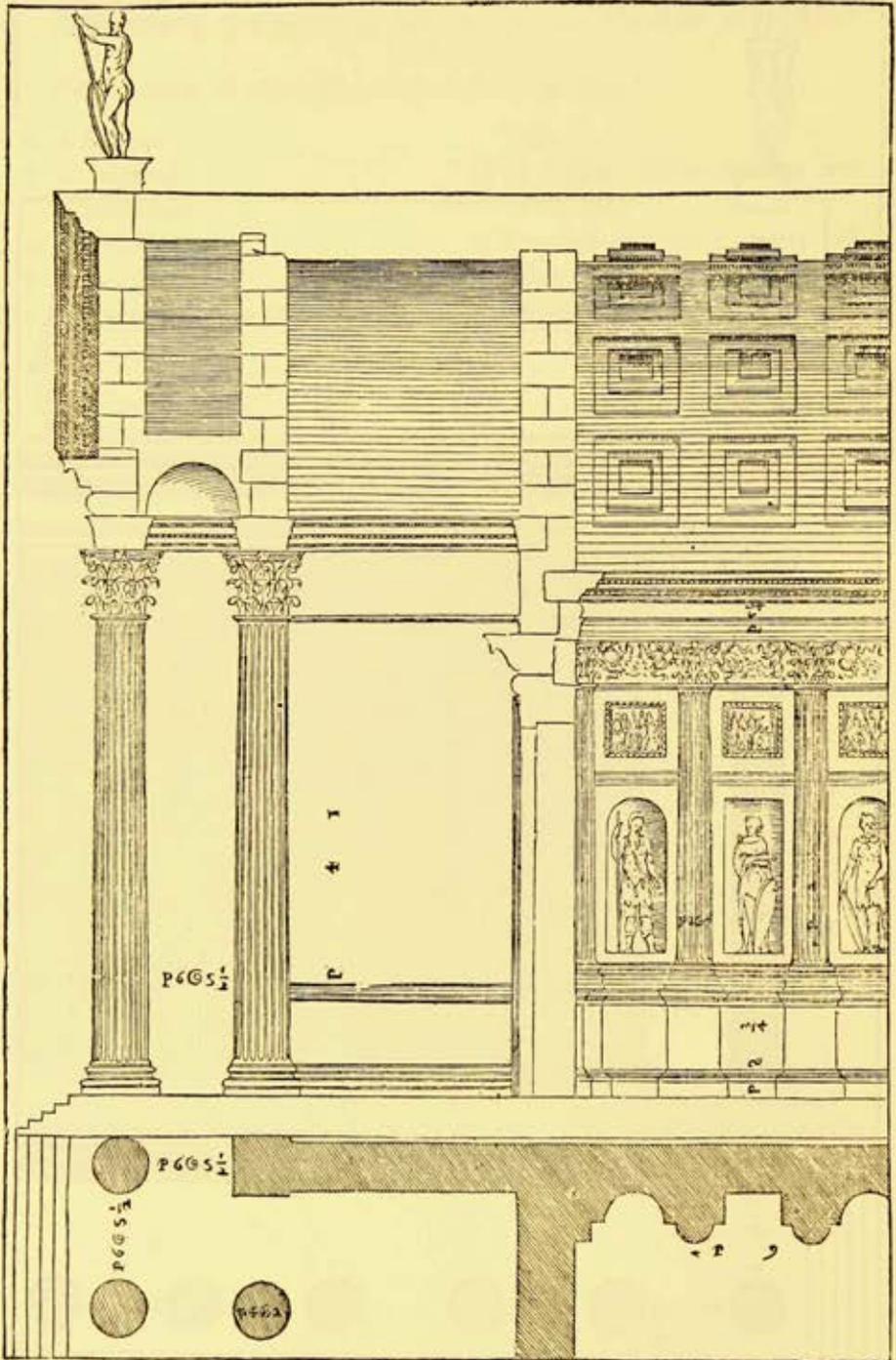
Nella quarta una parte del lato del portico e tempio di dentro.⁷

Nella quinta vi sono gli ornamenti del portico.⁸

- | | | |
|---|---|--|
| A | <i>è la basa</i> | <i>statue</i> |
| B | <i>il capitello</i> | G <i>il soffitto dell'architrave tra</i> |
| C | <i>l'architrave</i> | <i>le colonne</i> |
| D | <i>il fregio</i> | H <i>l'architrave nella parte di</i> |
| E | <i>la cornice</i> | <i>dentro dei portici che so-</i> |
| F | <i>la cornicietta che fa piede alle</i> | <i>stiene i volti</i> |







CAPITOLO XVI

Del battesimo di Costantino¹

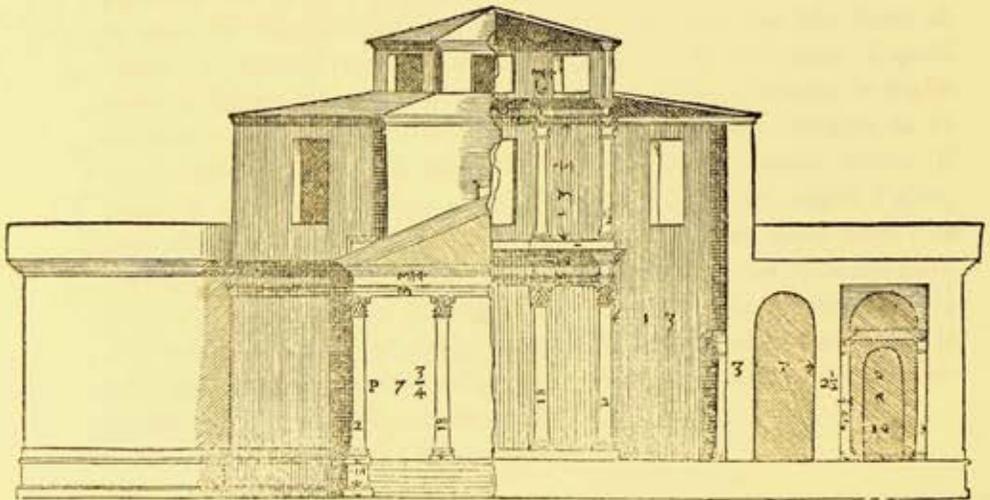
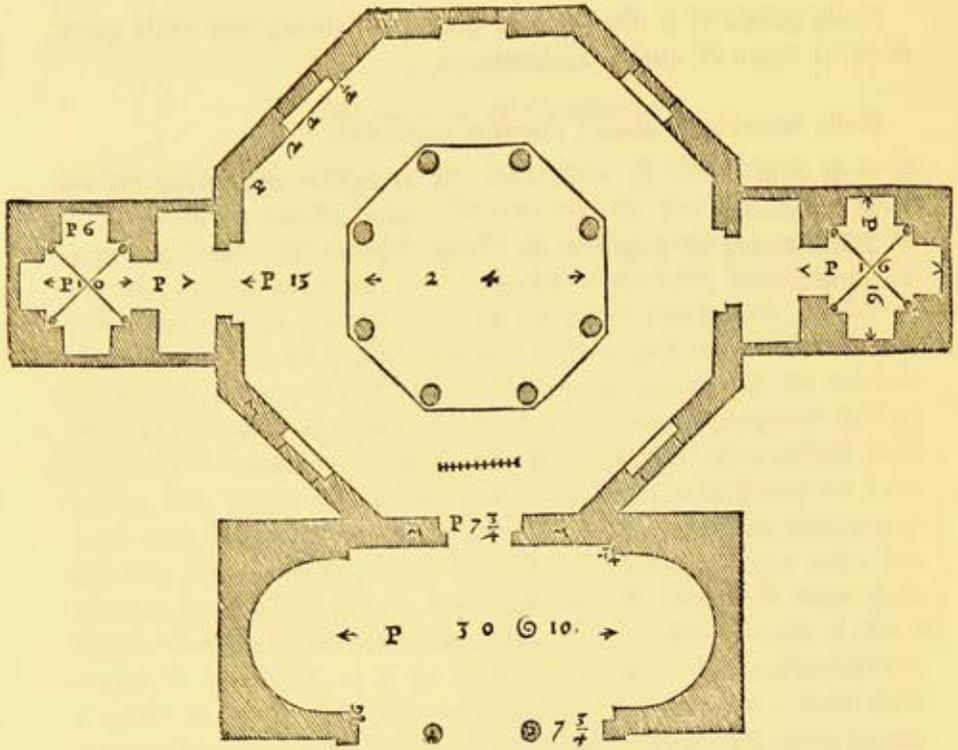
I disegni che seguono sono del battesimo di Costantino, il quale è a San Giovanni Laterano. Questo tempio, per mia opinione, è opera moderna fatta delle spoglie di edifici antichi,² ma, perché è bella invenzione et ha gli ornamenti molto bene intagliati e con varie maniere di intagli, onde se ne potrà l'architetto servire in molte occasioni, mi è paruto come necessario il porlo insieme con gli antichi, e tanto più che da tutti è tenuto per antico. Le colonne sono di porfido e di ordine composito. La basa è composta dell'attica e della ionica: ha i due bastoni dell'attica et i due cavetti della ionica, ma, invece di due astragali o tondini che si fanno tra i cavetti nella ionica, questa ne ha un solo, il quale occupa quello spazio che occuperebbono tutti due. Tutti questi membri sono benissimo lavorati et hanno bellissimi intagli. Sopra le base della loggia vi sono foglie che sostengono i fusti delle colonne, il che è degno di avvertenza, et è da lodare il giudizio di quell'architetto, il quale si seppe così bene accomodare, non avendo i fusti delle colonne lunghi quanto faceva bisogno, senza levare all'opera alcuna parte della sua bellezza e maestà. Di questa invenzione mi son servito ancor io nelle colonne c'ho posto per ornamento alla porta della chiesa di San Giorgio Maggiore in Venezia, le quali non giugnevano con la loro lunghezza fin dove faceva di mestieri, e sono di così bel marmo che non meritavano di esser lasciate fuori di opera.³ I capitelli sono composti di ionico e di corinthio, i quali come si deono fare è stato detto nel primo libro, et hanno le foglie di acanto. L'architrave è benissimo intagliato: il suo cimacio ha in luogo della gola riversa un fusaiolo, e sopra un mezzo ovolo. Il fregio è schietto. La cornice ha due gole diritte una sopra l'altra, cosa che si vede rade volte esser stata fatta, cioè che siano posti due membri di una istessa sorte l'uno sopra l'altro, senza qualche altro membro di mezzo oltra il listello o gradetto. Sopra queste gole v'è il dentello, e poi il gocciolatoio con l'intavolato, et ultimamente la gola diritta; e così in questa cornice osservò l'architetto di non farvi modiglioni, facendovi i dentelli.

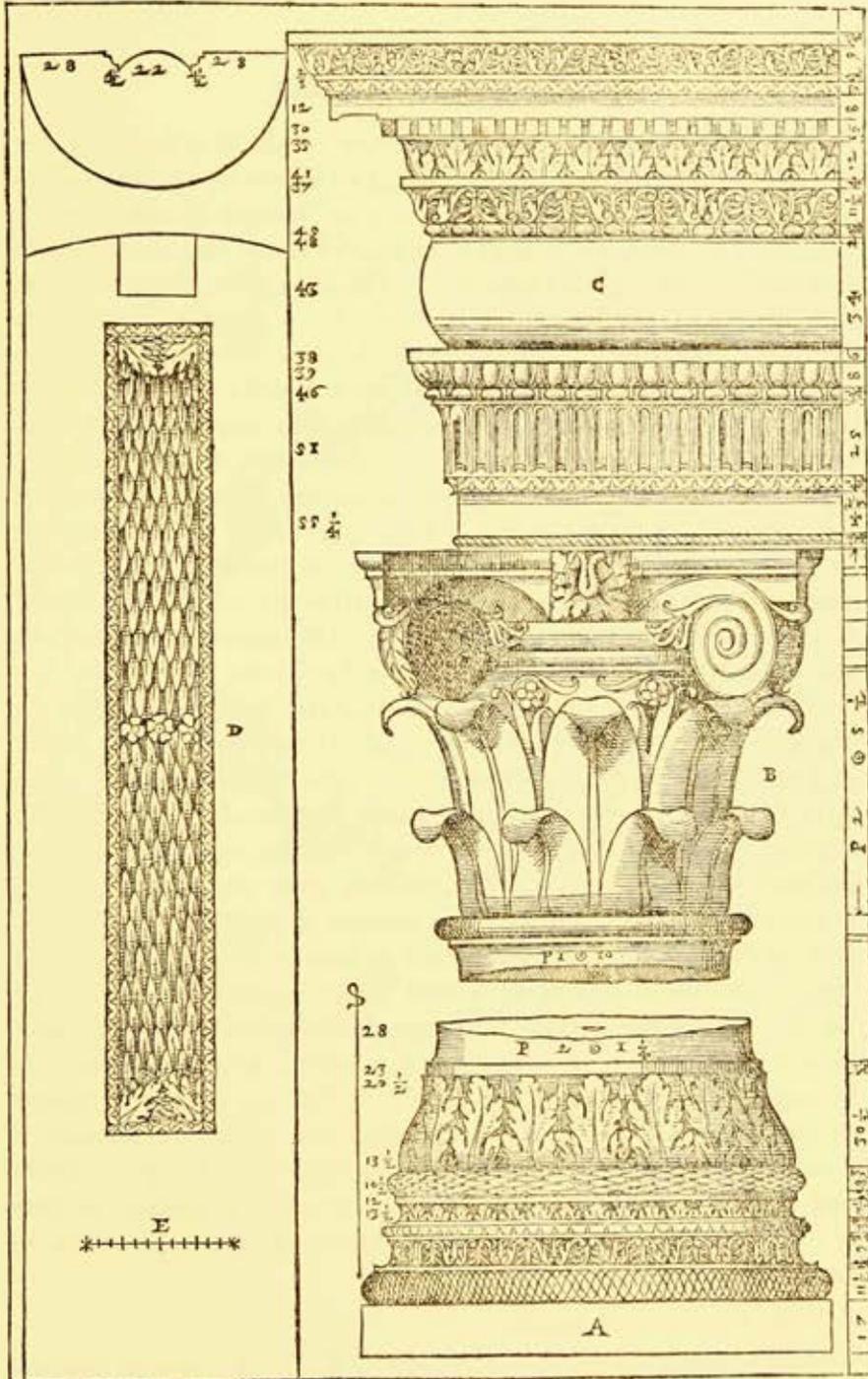
Di questo tempio ho fatto due tavole.

Nella prima vi è disegnato la pianta e l'alzato, così della parte di fuori come di quella di dentro.

Nella seconda vi sono i membri particolari.⁴

- | | |
|---------------------------------------|--|
| A <i>è la basa</i> | D <i>il soffitto dell'architrave tra</i> |
| B <i>il capitello</i> | <i>una colonna e l'altra</i> |
| C <i>l'architrave, il fregio e la</i> | E <i>il piede diviso in dodici oncie</i> |
| <i>cornice</i> | |





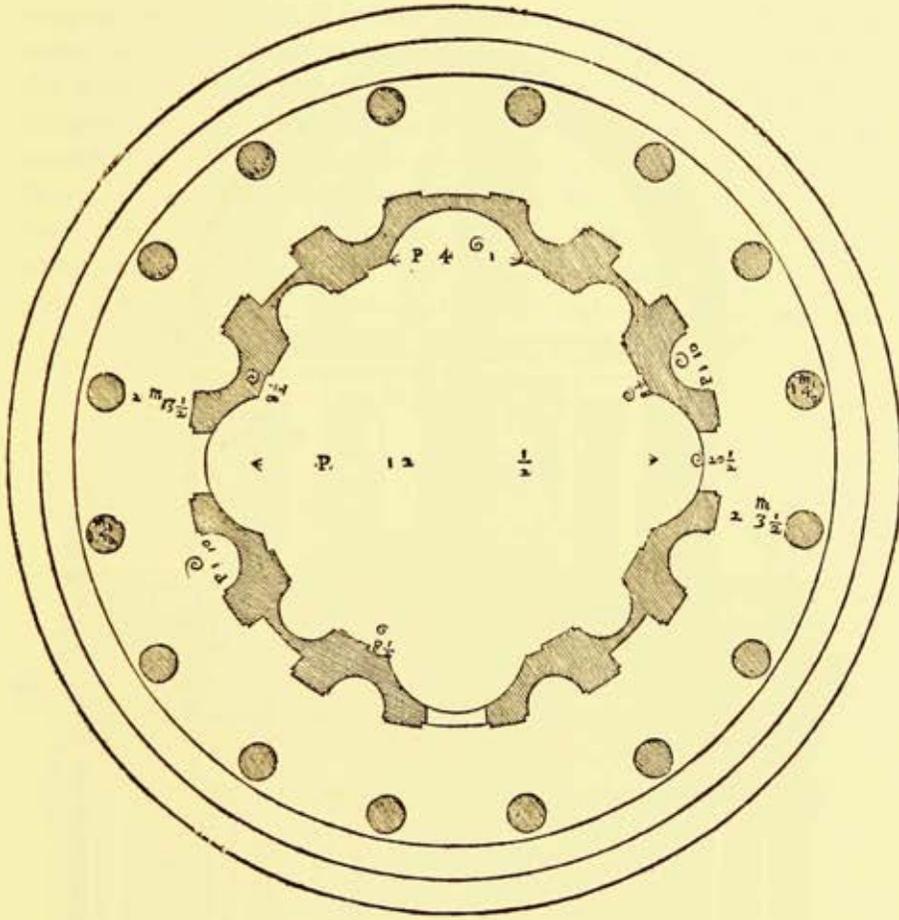
CAPITOLO XVII

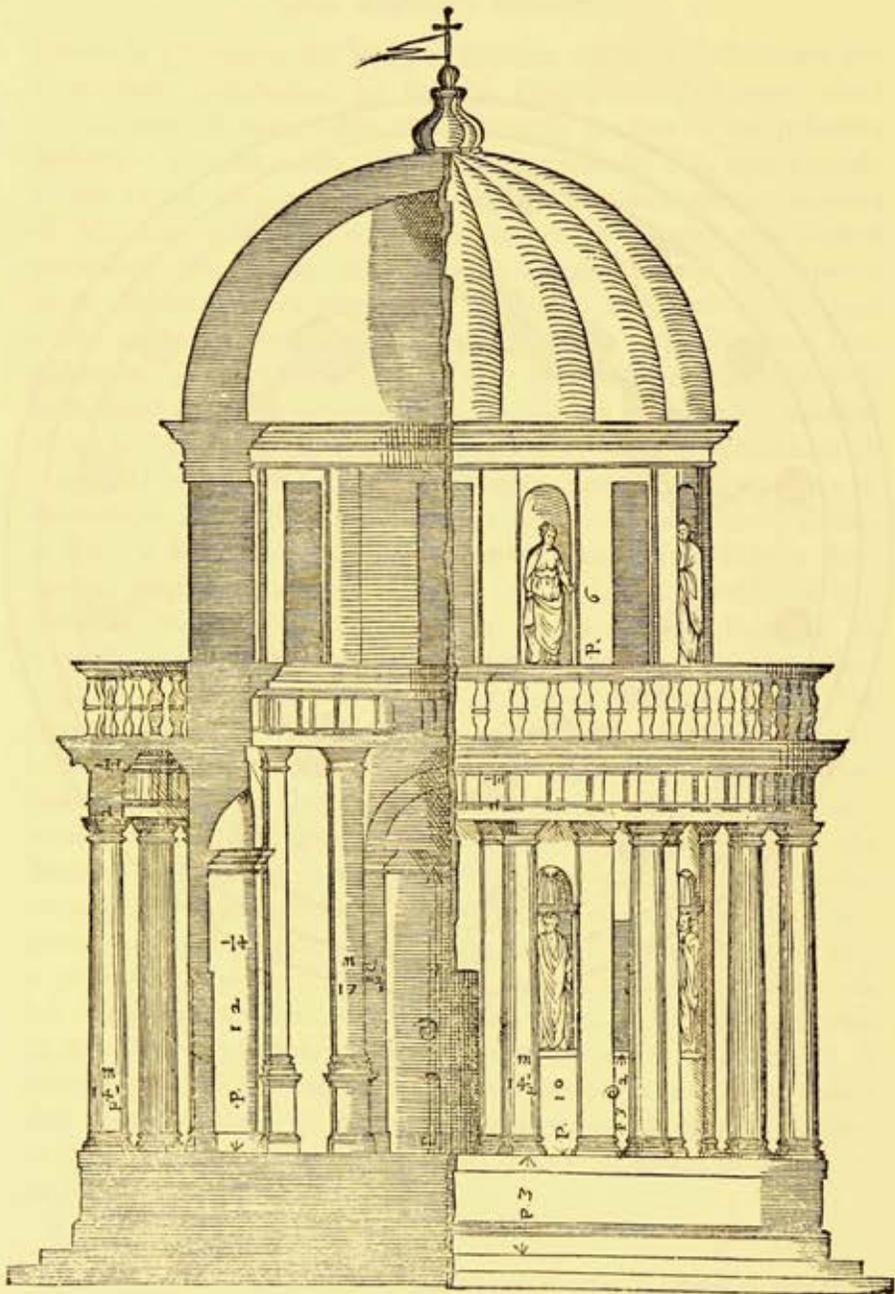
Del tempio di Bramante¹

Poiché la grandezza dell'Imperio romano cominciò a declinare per le continue inondazioni de' barbari, l'architettura, sì come allora avvenne anco di tutte l'altre arti e scienze, lasciata la sua primiera bellezza e venustà, andò sempre peggiorando fin che, non essendo rimasa notizia alcuna delle belle proporzioni e della ornata maniera di fabricare, si ridusse a tal termine che a peggior non poteva pervenire. Ma perché, essendo tutte le cose umane in perpetuo moto, avviene che ora salgano fin al sommo della loro perfezzione e che ora scendano fin all'estremo della loro imperfezzione, l'architettura, a' tempi de' nostri padri et avi, uscita di quelle tenebre nelle quali era stata lungamente come sepolta, cominciò a lasciarsi rivedere nella luce del mondo.² Perciò, sotto il pontificato di Giulio II pontefice massimo, Bramante, uomo eccellentissimo et osservatore degli edifici antichi, fece bellissime fabbriche in Roma, e dietro a lui seguirono Michel Angelo Buonarruoti, Iacopo Sansovino, Baldassar da Siena, Antonio da San Gallo, Michel da San Michele, Sebastian Serlio, Georgio Vasari, Iacopo Barozzio da Vignola, et il cavalier Lione, de' quali si vedono fabbriche maravigliose in Roma, in Fiorenza, in Venezia, in Milano et in altre città d'Italia, oltre che il più di loro sono stati eccellentissimi pittori, scultori e scrittori insieme, e di questi ne vive oggi parte ancora, insieme con alcuni altri i quali, per non esser più lungo, ora non nomino.³ Conciosia adunque (per tornare al proposito nostro) che Bramante sia stato il primo a metter in luce la buona e bella architettura, che dagli antichi fin a quel tempo era stata nascosa,⁴ m'è paruto con ragione doversi dar luogo, fra le antiche, alle opere sue, e però ho posto in questo libro il seguente tempio ordinato da lui sopra il monte Ianiculo; e perché fu fatto in commemorazione di San Pietro Apostolo, il quale si dice che quivi fu crocifisso, si nomina San Pietro Montorio. Questo tempio è di opera dorica così di dentro come di fuori. Le colonne sono di granito, le base et i capitelli di marmo, il rimanente tutto è di pietra tiburtina. Io ne ho fatto due tavole.

Nella prima v'è la pianta.

Nella seconda v'è l'alzato della parte di fuori e di quella di dentro.⁵

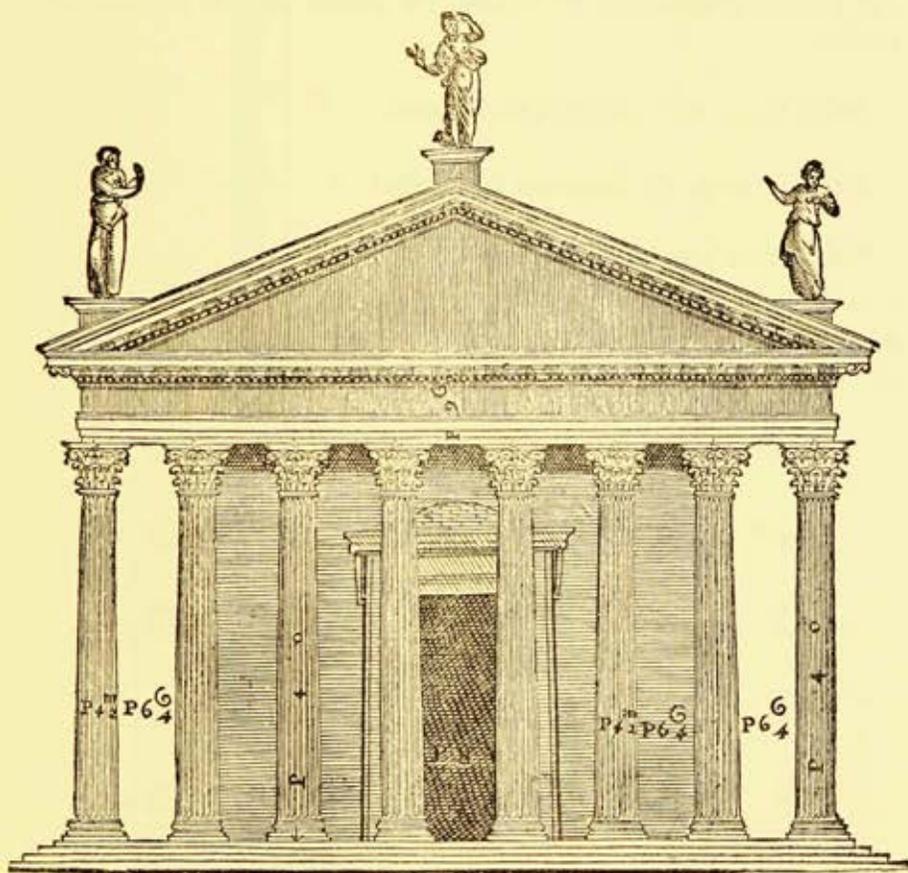




CAPITOLO XVIII

Del tempio di Giove Statore¹

Tra il Campidoglio et il Palatino, appresso il Foro Romano, si veggono tre colonne di ordine corinthio, le quali secondo alcuni erano di un fianco del tempio di Vulcano, e secondo alcuni altri del tempio di Romolo; non manca anco chi dica ch'elle erano del tempio di Giove Statore, e così credo che fusse votato da Romolo quando i Sabini, avendo per tradimento preso il Campidoglio e la rocca, quasi vittoriosi s'erano inviati verso il palazzo. Altri sono stati c'hanno detto che queste colonne, insieme con quelle che sono sotto il Campidoglio, erano d'un ponte che fece far Caligula per passare dal Palatino al Campidoglio; la quale opinione



si conosce essere in tutto lontana dalla verità perché per gli ornamenti si vede che queste colonne erano di due diversi edifici, e perché il ponte che fece far Caligula era di legno e passava a traverso il Foro Romano. Ma per tornare al proposito nostro, fussero queste colonne di qual tempio si voglia, io non ho veduto opera alcuna meglio e più delicatamente lavorata: tutti i membri hanno bellissima forma e sono benissimo intesi. Io credo che l'aspetto di questo tempio fusse il peripteros, cioè alato a torno, e la maniera la picnostilos. Aveva otto colonne nelle fronti e quindecim nei lati, annoverandovi quelle degli angoli: le base sono composte dell'attica e della ionica; i capitelli sono degni di considerazione per la bella invenzione degli intagli fatti nell'abaco.² L'architrave, il fregio e la cornice sono per la quarta parte della lunghezza delle colonne: la cornice sola è alta poco manco dell'architrave e fregio insieme, cosa che in altri tempj non ho veduto. Di questo tempio ho fatto tre tavole.

Nella prima v'è l'alzato della facciata.

Nella seconda v'è disegnata la pianta.³

Nella terza i membri particolari.⁴

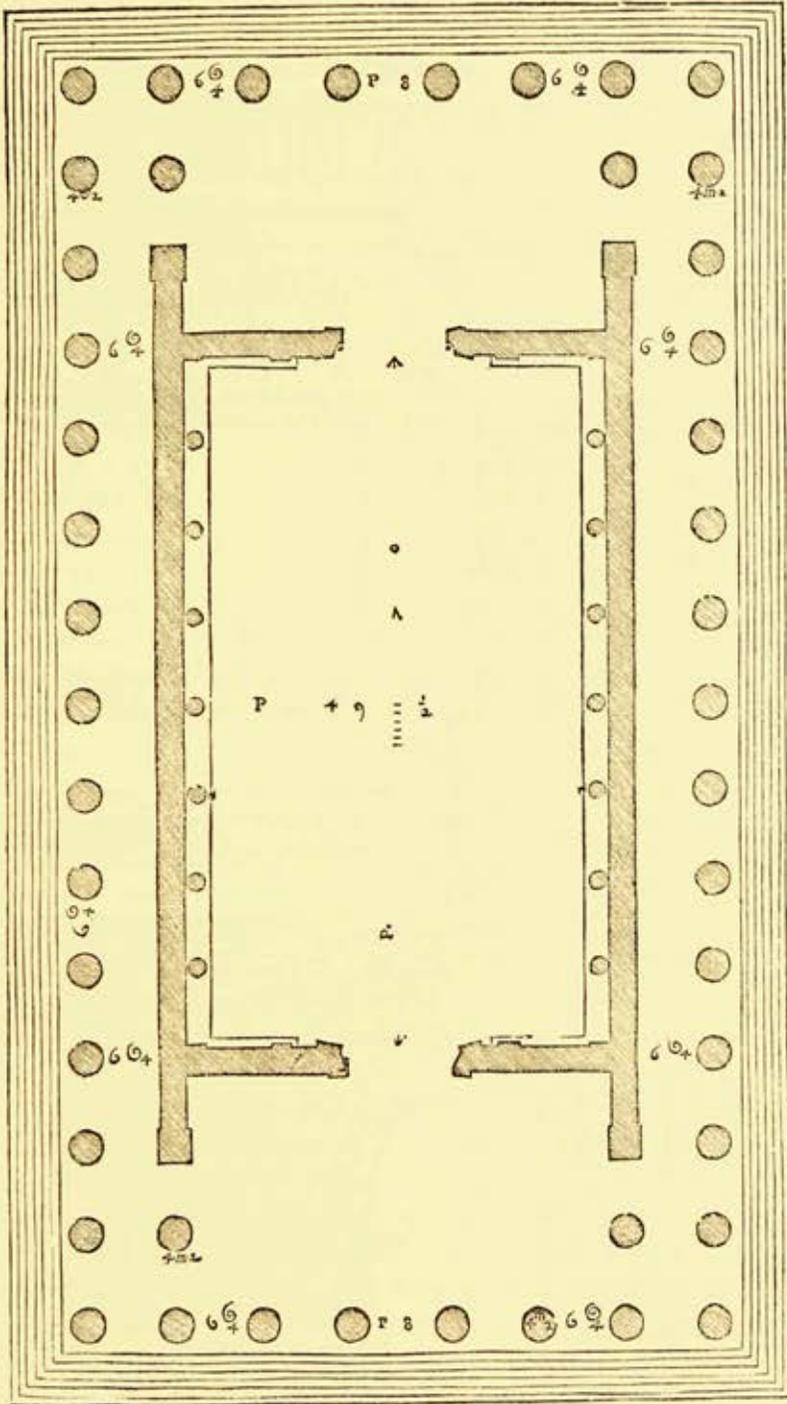
A è la basa

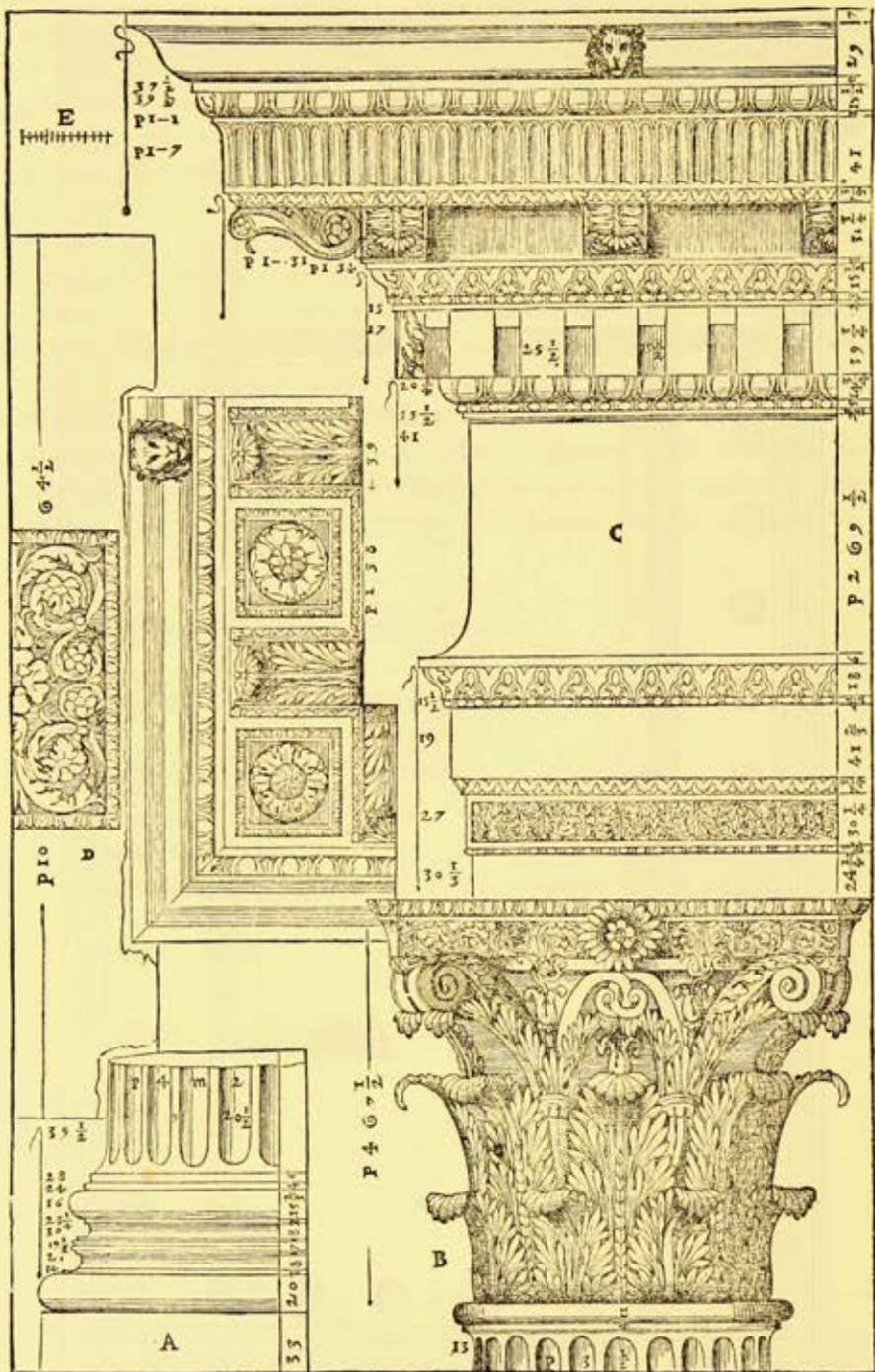
B il capitello

C l'architrave, il fregio e la

cornice

D è parte del soffitto dell'architrave tra le colonne





CAPITOLO XIX

Del tempio di Giove Tonante¹

Si veggono alle radici del Campidoglio alcuni vestigi del seguente tempio, il quale dicono alcuni che era di Giove Tonante e che fu edificato da Augusto per il pericolo ch'egli passò quando, nella guerra cantabrica, in un viaggio ch'egli faceva di notte, fu la lettiga dove egli era dentro percossa da una saetta, dalla quale fu morto un servo che v'era avanti, senza far punto di offesa alla persona di esso Augusto. Del che io dubito alquanto, perché gli ornamenti che vi si veggono sono lavorati delicatissimamente con bellissimi intagli, et è cosa manifesta che ai tempi di Augusto le opere si facevano più sode, come si vede nel portico di Santa Maria Rionda edificato da M. Agrippa, che è molto semplice, et in altri edifici ancora.² Vogliono alcuni che le colonne che sono quivi fossero del ponte che fece fare Caligula, la quale opinione ho mostrato qui appresso come è del tutto falsa. Lo aspetto di questo tempio era quello che si dice dipteros, cioè alato doppio; è ben vero che nella parte verso il Campidoglio non vi era portico, ma per quello c'ho osservato in altri edifici fabricati vicino ai monti, mi do a credere che in questa parte egli fusse fatto come dimostra la pianta: cioè ch'egli avesse un muro grossissimo il quale chiudesse la cella et i portici e, lasciatovi alquanto di spazio, un altro muro con contraforti che entrassero nel monte. Perciò in tai casi facevano gli antichi il primo muro molto grosso, acciòché l'umidità non penetrasse nella parte di dentro dell'edificio, e facevano l'altro muro con contraforti, acciòché fusse atto a reggere il continuo carico del monte; e lasciavano il detto spazio tra l'uno e l'altro dei detti muri perché l'acque che dal monte scendessero, ivi raunate, avessero libero il corso loro, et in tal modo non facessero alcun danno alla fabrica.³ La maniera di questo tempio era la picnostilos. Lo architrave et il fregio nella fronte erano ad un piano, acciò potesse capire l'intaglio dell'iscrizione, et ancora vi si veggono alcune lettere. L'ovolo della cornice sopra il fregio è diverso da quanti io ne abbia ancora veduti, e questa varietà, essendovi in questa cornice due mani di ovoli, è fatta molto giudiziosamente. I modiglioni di questa cornice sono così disposti che al diritto delle colonne viene un campo e non un modiglione, come anco in alcune altre

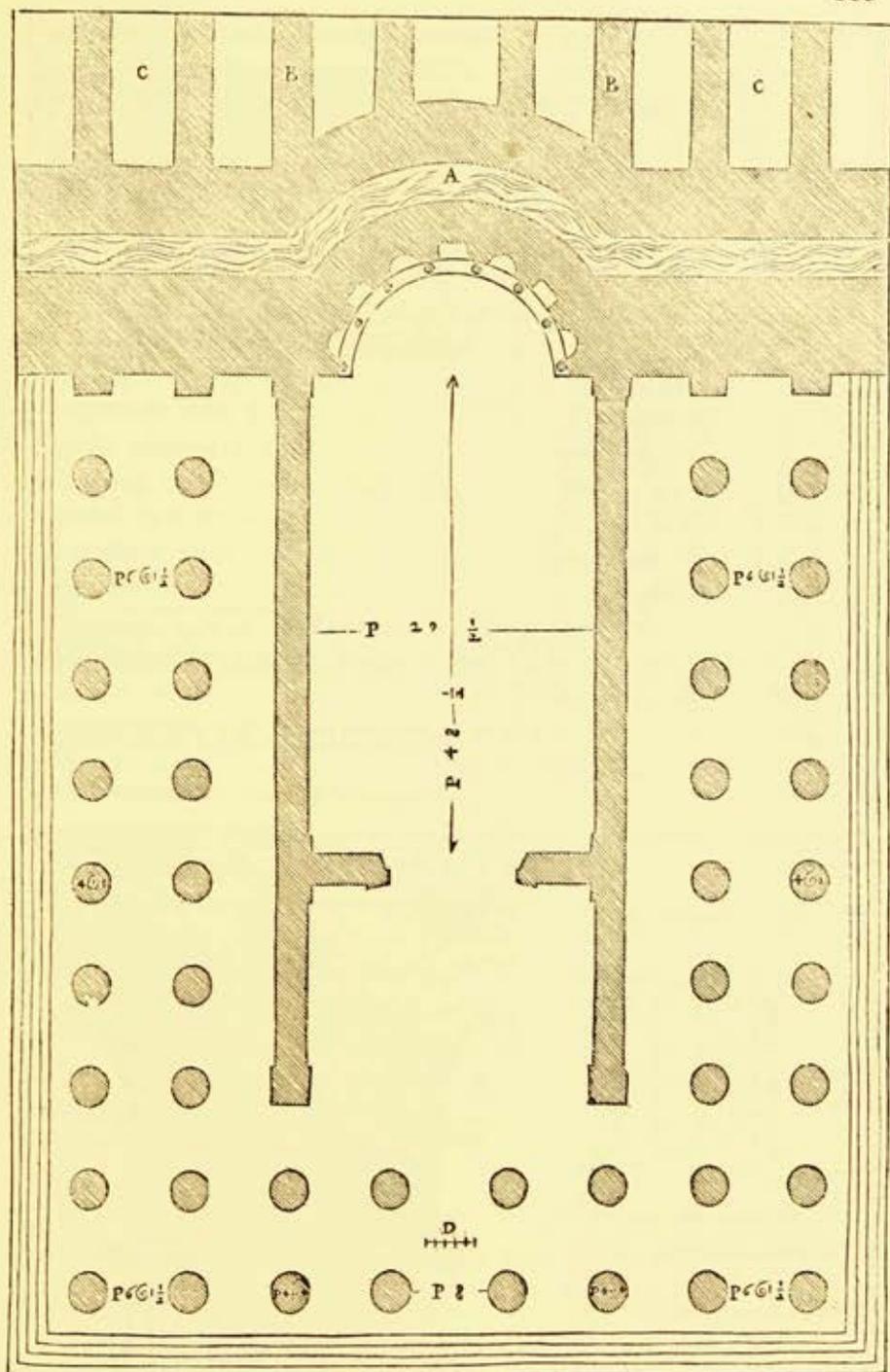
cornici, tutto che regolarmente si debba fare che al diritto del mezzo delle colonne venga un modiglione. E perché per li disegni dei passati tempj si comprendono i diritti anco di questo, io ne ho fatto solo due tavole.

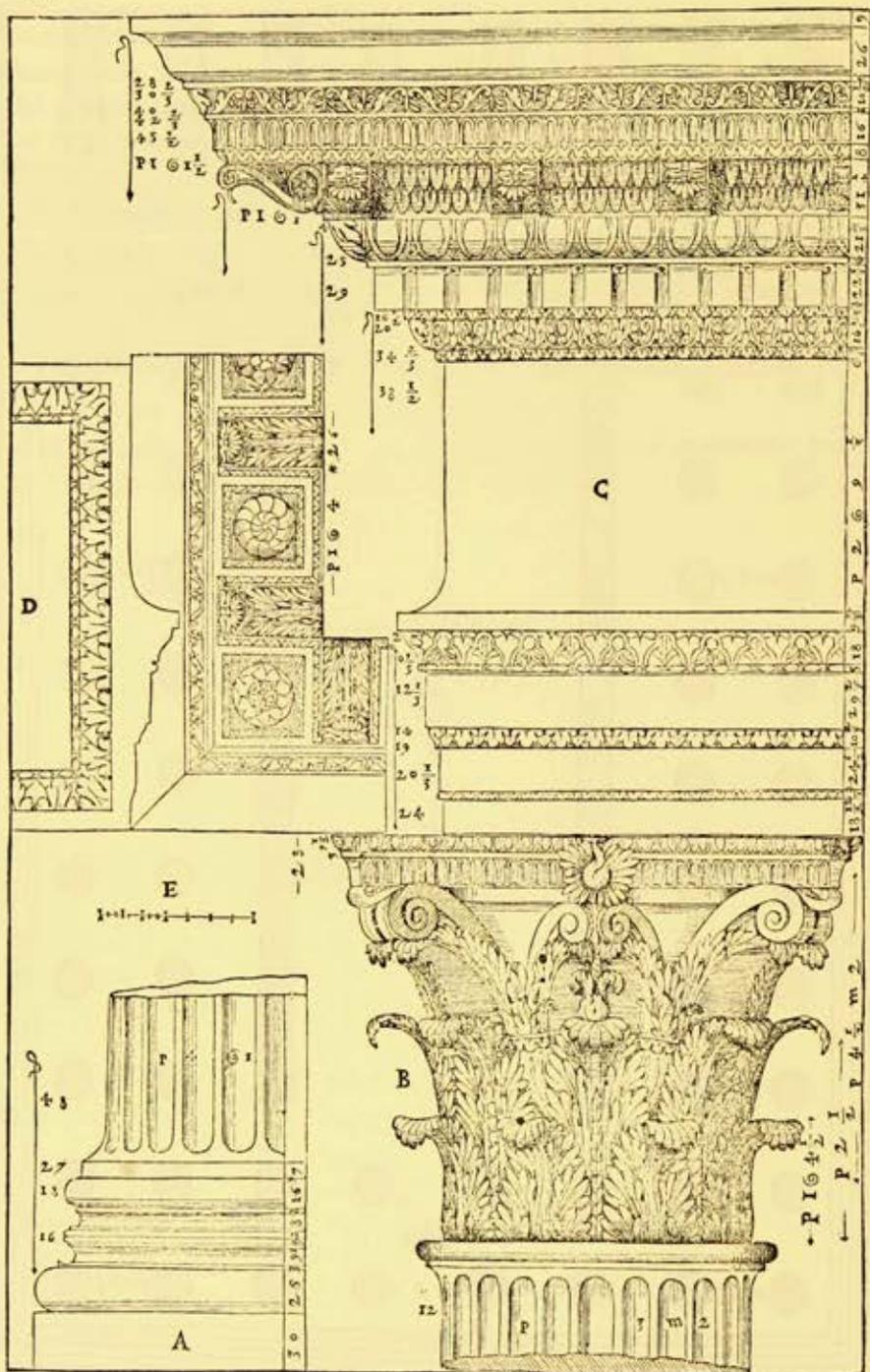
Nella prima v'è la pianta.⁴

A è lo spazio tra li dui muri	nel monte
B sono i contraforti che entrano	C sono i spazi tra i contraforti

Nella seconda i membri particolari del portico.⁵

A è la basa	cornice
B il capitello	D il soffitto dell'architrave tra
C l'architrave, il fregio e la	le colonne





CAPITOLO XX

Del Pantheon oggi detto la Ritonda¹

Tra tutti i tempj che si veggono in Roma niuno è più celebre del Pantheon, oggi detto la Ritonda, né che sia rimasto più intiero, essendo ch'egli si veda quasi nell'esser di prima quanto alla fabrica, ma spogliato di statue e d'altri ornamenti. Egli fu edificato, secondo la opinione di alcuni, da M. Agrippa circa all'anno di Christo XIV, ma io credo che il corpo del tempio fusse fatto al tempo della republica, e che M. Agrippa vi aggiungesse solo il portico, il che si comprende dalli due frontespizi che sono nella facciata.² Fu questo tempio chiamato Pantheon, perciocché dopo Giove fu consecrato a tutti gli dei, o pure (come altri vuole) perché egli è di figura del mondo, cioè ritonda, che tanto è la sua altezza dal pavimento fino all'apertura onde egli riceve il lume, quanto è per diametro la sua larghezza da un muro all'altro; e come ora si scende al suolo over pavimento, così anticamente vi si saliva per alquanti gradi. Tra le cose più celebri che si legge ch'erano dentro del tempio, v'era una statua di Minerva di avorio, fatta da Fidia, et un'altra di Venere, la quale avea per pendente di orecchia la meza parte di quella perla che Cleopatra si bevve in una cena per superare la liberalità di M. Antonio: questa parte sola di questa perla dicono ch'ella fu stimata 250 milia ducati d'oro.³ Tutto questo tempio è di ordine corinthio così nella parte di fuori come in quella di dentro. Le base sono composte dell'attica e della ionica; i capitelli sono intagliati a foglie di olivo; gli architravi, i fregi e le cornici hanno bellissime sacome o modani e sono con pochi intagli. Per la grossezza del muro che circonda il tempio vi sono alcuni vacui, fatti accioché i terremoti meno nuocano a questa fabrica, e per risparmiare della spesa e della materia. Ha questo tempio nella parte davanti un bellissimo portico, nel fregio del quale si leggono queste parole:

M. AGRIPPA L. F. COS. III. FECIT

Sotto le quali, cioè nelle fascie dell'architrave, in lettere più picciole vi sono quest'altre che mostrano come Settimio Severo e M. Aurelio imperatori lo ristaurarono consumato dal tempo:

IMP. CAES. SEPTIMIUS SEVERUS PIVS PERTINAX

ARABICVS PARTHICVS PONTIF. MAX. TRIB. POT.
 XI. COS. III. P. P. PROCOS. ET IMP. CAES. MARCVS
 AVRELIVS ANTONINVS PIVS FELIX AVG. TRIB.
 POT. V. COS. PROCOS. PANTHEVM VETVSTATE
 CVM OMNI CVLTV RESTITVERVNT.

Nella parte di dentro del tempio vi sono nella grossezza del muro sette capelle con nicchi nei quali vi dovevano essere statue; e tra una capella e l'altra vi è un tabernacolo, di modo che vengono ad esservi otto tabernacoli. È opinione di molti che la capella di mezo, che è rincontro all'entrata, non sia antica, perché l'arco di essa viene a rompere alcune colonne del secondo ordine, ma che al tempo di cristiani, dopo Bonifacio pontefice, il quale primo dedicò questo tempio al culto divino, ella sia stata accresciuta come si conviene ai tempj di cristiani di avere un altare principale e maggiore degli altri; ma perché io veggio che ella benissimo accompagna con tutto il resto dell'opera, e che ha tutti i suoi membri benissimo lavorati, tengo per fermo ch'ella fusse fatta al tempo che fu fatto anco il resto di questo edificio.⁴ Ha questa capella due colonne, cioè una per banda, che fanno risalita e sono canellate, e lo spazio che è tra un canale e l'altro è intagliato a tondini molto pulitamente. E perché tutte le parti di questo tempio sono notabilissime, accioché tutte si veggano io ne ho fatto dieci tavole.⁵

Nella prima v'è la pianta. Le scale che si veggono dall'una e dall'altra parte dell'entrata portano sopra le capelle in una via segreta che va per tutto intorno il tempio, per la quale si va fuori ai gradi per salire fino alla sommità dell'edificio per alcune scale che vi sono intorno. Quella parte di edificio che si vede dietro del tempio, et è segnata M, è parte delle terme di Agrippa.⁶

Nella seconda v'è la metà della facciata davanti.⁷

Nella terza v'è la metà della facciata sotto il portico. Come si vede in queste due tavole, questo tempio ha due frontespizi: l'uno del portico, l'altro nel muro del tempio.

Dove è la lettera T, sono alcune pietre che escono alquanto in fuori, le quali non mi so imaginare a che servissero.

Le travi del portico sono fatte tutte di tavole di bronzo.⁸

Nella quarta tavola è l'alzato per fianco nella parte di fuori.⁹
 X è la cornice seconda che gira tutto intorno il tempio

Nella quinta è l'alzato per fianco nella parte di dentro.¹⁰

Nella sesta vi sono gli ornamenti del portico.¹¹

A è la basa	del portico
B il capitello	T i pilastri del portico che rispondono alle colonne
C l'architrave, il fregio e la cornice	V gli avvolgimenti dei caulicoli dei capitelli
D è la sacoma degli ornamenti fatti sopra le colonne e i pilastri nella parte di dentro	X il soffitto dell'architrave tra una colonna e l'altra

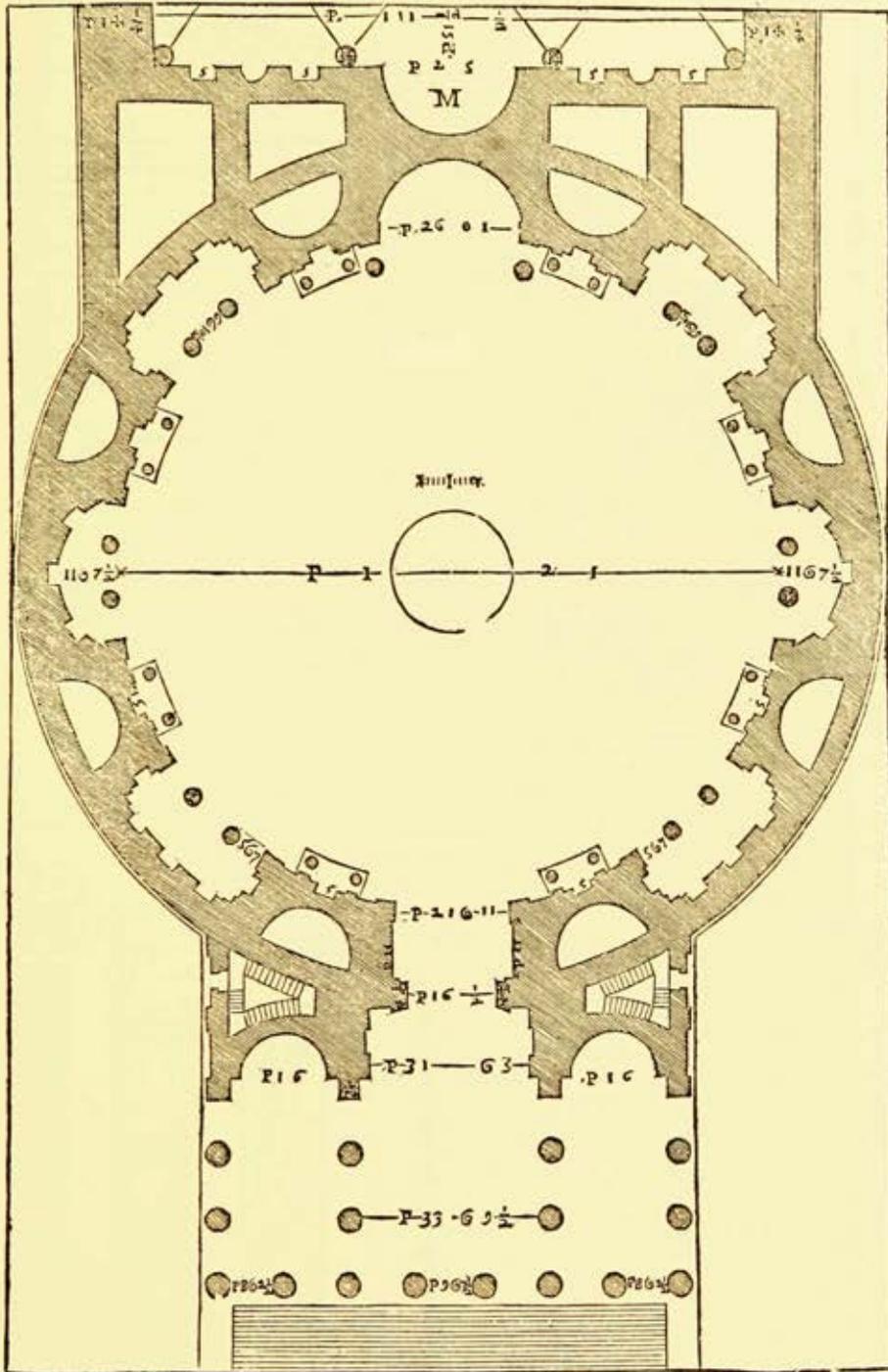
Nella settima v'è parte dell'alzato nella parte di dentro incontro all'entrata, ove si vede come siano disposte e con quali ornamenti le capelle et i tabernacoli, e come siano compartiti i quadri nel volto, i quali è molto verisimile che fossero ornati di lame di argento per alcuni vestigi che vi sono, perché se fossero stati tali ornamenti di bronzo non è dubbio che sarebbero stati tolti anco quelli bronzi che, come ho detto, sono nel portico.¹²

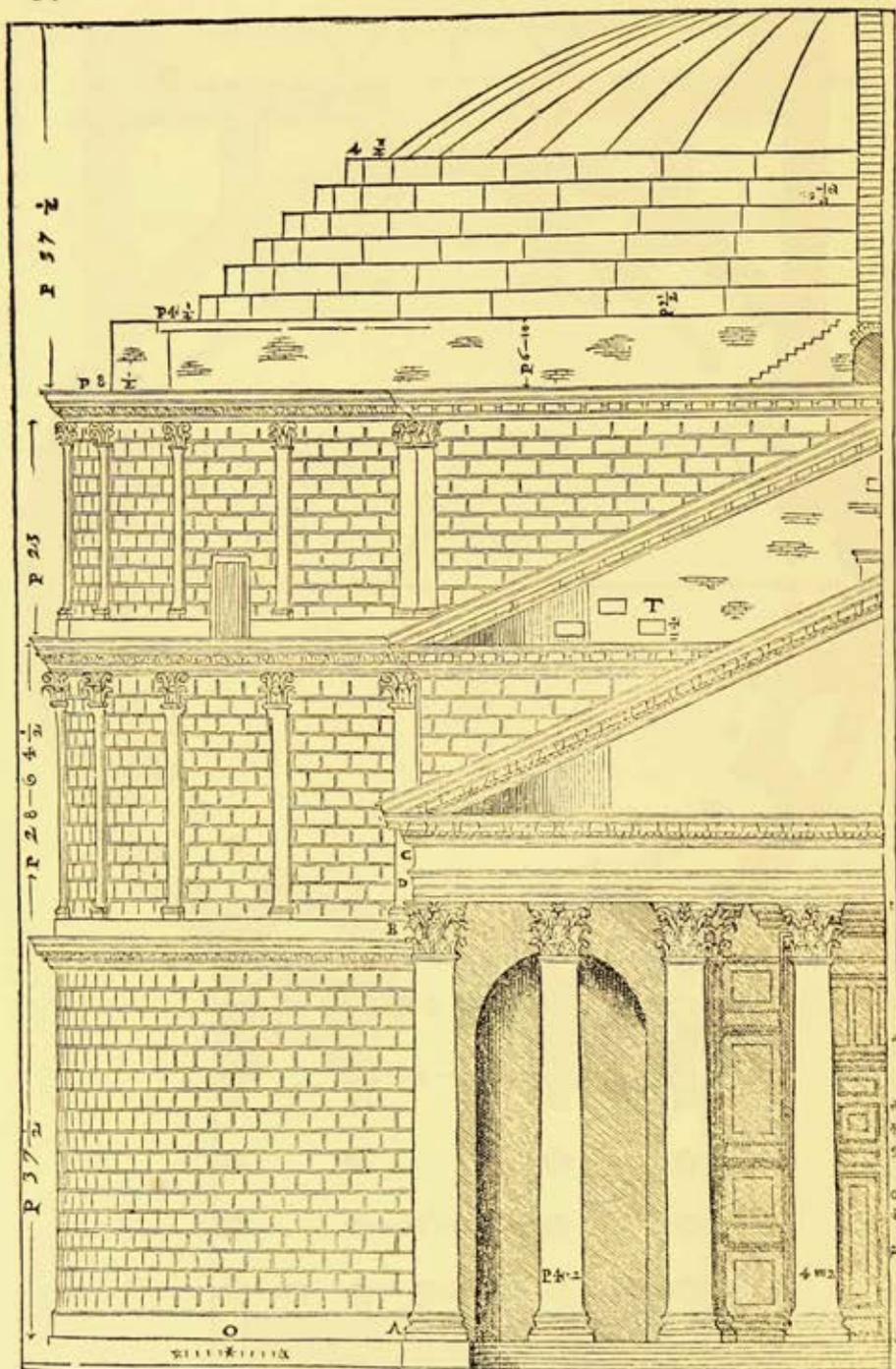
Nella ottava, in forma alquanto maggiore, vi è disegnato uno dei tabernacoli in maestà con parte delle capelle che li sono dai lati.¹³

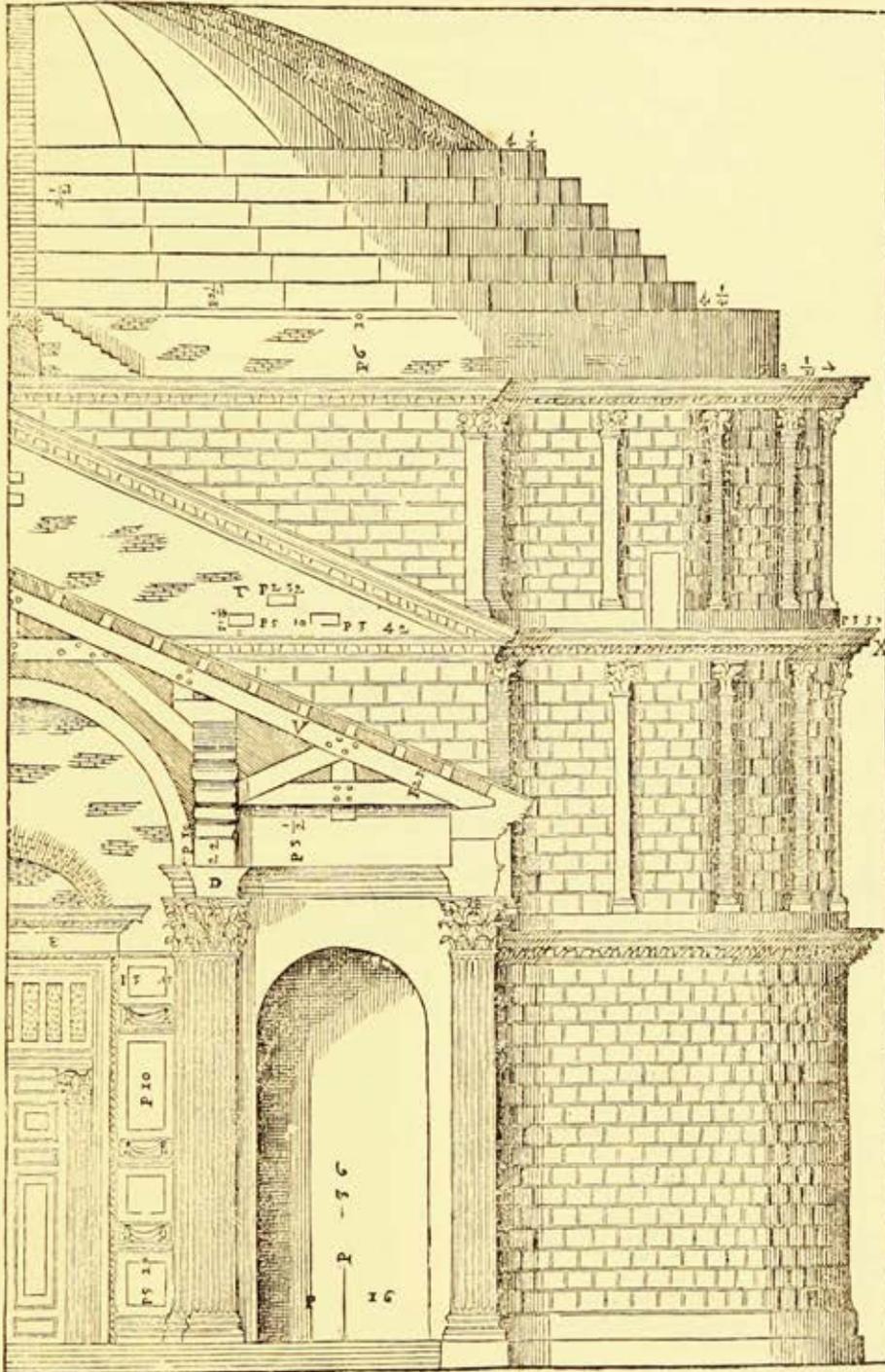
Nella nona sono gli ornamenti delle colonne e dei pilastri della parte di dentro.¹⁴

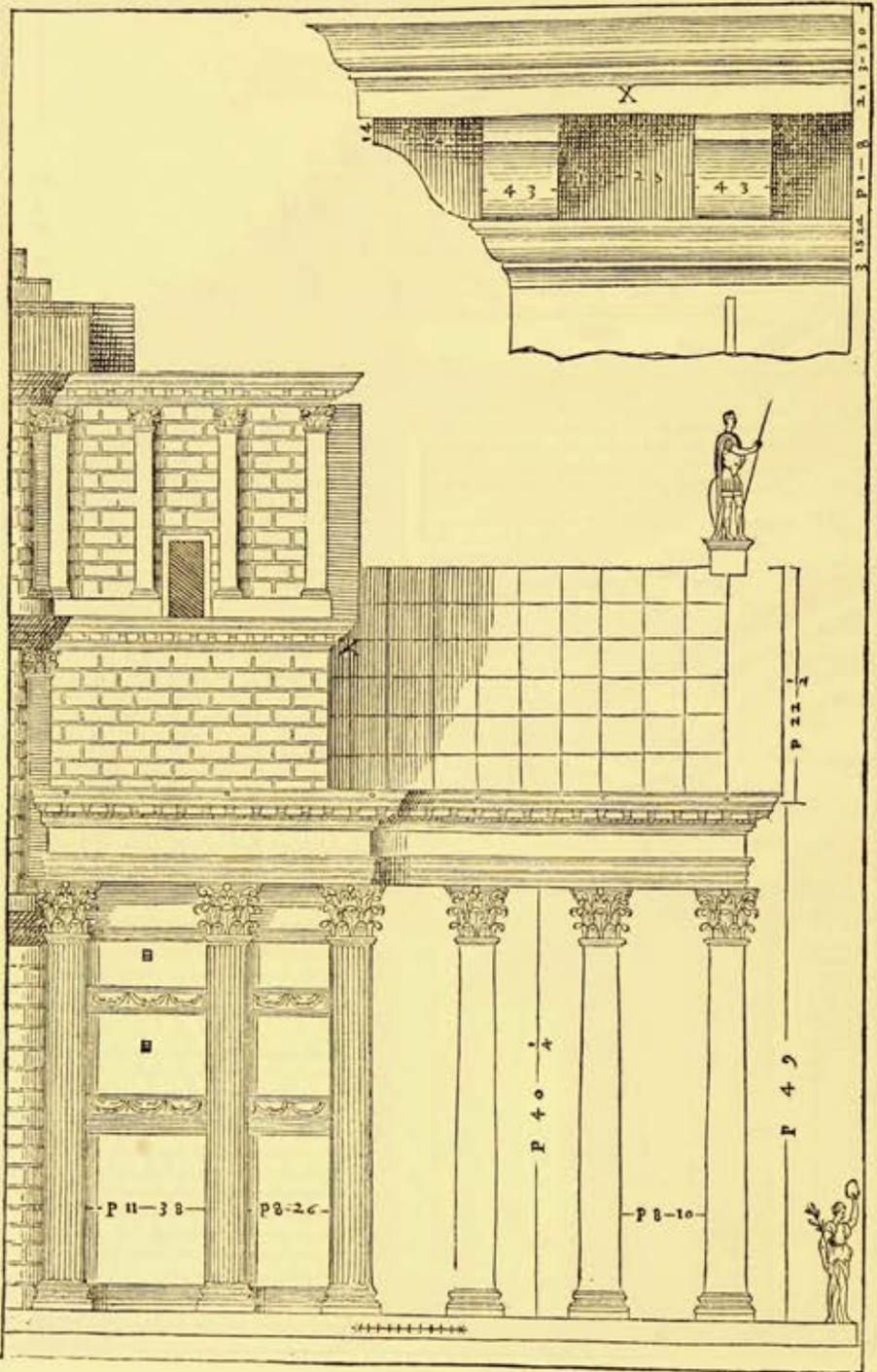
L è la basa	O gli avvolgimenti dei caulicoli dei capitelli
M il capitello	P le incanellature dei pilastri
N l'architrave, il fregio e la cornice	

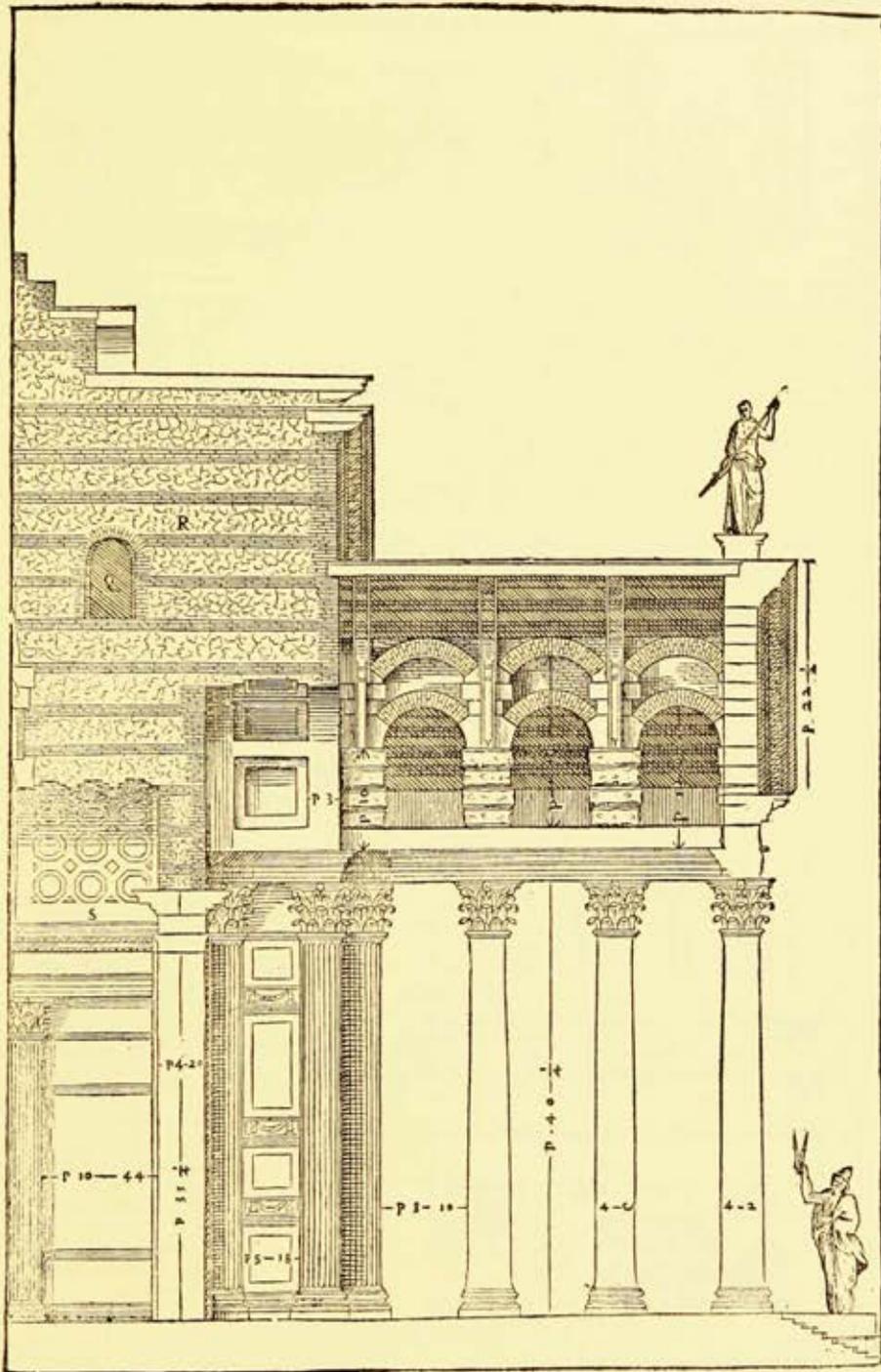
Nella decima vi sono gli ornamenti dei tabernacoli che sono tra le capelle, nei quali è da avvertire il bel giudizio ch'ebbe l'architetto, il quale, nel far ricingere l'architrave, il fregio e la cornice di questi tabernacoli, non essendo i pilastri delle capelle tanto fuori del muro che potesser capire tutta la proiettura di quella cornice, fece solamente la gola diritta et il rimanente dei membri converti in

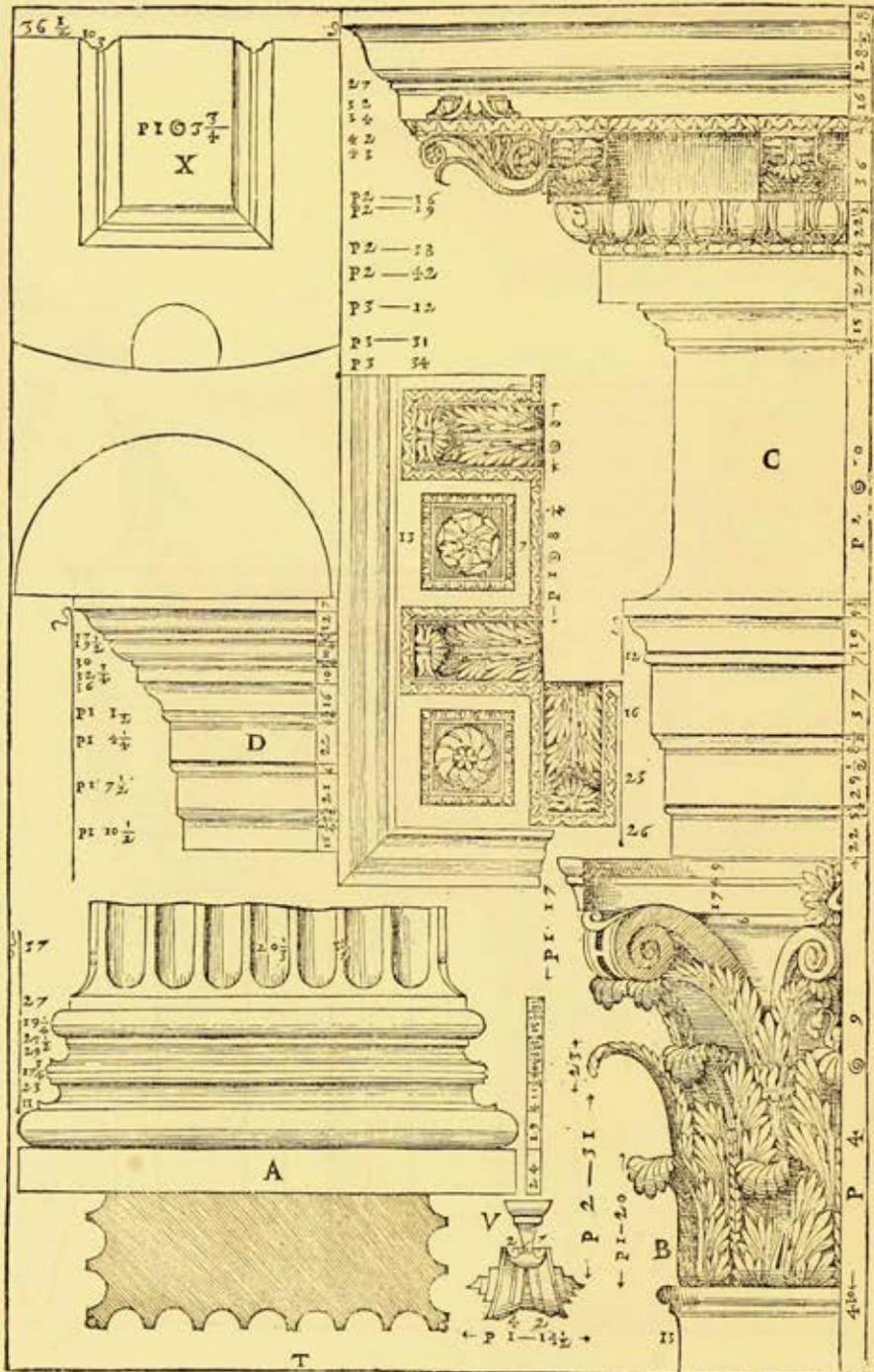


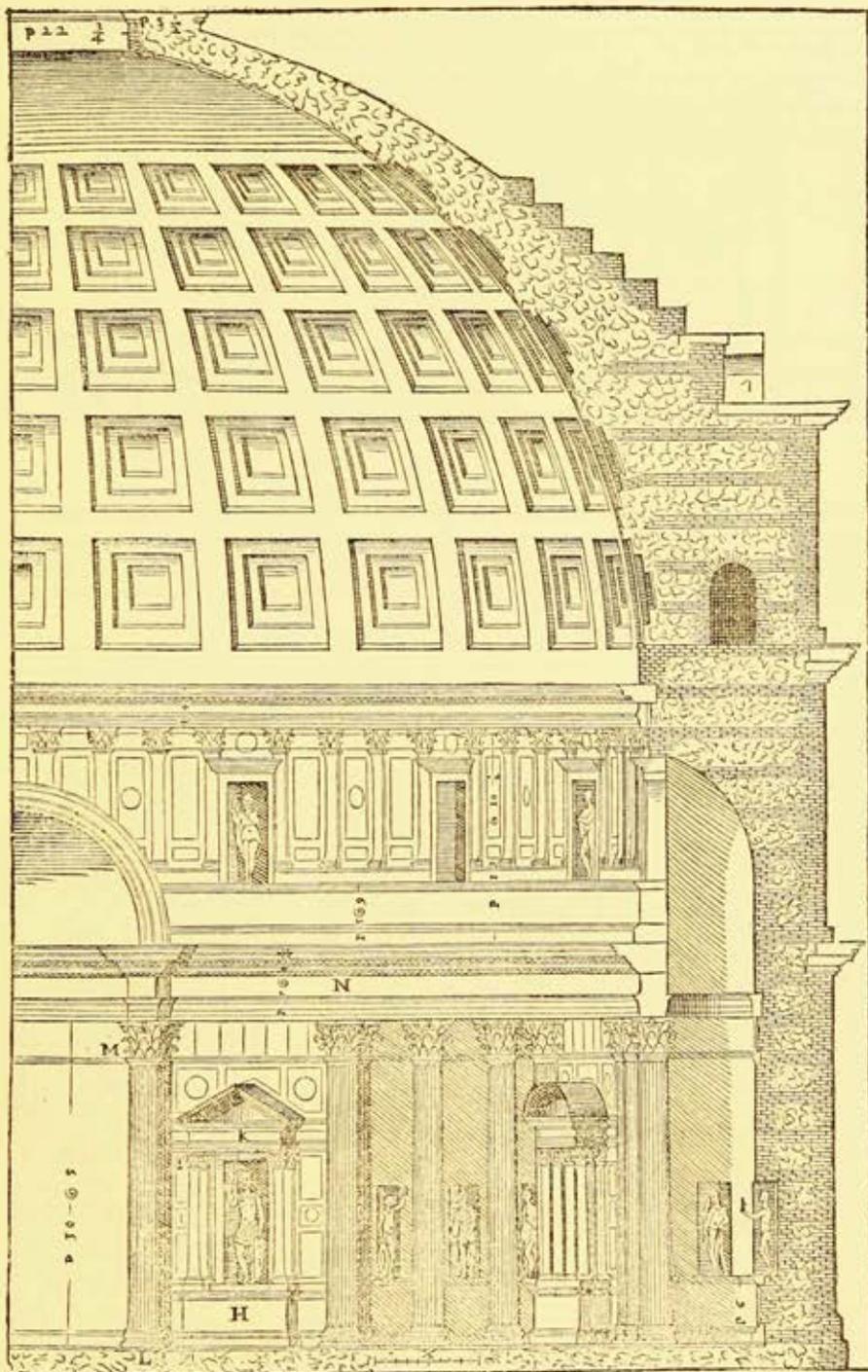




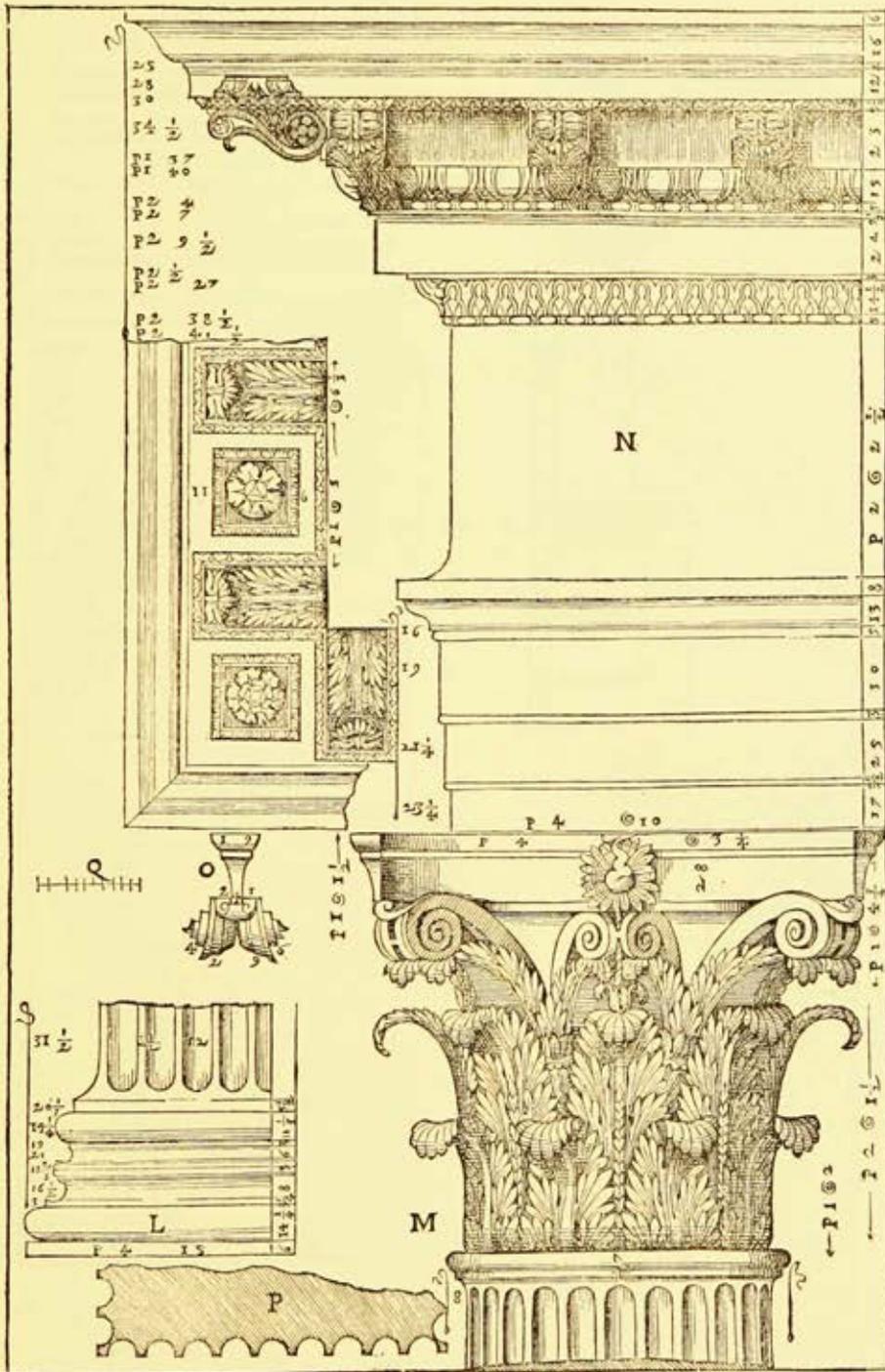


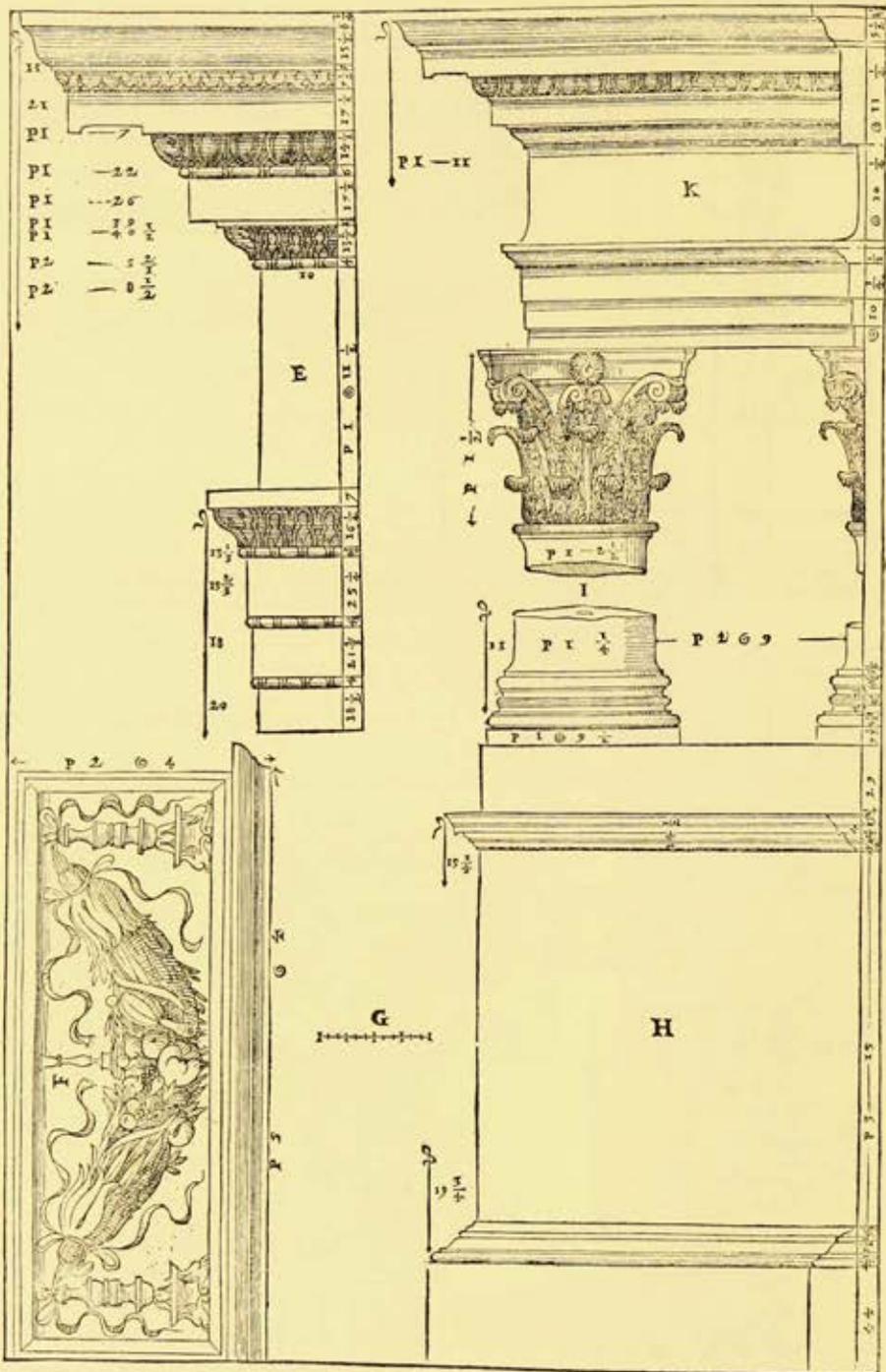








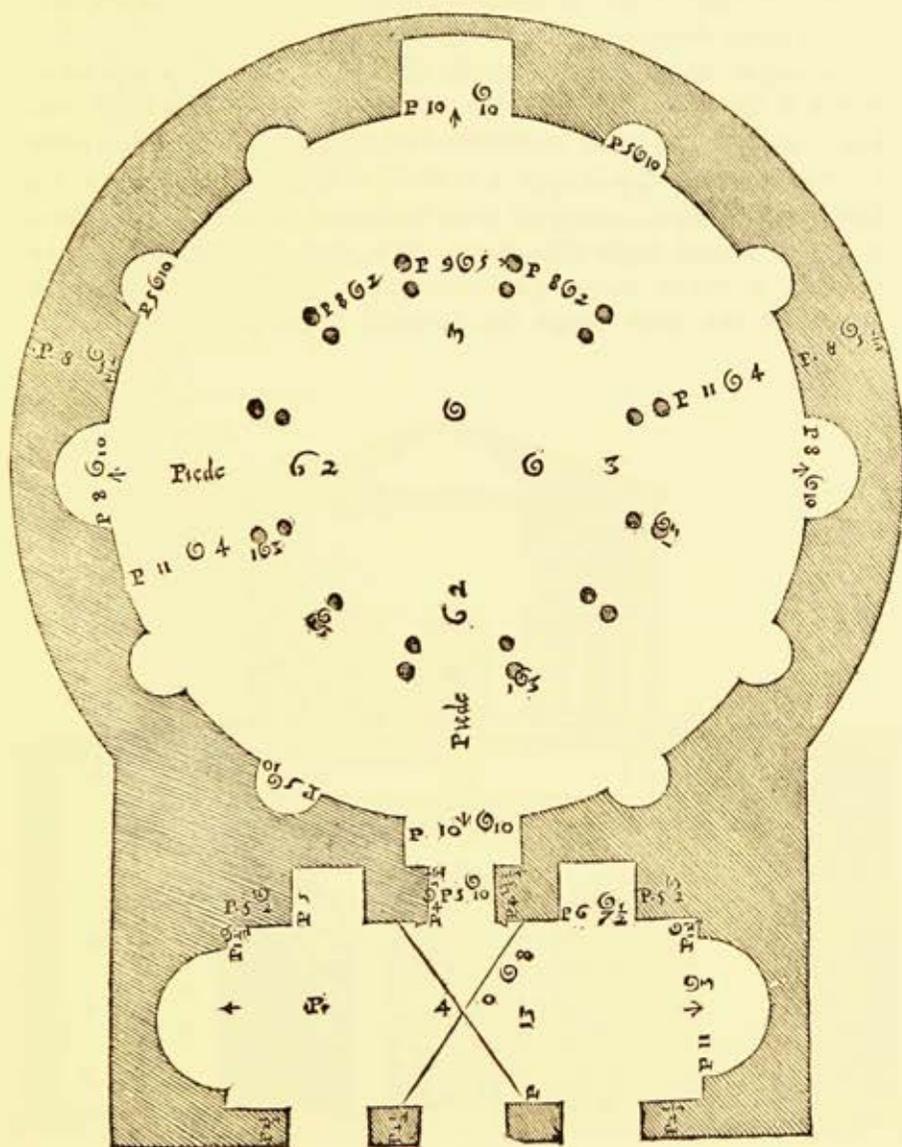




CAPITOLO XXI

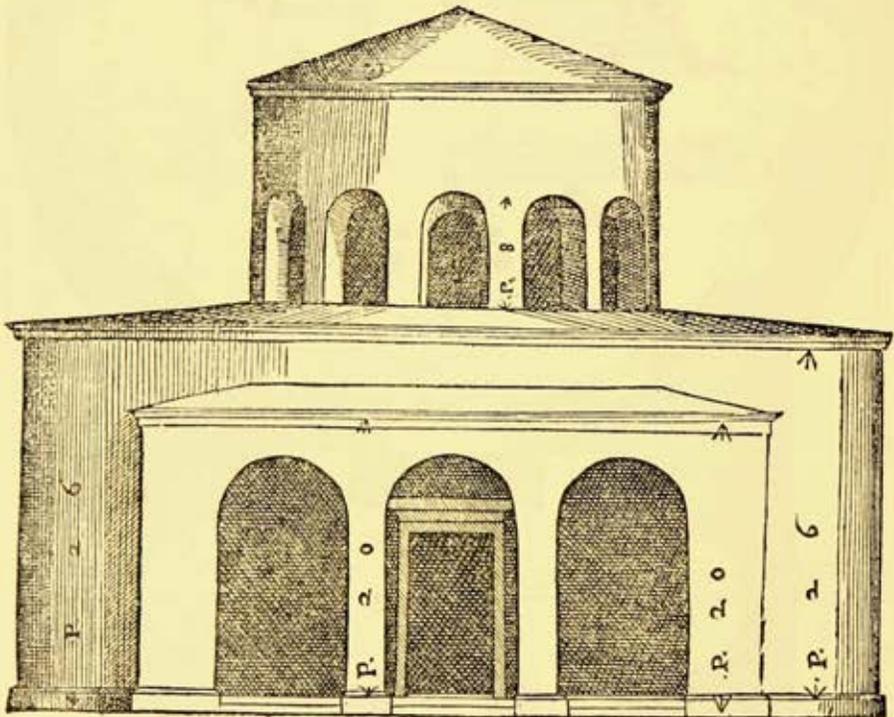
*Dei disegni di alcuni templi che sono fuori di Roma e per Italia,
e prima del tempio di Bacco'*

Fuori della porta oggi detta di Santa Agnesa, e dagli antichi chiamata Viminale dal nome del monte ove ella è posta, si vede assai



intero il tempio che segue, il quale è dedicato a Santa Agnesa. Io credo ch'egli fusse una sepultura, perciocché vi si è trovato un cassone grandissimo di porfido intagliato molto bene di viti e di fanciulli che togliono dell'uva, il che ha fatto creder ad alcuni che ei fusse il tempio di Bacco; e perché questa è la commune opinione, et ora serve per chiesa, io l'ho posto infra i tempj. Avanti il suo portico si veggono i vestigi di un cortile in forma ovata, il qual credo che fusse ornato di colonne e negli intercolunni fussero nicchi nei quali doveano essere le sue statue.

La loggia del tempio, per quello che si vede, era fatta a pilastri, et era di tre vani. Nella parte di dentro del tempio vi erano le colonne, poste a due a due, che sostenevano la cuba. Sono tutte queste colonne di granito, e le base, i capitelli e le cornici di marmo. Le base sono all'attica; i capitelli sono bellissimi, di ordine composito, et hanno alcune foglie che escono dalla rosa, dalle quali par che nascano le volute molto graziosamente. L'architrave, il fregio e la cornice non sono troppo ben lavorati, il che mi fa credere che



questo tempio non sia stato fatto ai buoni tempi, ma al tempo degl'imperatori più prossimi a noi.² Egli è molto ricco di lavori e di compartimenti vari, parte di belle pietre e parte di mosaico,³ così nel pavimento come nei muri e ne' volti. Di questo tempio ho fatto tre tavole.

Nella prima è la pianta.

Nella seconda l'alzato.

Nella terza si vede come sono ordinate le colonne che sostentano gli archi sopra i quali è la tribuna.⁴

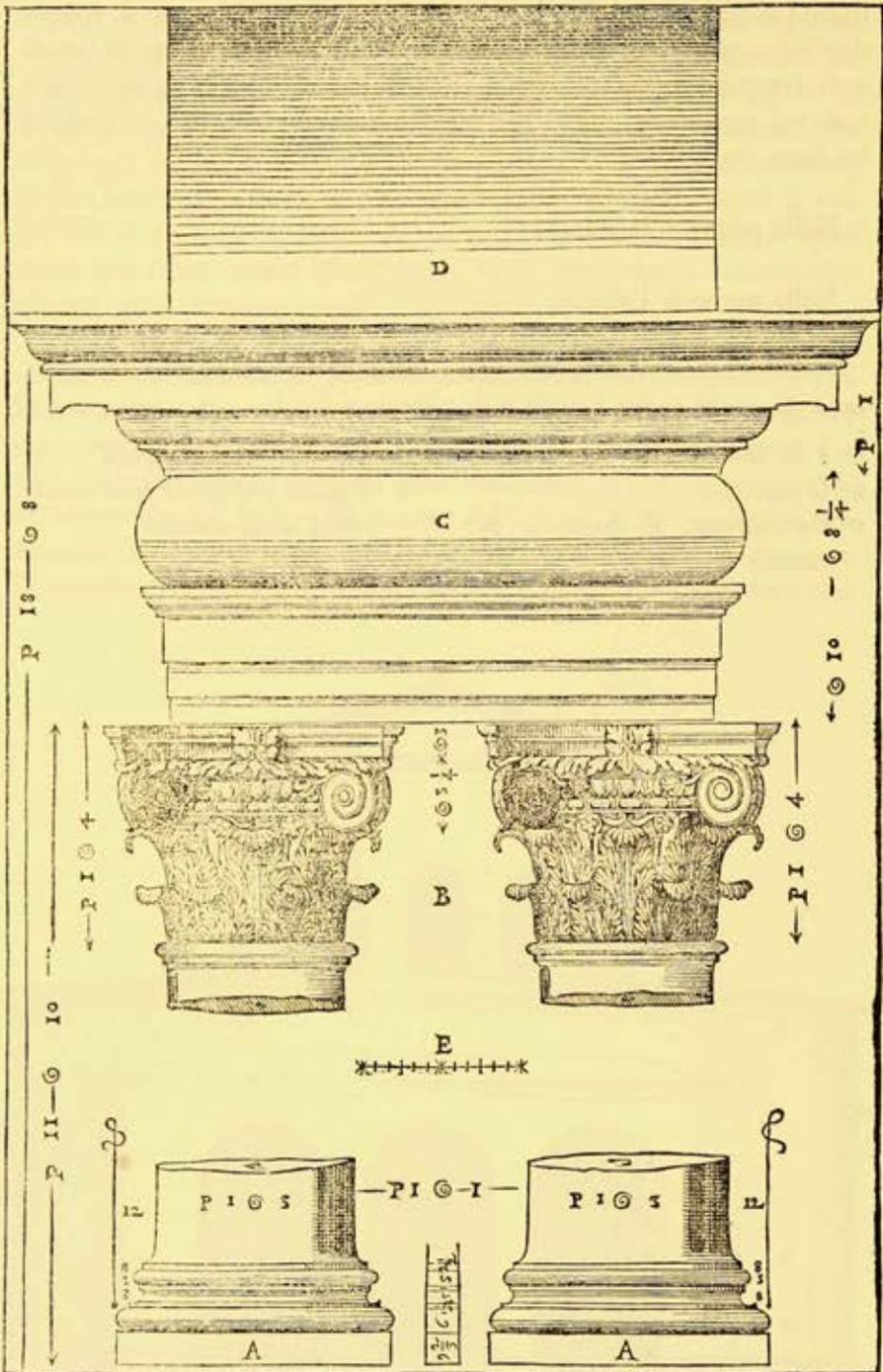
A è la basa

B il capitello

C l'architrave, il fregio e la cornice

D il principio degli archi

E il piede col quale sono misurati i detti membri

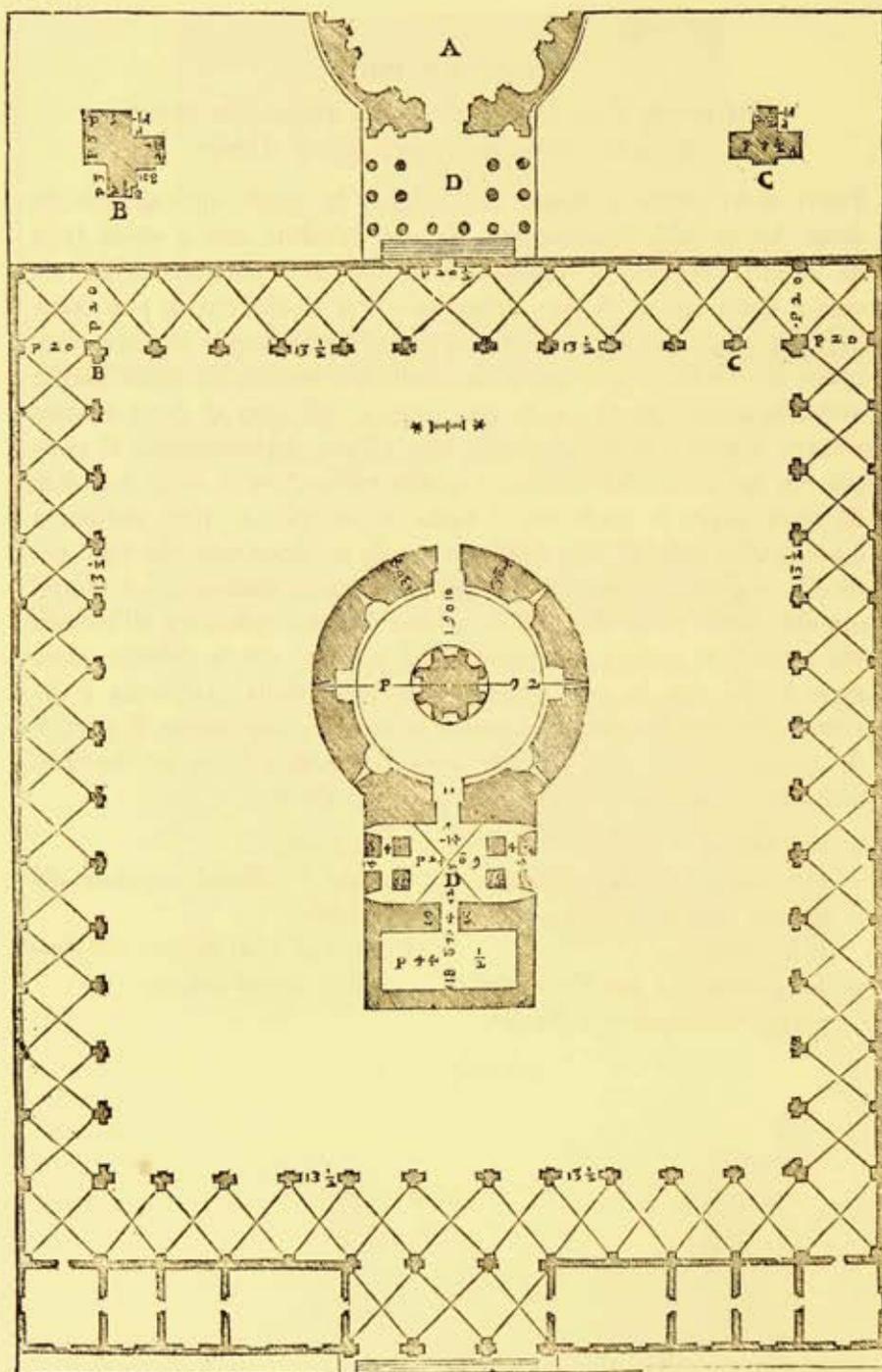


CAPITOLO XXII

*Del tempio i cui vestigi si veggono vicino alla chiesa
di Santo Sebastiano sopra la via Appia¹*

Fuori della porta a Santo Sebastiano, la quale anticamente fu detta Appia dalla famosissima via con mirabile arte e spesa fatta da Appio Claudio,² si veggono i vestigi del seguente edificio vicino a detta chiesa di San Sebastiano. Per quello che si può comprendere, egli era tutto di pietra cotta. Delle loggie che sono intorno il cortile, è una parte in piedi. La entrata in detto cortile aveva le loggie doppie, e da una parte e dall'altra di detta entrata v'erano stanze che dovevano servire all'uso dei sacerdoti. Il tempio era nel mezo del cortile, e quella parte c'ora si vede e si alza da terra, sopra la quale era il suolo del tempio, è opera sodissima e non piglia lume se non dalle porte e da sei finestrelle che sono nei nicchi, e però è alquanto oscuro, come sono quasi tutti i tempj antichi. Nella parte davanti di questo tempio, incontro all'entrata nel cortile, vi sono i fondamenti del portico, ma le colonne sono state levate via; io nondimeno le ho poste della grandezza e distanza che per li detti fondamenti si conosce che erano. E perché di questo tempio non si vede ornamento alcuno, io ne ho fatto solo una tavola, nella quale è disegnata la pianta.³

- | | | |
|---|--|--|
| A | <i>è il piano o suolo del tempio e del portico dal quale dovevano cominciare ad alzarsi le colonne</i> | <i>to piano</i> |
| B | <i>sono i pilastri angulari del cortile</i> | <i>sono i pilastri angulari del cortile</i> |
| C | <i>sono gli altri pilastri che fanno le loggie intorno</i> | <i>sono gli altri pilastri che fanno le loggie intorno</i> |
| D | <i>la pianta del tempio e del portico nella parte sotto det-</i> | |



CAPITOLO XXIII

Del tempio di Vesta¹

A Tivoli, lunge da Roma sedici miglia, sopra la caduta del fiume Aniene, oggi detto Teverone, si vede il seguente tempio ritondo, il quale dicono gli abitatori di quei luoghi che era la stanza della Sibilla Tiburtina, la quale opinione è senza alcun fondamento; però io credo, per le ragioni dette di sopra, ch'egli fusse un tempio dedicato alla dea Vesta.² Questo tempio è di ordine corinthio. Gli intercolunni sono di due diametri. Il suo pavimento si alza da terra per la terza parte della lunghezza delle colonne. Le base non hanno zoccolo, accioché fusse più espedito e più ampio il luogo da passeggiar sotto il portico. Le colonne sono tanto lunghe quanto a punto è larga la cella, e pendono al di dentro verso il muro della cella, di modo che 'l vivo di sopra della colonna batte a piombo sul vivo della colonna da basso nella parte di dentro.³ I capitelli sono benissimo fatti e sono lavorati a foglie di olivo, onde credo ch'egli fusse edificato ai buoni tempi. La sua porta e le finestre sono più strette nella parte di sopra che in quella di sotto, come ci insegna Vitruvio che si deono fare al capitolo VI del IV libro.⁴ Tutto questo tempio è di pietra tiburtina coperta con sottilissimo stucco, onde pare tutto fatto di marmo.⁵ Ho fatto di questo tempio quattro tavole.

Nella prima è disegnata la pianta.

Nella seconda v'è l'alzato.⁶

Nella terza sono i membri del portico.⁷

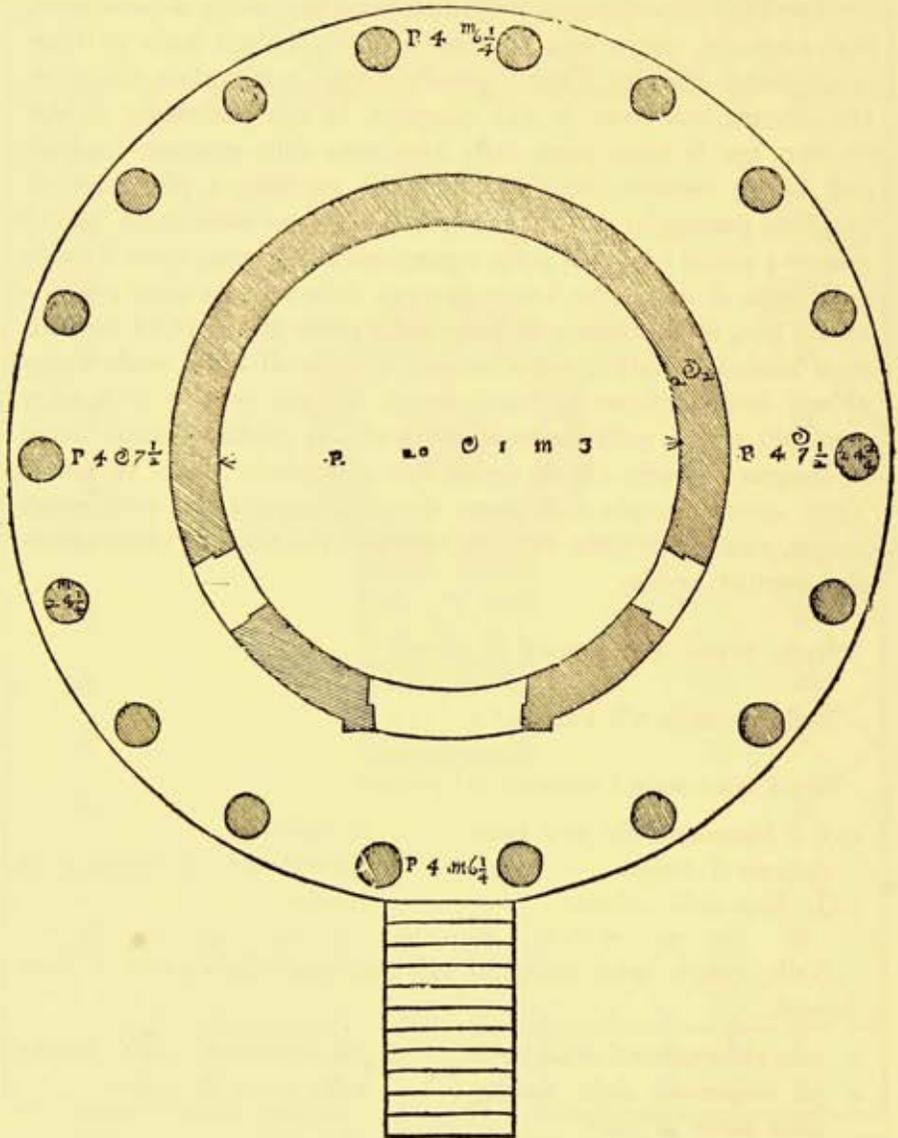
- | | |
|--|---|
| A <i>è il basamento che gira tutto intorno il tempio</i> | C <i>il capitello</i> |
| B <i>la basa delle colonne</i> | D <i>l'architrave, il fregio e la cornice</i> |

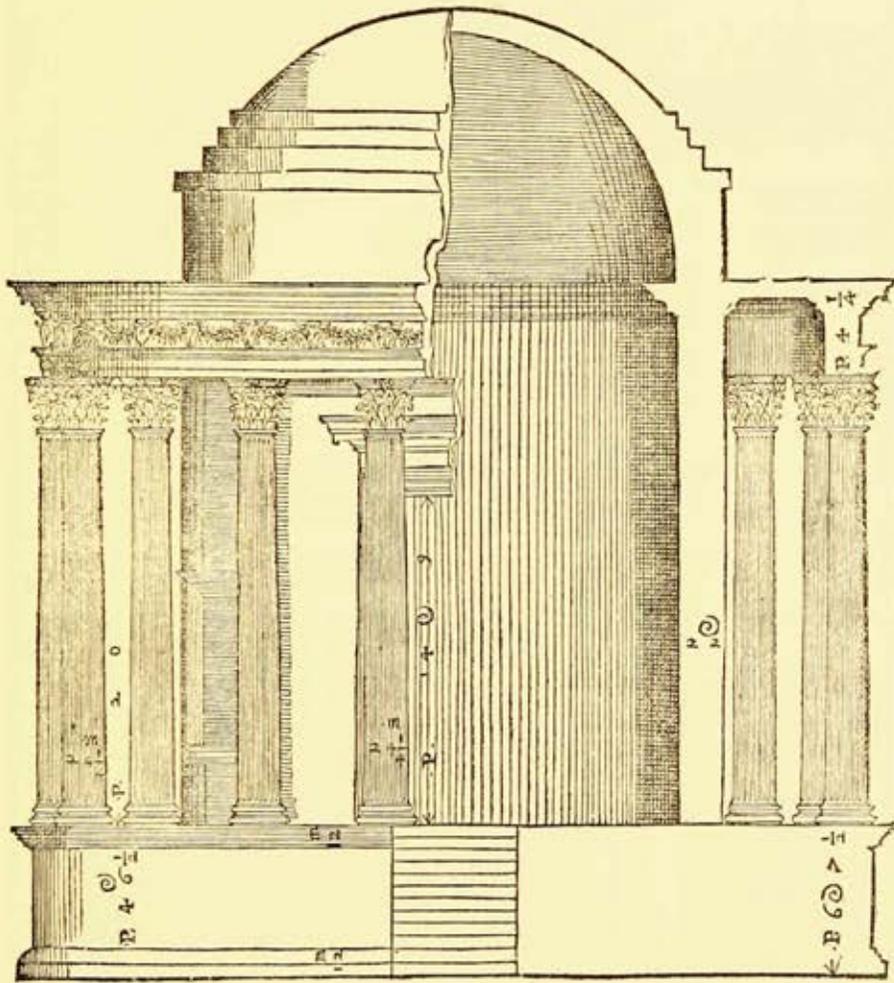
Nella quarta sono disegnati gli ornamenti della porta e delle finestre.

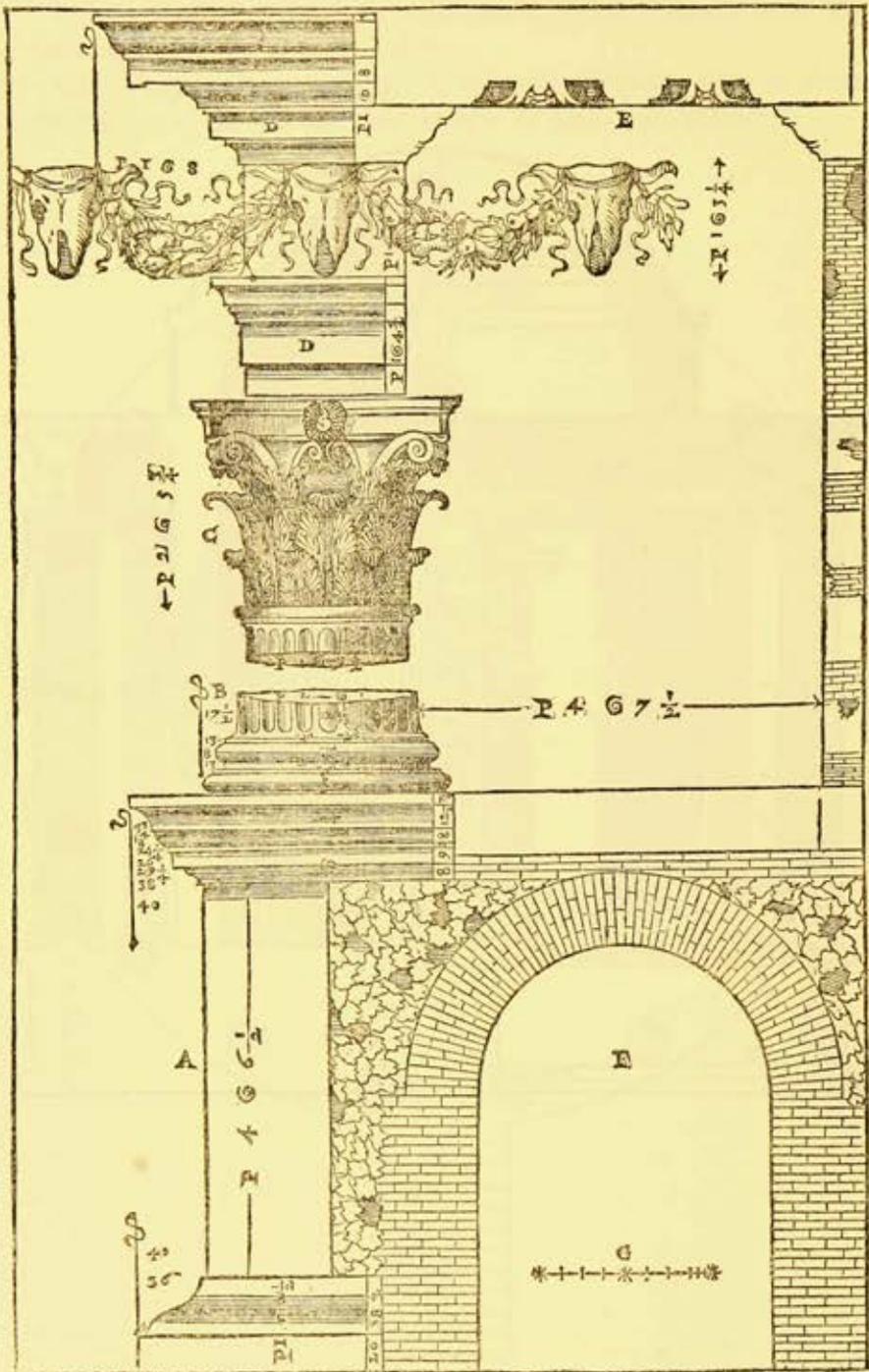
- | | |
|--|---|
| A <i>sono gli ornamenti della porta</i> | C <i>gli ornamenti delle finestre nella parte di dentro</i> |
| B <i>gli ornamenti delle finestre nella parte di fuori</i> | |

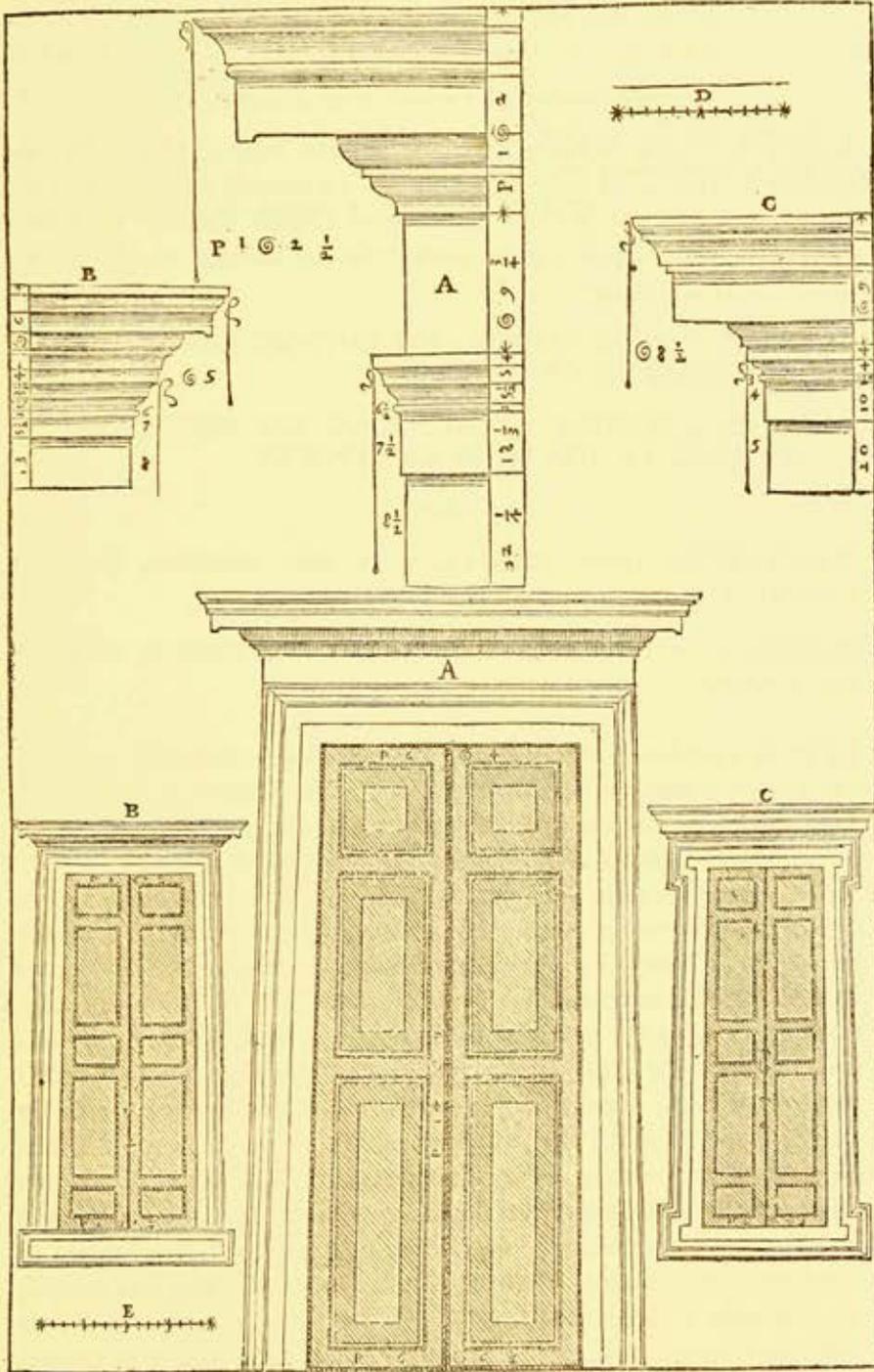
Le fascie degli ornamenti della porta e delle finestre sono diverse dall'altre che si soglion fare.

Gli astragali che sono sotto le cimacie avanzano oltre le dette cimacie, cosa da me non più veduta in altri ornamenti.⁸









CAPITOLO XXIV

Del tempio di Castore e di Polluce¹

In Napoli, in una bellissima parte della città infra la piazza del castello e la vicaria, si vede il portico di un tempio edificato e consecrato a Castore e Polluce da Tiberio Giulio Tarso e da Pelagon, liberto di Augusto, come pare nella sua iscrizione fatta con queste lettere greche:

TIBEPHOS IOYAIOS TAPΣOS ΔHOS KOYPOHΣ KAI THH ΠOΛEH
TON NAON KAI TA EN TΩH NAΩH

ΠEΛAΓΩH ΣEBACTOY AΠEΛEYΘEPOΣ KAI EΠHTPOΠOΣ
CYNTEΛECCAC EK TΩH IHΩH KATHEPOCEN

cioè

TIBERIVS IVLIVS TARSVS IOVIS FILIIS, ET VRBI, TEMPLVM, ET QVAE
IN TEMPLO.

PELAGON AVGVSTI LIBERTVS ET PROCVRATOR PERFICIENS EX PROPRIIS
CONSECRAVIT.

Le quali significano che Tiberio Giulio Tarso cominciò a fabbricar questo tempio e quelle cose che vi sono dentro ai figliuoli di Giove (cioè a Castore et a Polluce) et alla città, e che Pelagon liberto e commessario di Augusto lo finì coi propri denari e lo consecrò. Questo portico è di ordine corinthio. Gli intercolumni sono più di un diametro e mezzo e non arrivano a due diametri. Le base sono fatte all'attica; i capitelli sono intagliati a foglie di olivo e sono lavorati diligentissimamente; è molto bella la invenzione dei caulicoli che sono sotto la rosa, i quali si legano insieme e par che nascano fuori delle foglie che vestono nella parte di sopra gli altri caulicoli, i quali sostengono le corna del capitello; onde, così da questo come da molti altri esempi sparsi per questo libro, si conosce che non è vietato all'architetto partirsi alcuna volta dall'uso commune, pur che tal variazione sia graziosa et abbia del naturale.² Nel frontespizio è scolpito un sacrificio di basso rilievo di mano di eccellentissimo scultore.³ Dicono alcuni che quivi erano due templi, uno ritondo e l'altro quadrangolare: del ritondo non se ne vede vestigio alcuno, et il quadrangolare per opinion mia è moderno.

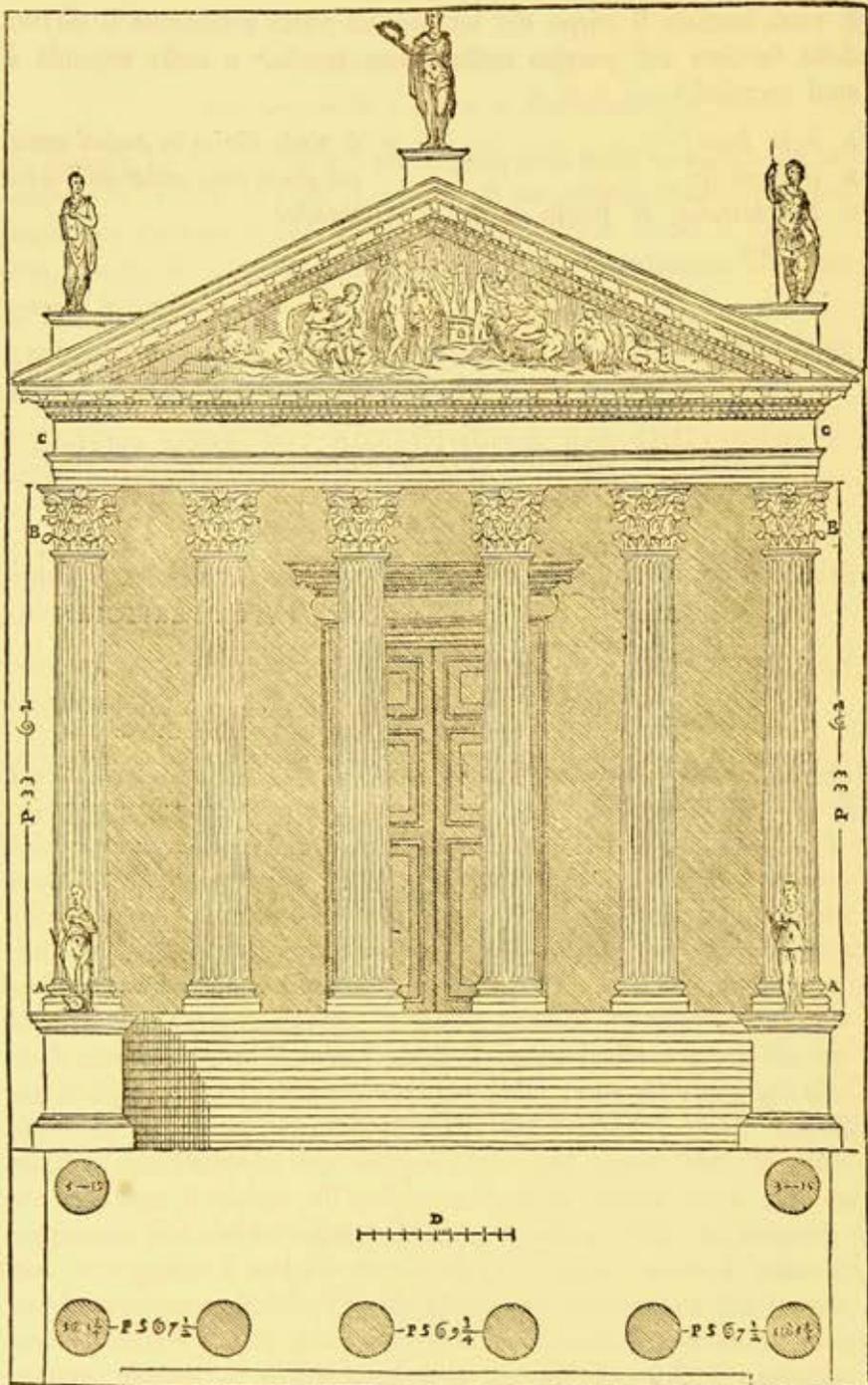
E però, lasciato il corpo del tempio, ho posto solamente il diritto della facciata del portico nella prima tavola,⁴ e nella seconda i suoi membri.⁵

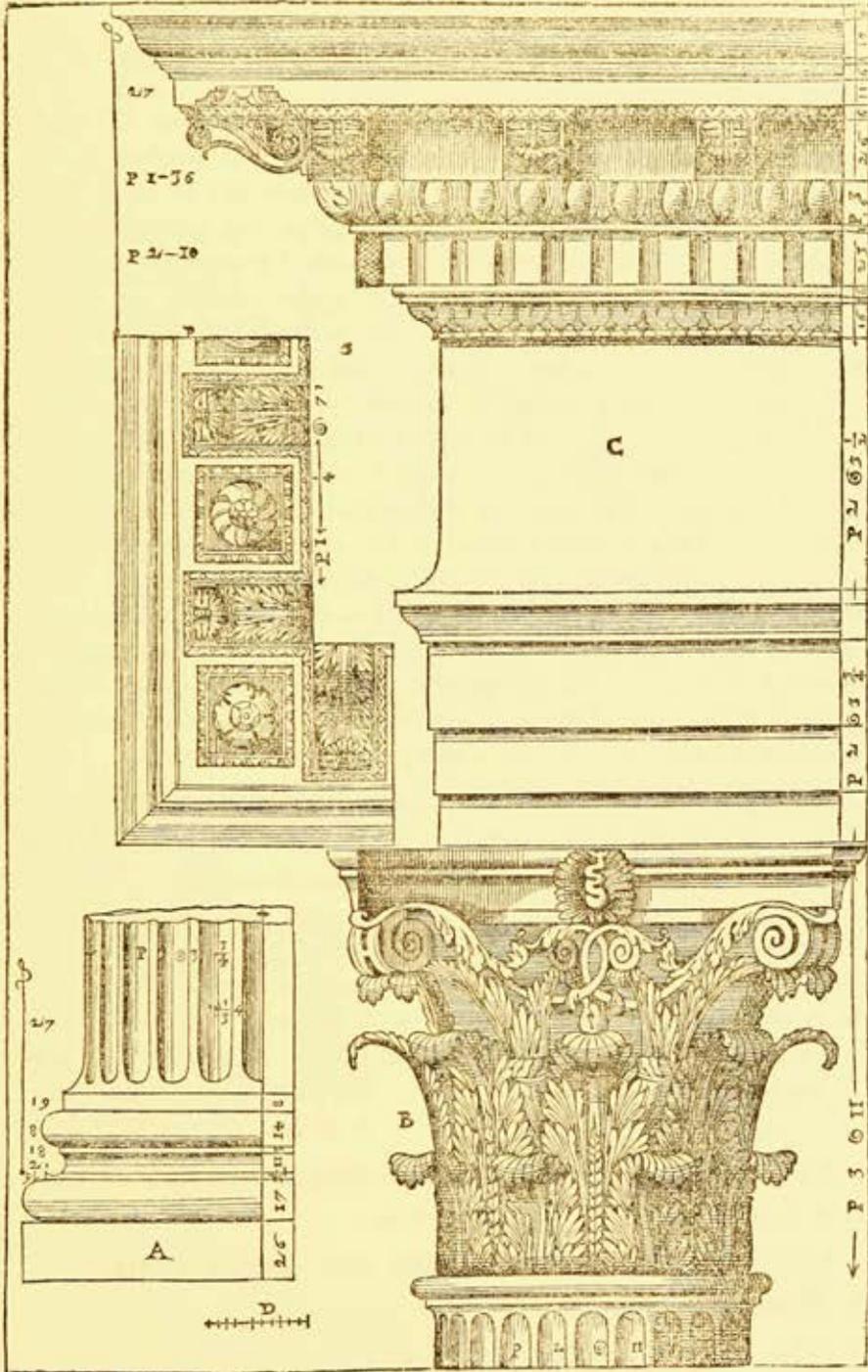
A è la basa

B il capitello

C l'architrave, il fregio e la cornice

D il piede diviso in dodici oncie
col quale sono misurati i detti
membri





CAPITOLO XXV

Del tempio ch'è sotto Trevi¹

Tra Fuligno e Spoleti, sotto Trevi, si trova il tempietto del quale sono i disegni che seguono.² Il basamento che lo sostiene è alto otto piedi e mezzo; a questa altezza si ascende per le scale poste dai lati del portico, le quali mettono capo in due portici piccioli che escono fuori del rimanente del tempio. Lo aspetto di questo tempio è il prostilos; la sua maniera è di spesse colonne. La capella ch'è incontro all'entrata nella cella ha bellissimi ornamenti, e le colonne hanno le canellature torte; e così queste come quelle dei portici sono di ordine corinthio, lavorate delicatamente e con bella varietà d'intagli. Onde, così in questo come in tutti gli altri tempii, si conosce apertamente che è vero quello c'ho detto nel primo libro, cioè che gli antichi in simil sorte di edifici, e massime nei piccioli, posero grandissima diligenza nel polire ciascuna parte e far loro tutti quegli ornamenti che fossero possibili e che stessero bene; ma nelle fabbriche grandi, come anfiteatri e simili, polirono solamente alcune particelle, lasciando il rimanente rozo per schifare la spesa et il tempo che vi sarebbe andato a volerle polire tutte,³ come si vederà nel libro degli anfiteatri che spero dover mandar tosto fuori.⁴ Ho fatto di questo tempietto quattro tavole.

Nella prima v'è la pianta dove è il suolo del tempio, segnata A.⁵

- | | |
|---|--|
| B <i>è la pianta del portico sotto il detto piano</i> | E <i>la basa delle colonne della facciata davanti</i> |
| C <i>la basa del basamento che circonda e sostiene tutto il tempio</i> | F <i>la basa delle colonne e pilastri de' portici piccioli ove mettono capo le scale</i> |
| D <i>la cimacia del basamento che circonda e sostiene tutto il tempio</i> | G <i>il capitello e la cornice delle colonne e pilastri de' portici piccioli ove mettono capo le scale</i> |

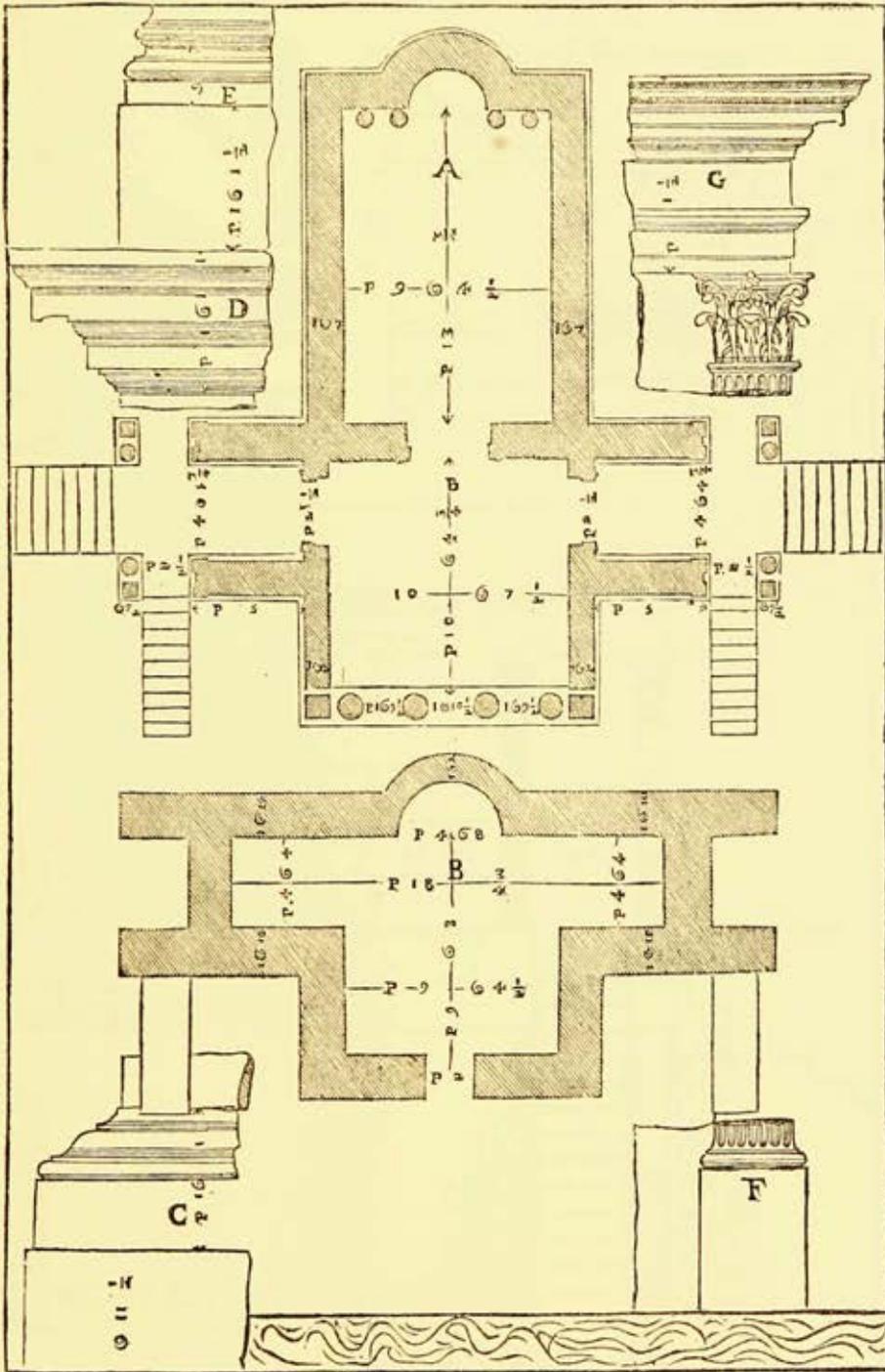
Nella seconda v'è il diritto di meza la facciata nella parte di fuori.⁶

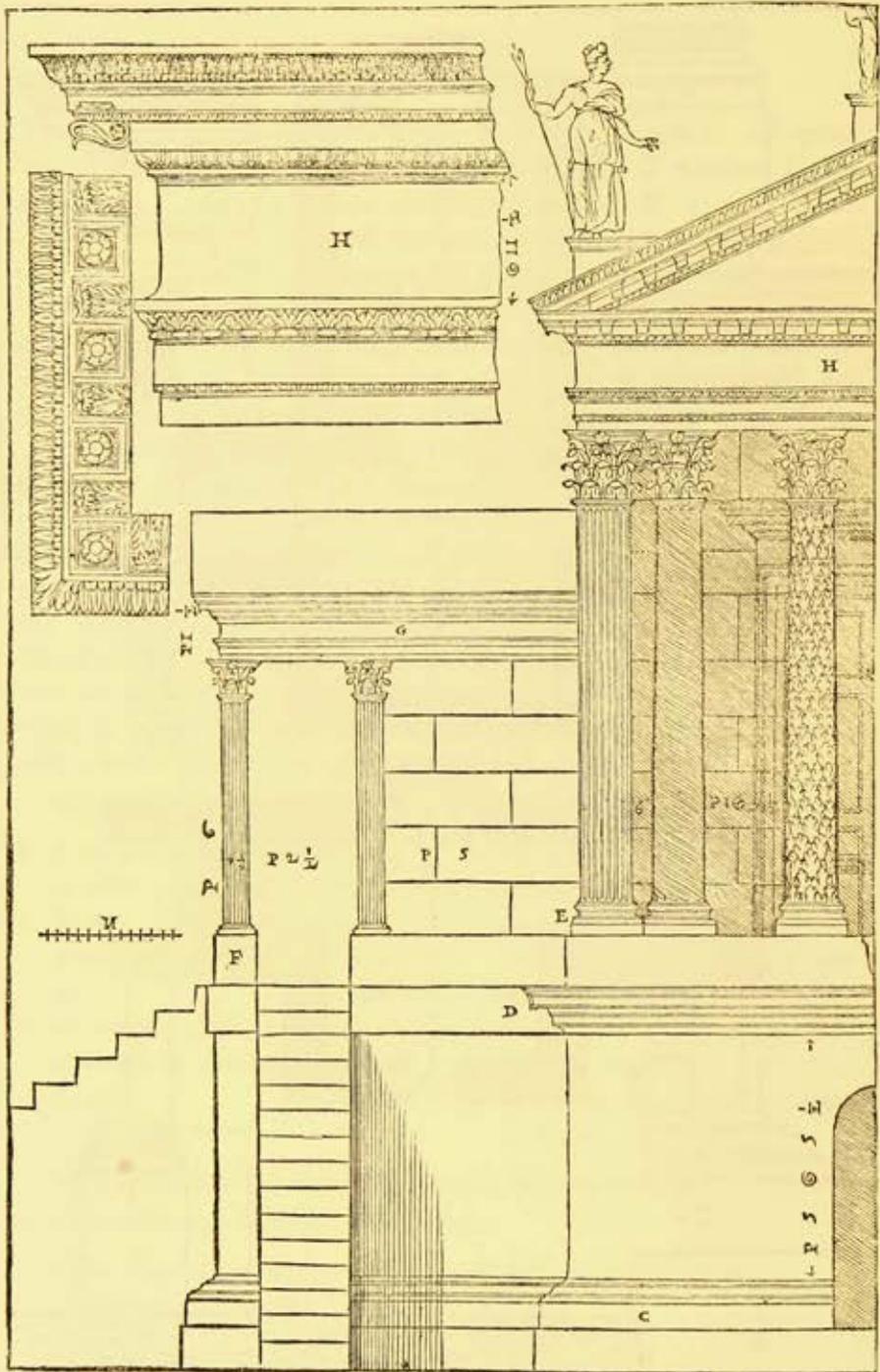
H *è l'architrave, il fregio e la cornice*

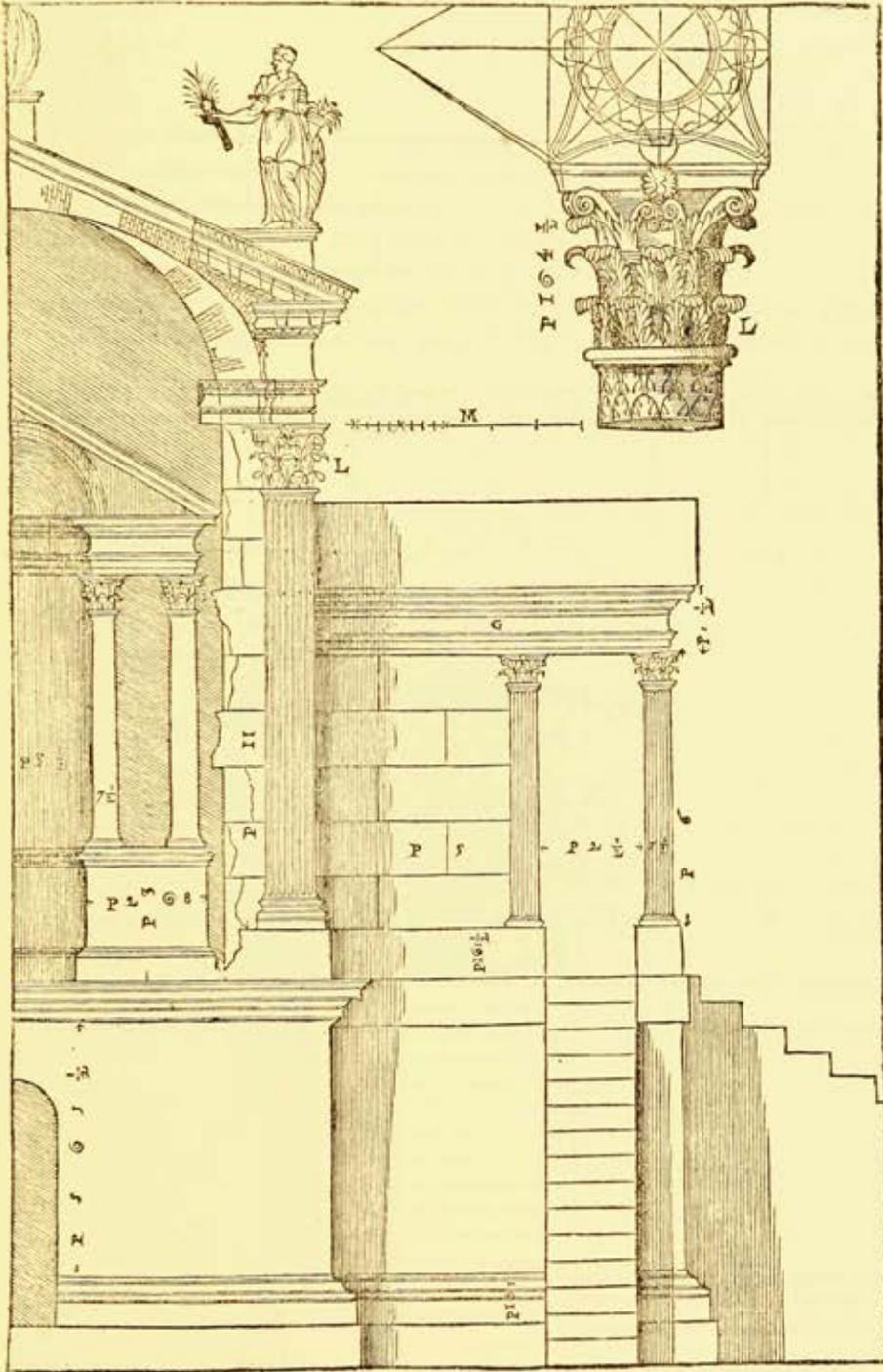
Nella terza v'è il diritto della metà della parte di dentro.

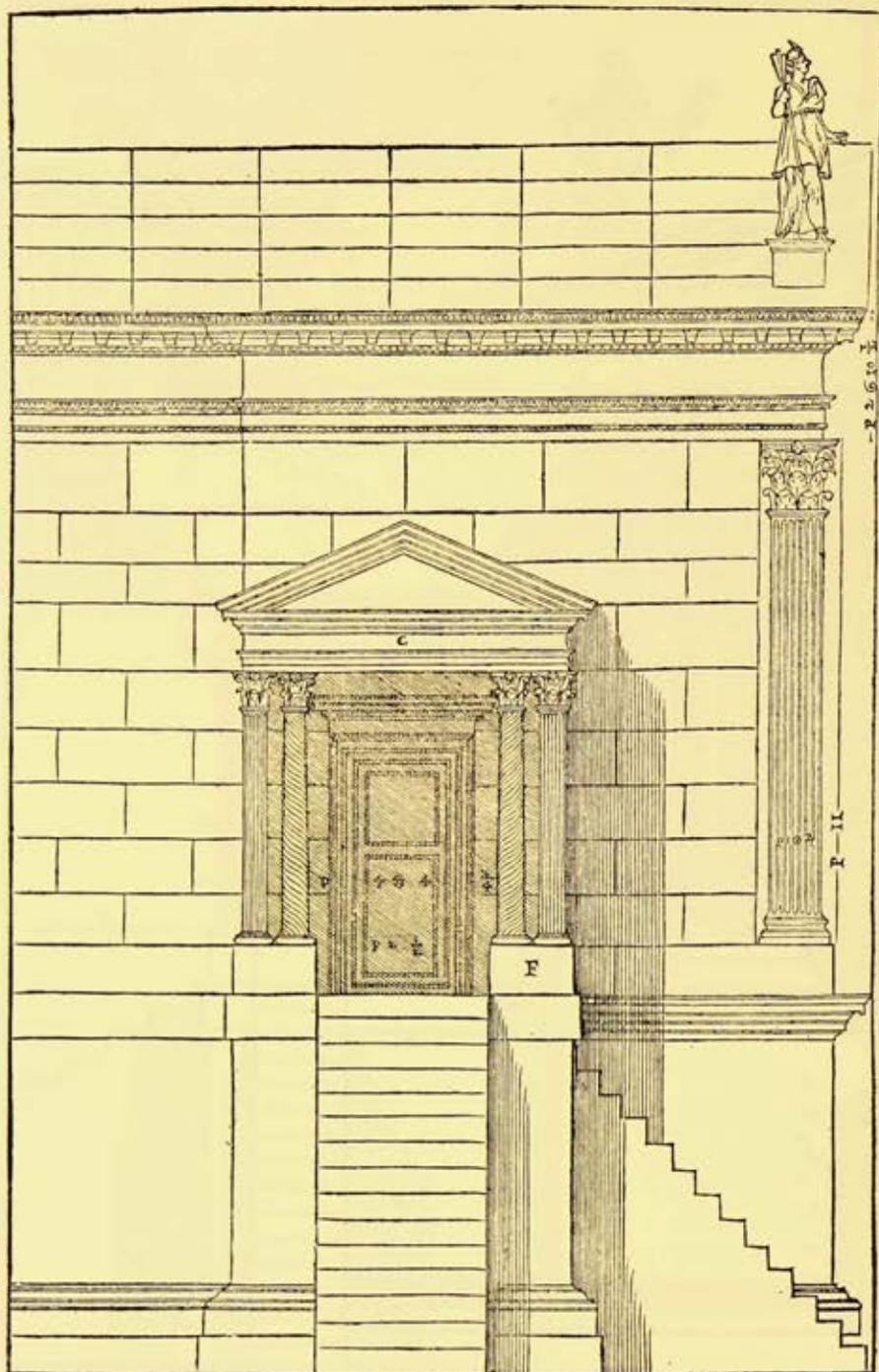
L *il capitello del portico*

Nella quarta è l'alzato del fianco.









CAPITOLO XXVI

Del tempio di Scisi¹

Il tempio che segue è sopra la piazza di Scisi, città dell'Umbria, et è di ordine corinthio. Sono in questo tempio degni di avvertenza i pedestili posti sotto le colonne del portico, perciocché, come ho detto di sopra,² in tutti gli altri tempj antichi si veggono le colonne dei portici che arrivano fino in terra, né io ne ho veduto alcun altro che abbia i pedestili. Infra un pedestilo e l'altro vi sono i gradi che ascendono dalla piazza al portico. I pedestili sono alti quanto è largo l'intercolunnio di mezzo, il quale è due oncie più largo degli altri. La maniera di questo tempio è quella che Vitruvio dimanda sistilos, cioè di due diametri. L'architrave, il fregio e la cornice insieme sono per la quinta parte dell'altezza delle colonne e qualche cosa di più. La cornice che fa frontespizio in luogo de' modiglioni ha alcune foglie, e nel rimanente è in tutto simile a quella che camina diritta sopra le colonne. La cella del tempio è lunga la quarta parte più della larghezza.

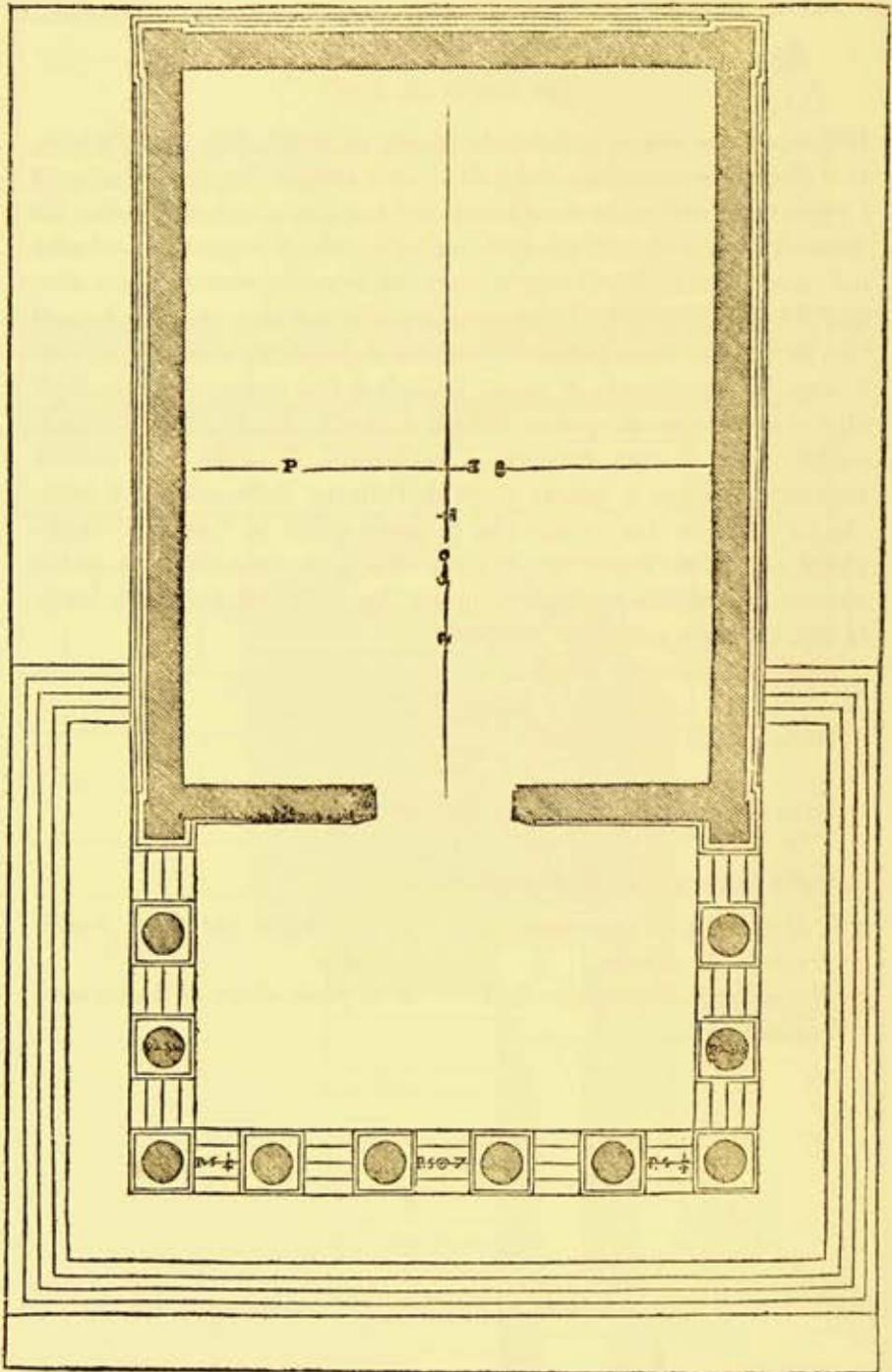
Io ne ho fatto tre tavole.

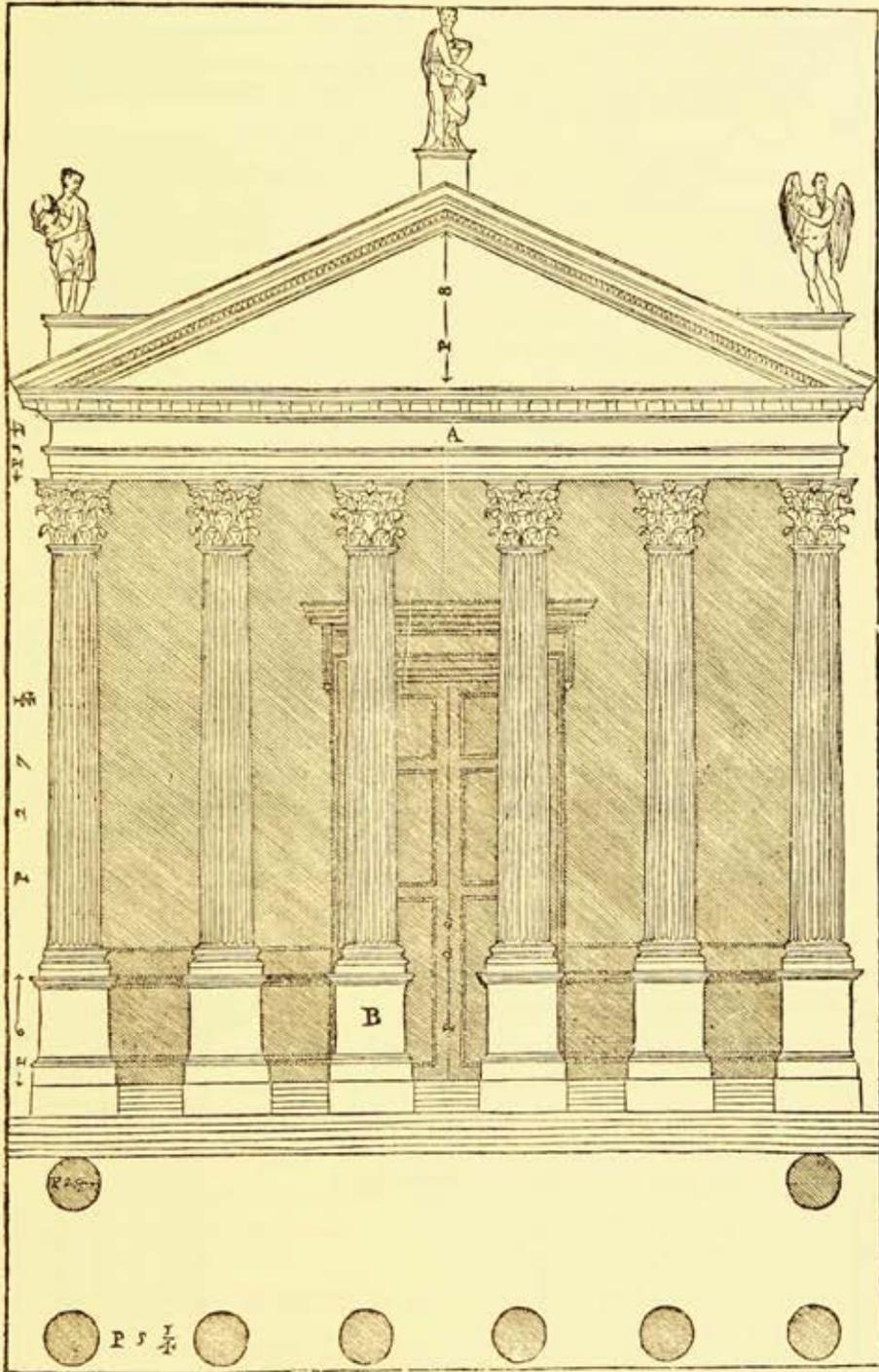
Nella prima è la pianta.³

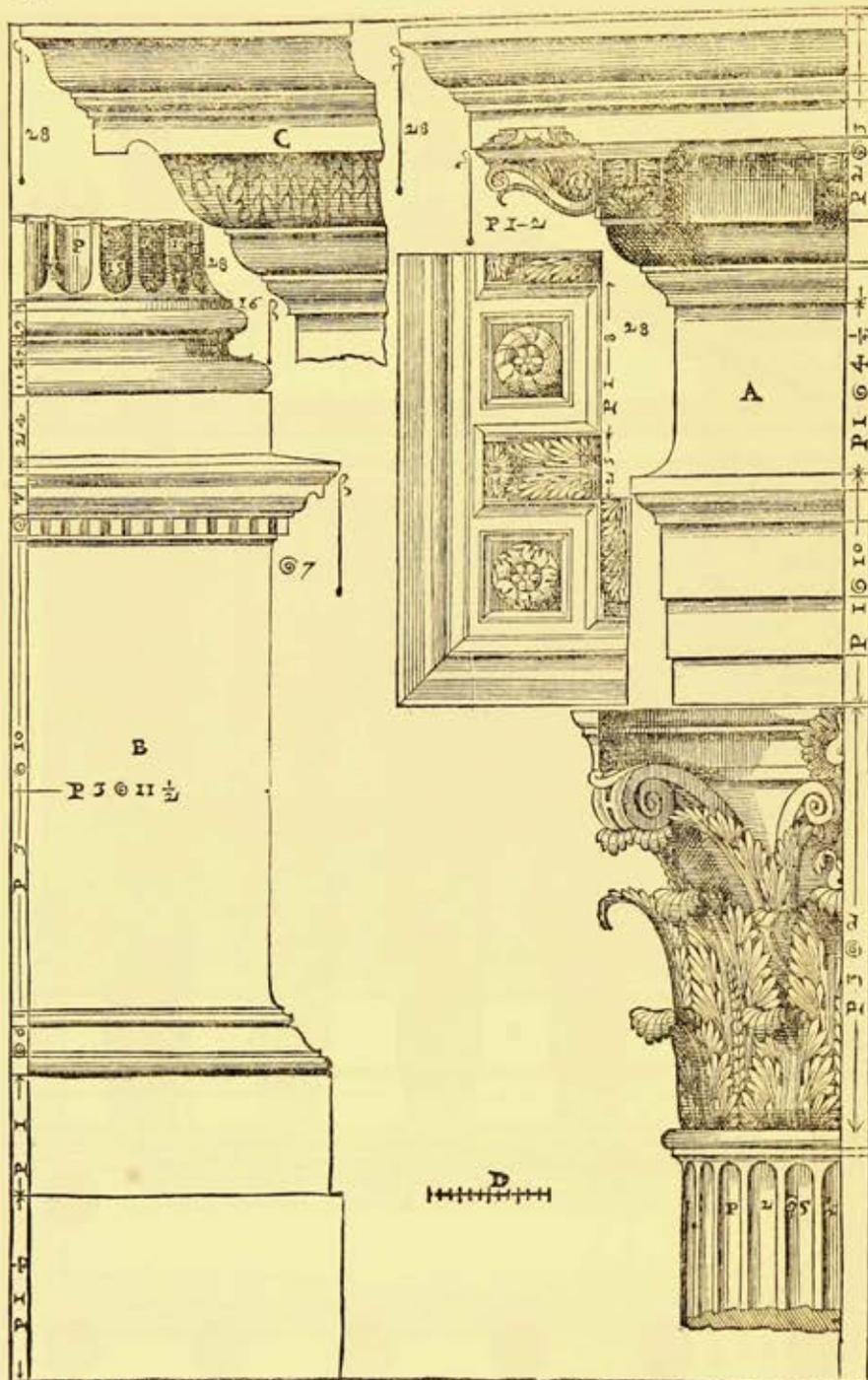
Nella seconda l'alzato della facciata davanti.⁴

Nella terza sono gli ornamenti.⁵

- | | |
|--|-------------------------------------|
| A è il capitello, l'architrave, il fregio e la cornice | C la cornice che fa il frontespizio |
| B il pedestilo e la basa delle colonne | D il piede diviso in dodici oncie |







CAPITOLO XXVII

*Dei disegni di alcuni tempj che sono fuori d'Italia,
e prima de' due tempj di Pola¹*

In Pola, città dell'Istria, oltre il teatro et anfiteatro et un arco, edifici bellissimi, di ciascuno de' quali si dirà e si porranno i disegni a suo luogo,² vi sono sopra la piazza da una istessa parte due tempj di una medesima grandezza e con li medesimi ornamenti, distanti l'uno dall'altro cinquanta otto piedi e quattro oncie, de' quali sono i disegni che seguono. Lo aspetto loro è il prostilos. La maniera è quella che secondo Vitruvio ho di sopra chiamata sistilos, che ha gli intercolunni di due diametri, e lo intercolunnio di mezzo è di due diametri et un quarto. Gira intorno a questi tempj un basamento, all'altezza del quale essi hanno il lor suolo, o vogliam dir pavimento, e vi si ascende per gradi posti nella facciata davanti, come si è visto in molti altri tempj. Le base delle colonne sono all'attica et hanno l'orlo grosso quanto è tutto il rimanente della basa. I capitelli sono a foglie di olivo lavorati molto politamente: i caulicoli sono vestiti di foglie di rovere, la qual varietà in pochi altri si vede, et è degna di avvertenza. Lo architrave è diverso ancor egli dalla maggior parte degli altri, perciocché la sua prima fascia è grande, la seconda minore e la terza sotto il cimacio è anco più picciola; e queste fascie saltano in fuori nella parte inferiore, il che fu fatto acciocché l'architrave venisse ad aver poco sporto, e così non occupasse le lettere che sono nel fregio nella fronte, le quali sono queste:

ROMAE ET AVGVSTO CAESARIS INVI. F. PAT. PATRIAE.

et i fogliami fatti nel detto fregio intorno le altre parti del tempio. La cornice ha pochi membri et è lavorata con gli intagli soliti. Gli ornamenti della porta non si vedono; io nondimeno gli ho fatti in quel modo che mi è parso che dovessero essere. La cella è lunga la quarta parte più della sua larghezza. Tutto il tempio compresi il portico eccede in larghezza due quadri. Di questi tempj ho fatto tre tavole.

Nella prima è disegnata la pianta.³

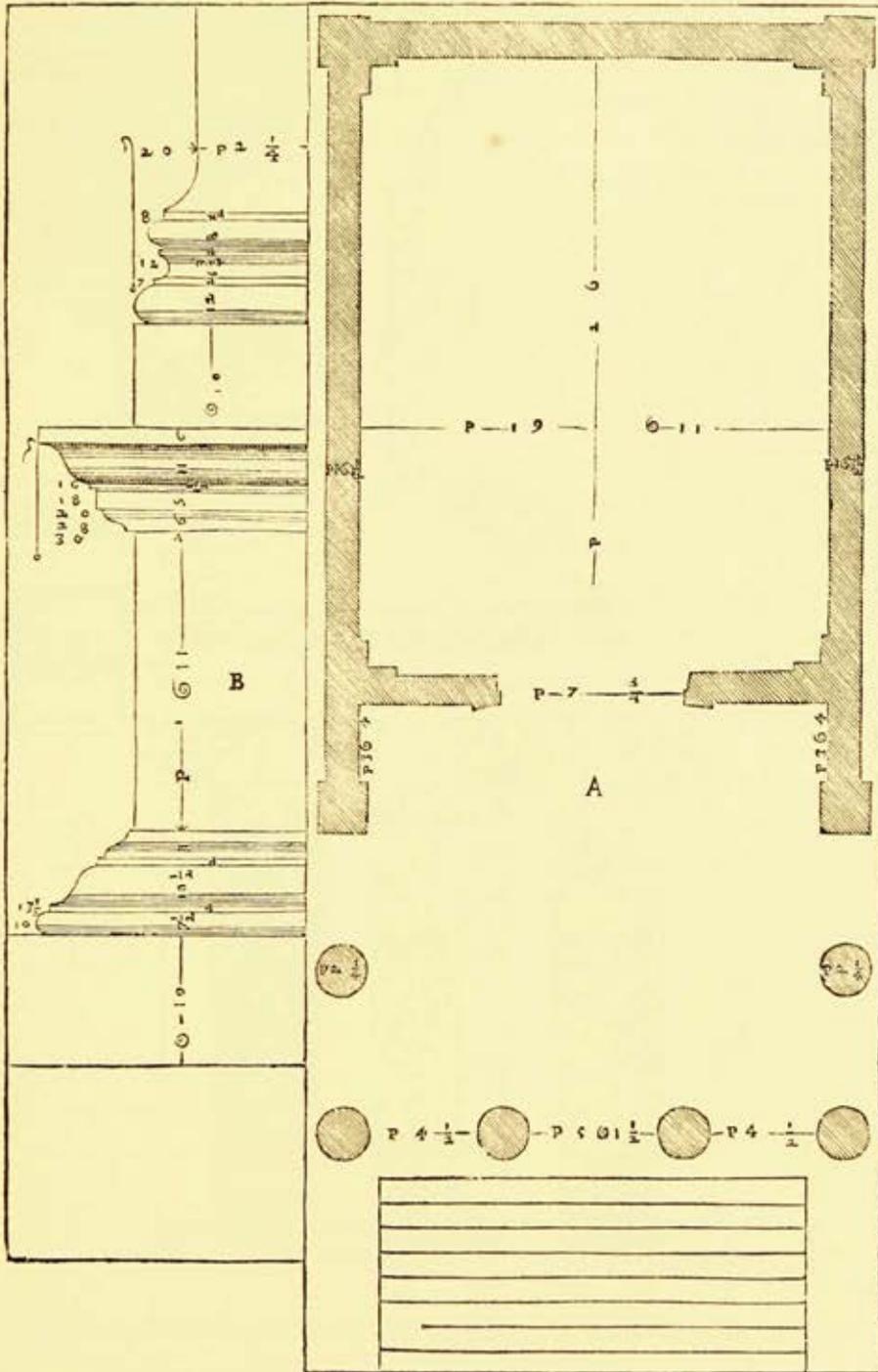
B è il piedestilo sopra il quale è la basa delle colonne

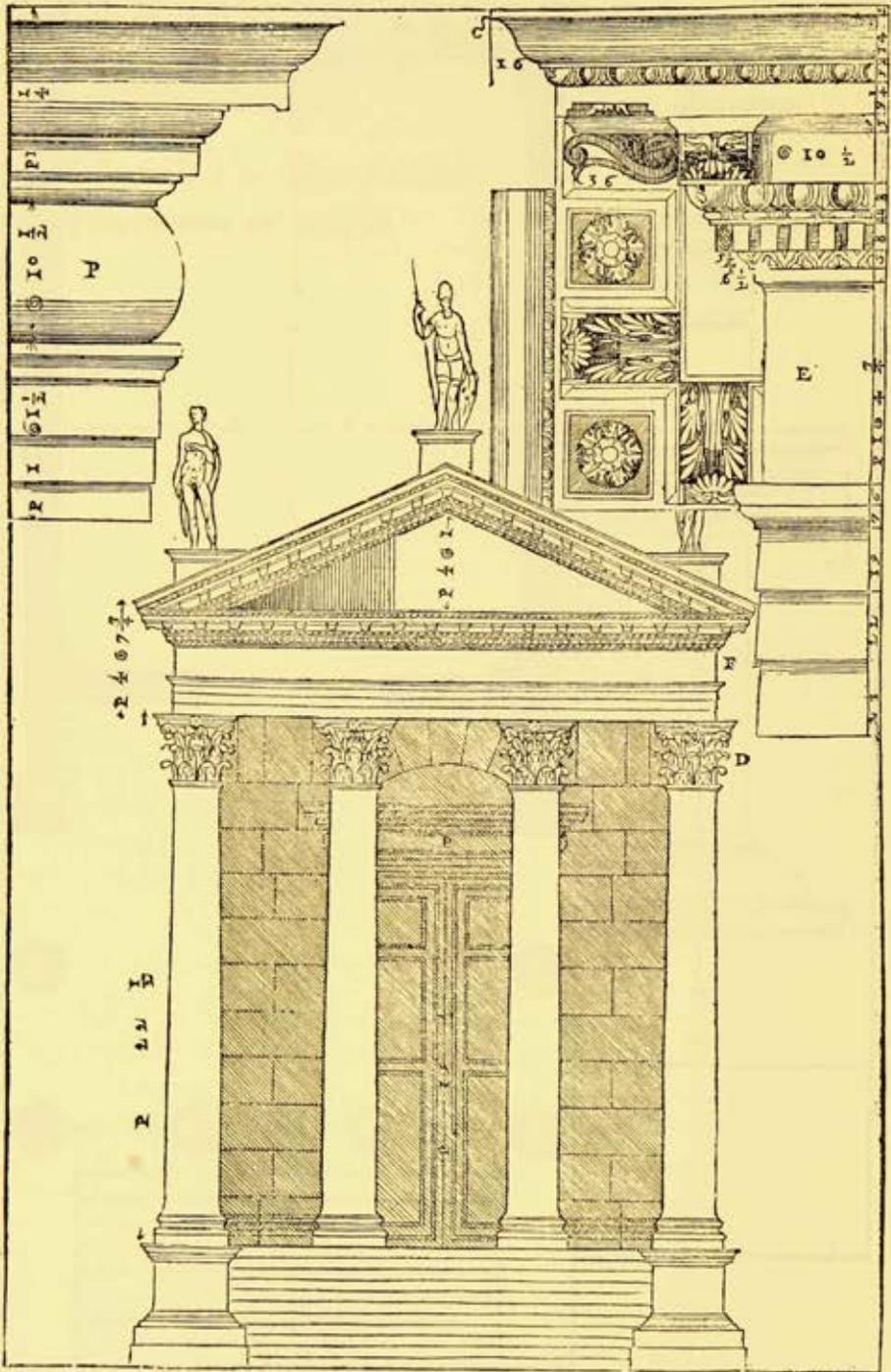
Nella seconda v'è l'alzato della facciata davanti.⁴

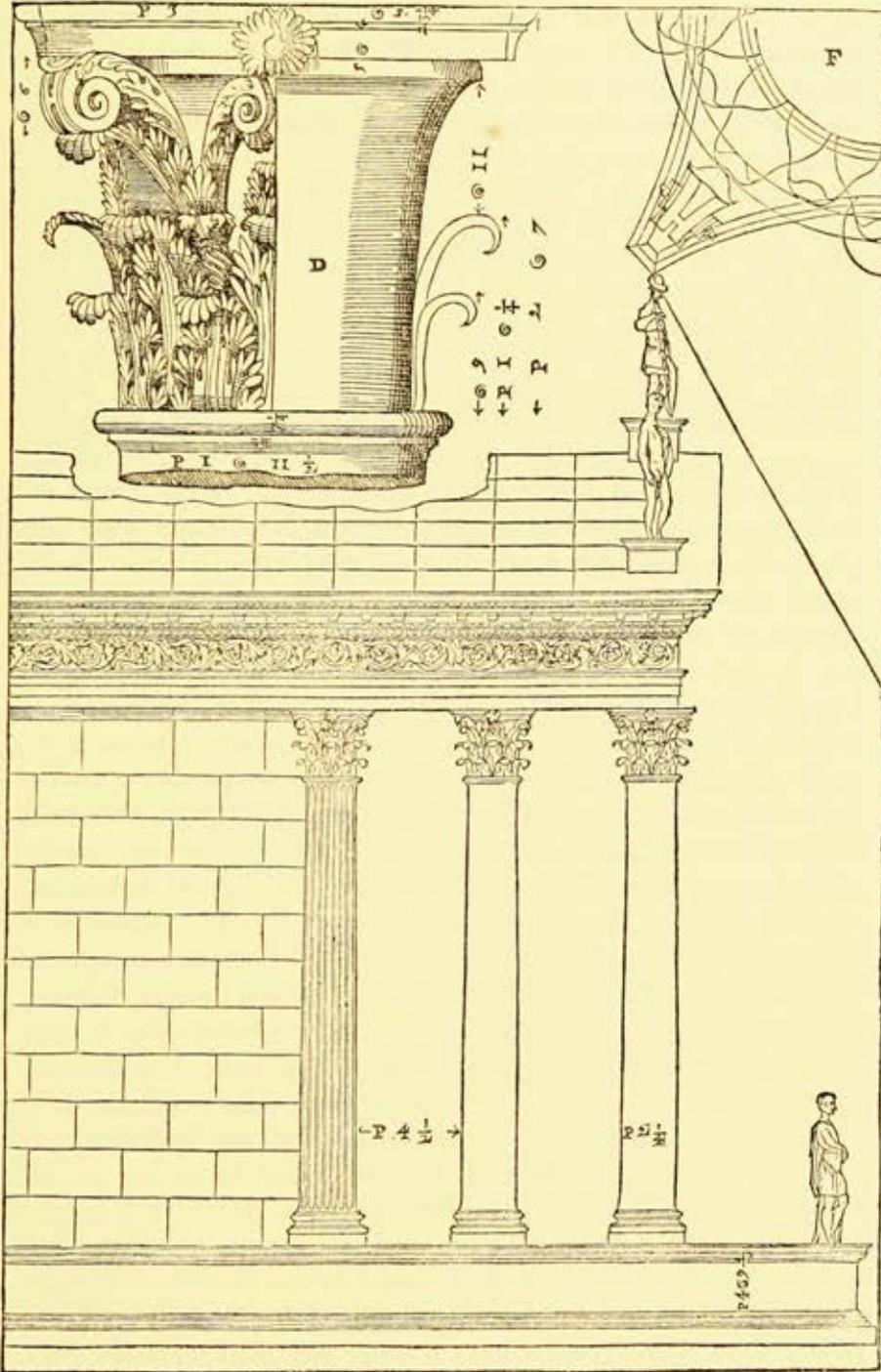
E *è l'architrave, il fregio e la cornice sopra le colonne* P *sono gli ornamenti della porta fatti di mia invenzione*

Nella terza è lo alzato del fianco.⁵

D *è la campana del capitello* F *la pianta di detto capitello*





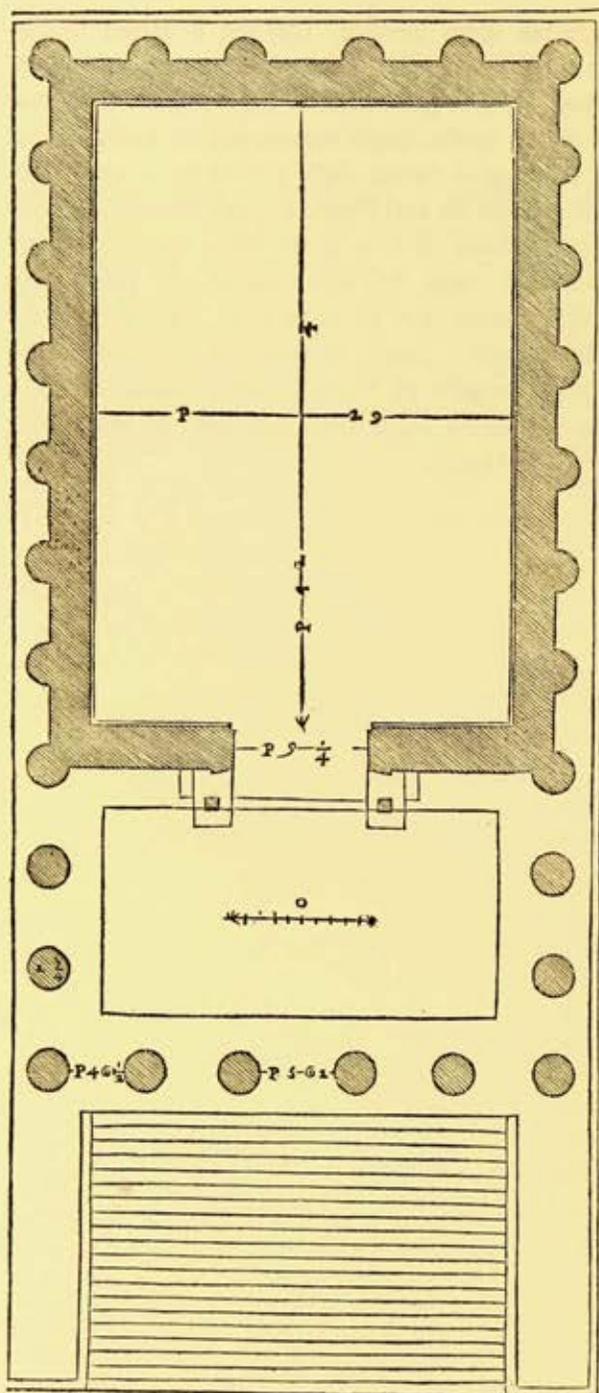


CAPITOLO XXVIII

*Di due tempî di Nîmes,
e prima di quello ch'è detto la Mazon Quarée¹*

In Nîmes, città di Provenza, la quale fu patria di Antonino Pio imperatore, si veggono tra molte alte e belle antichità i due tempî che seguono. Questo primo è chiamato dagli abitatori di quella città la Mazon Quarée, perché è di forma quadrangolare, e dicono che era una basilica (quai fussero le basiliche, a che servissero e come si facessero è stato detto nel terzo libro secondo quello che ne dice Vitruvio);² onde, perché elle erano di altra forma, credo ch'egli fusse veramente un tempio. Quale sia lo aspetto e maniera sua, per quello che si è detto in tanti altri tempî è assai manifesto. Il piano del tempio s'alza da terra dieci piedi e cinque oncie: gli fa basamento intorno un piedestilo, sopra la cui cimacia sono due gradi che sostentano la basa delle colonne; e potria essere facilmente che di tai gradi intendesse Vitruvio quando, al fine del III capitolo del III libro, disse che, facendosi il poggio intorno del tempio, si debbano fare sotto le base delle colonne li scamili impari, i quali rispondino al dritto del vivo del piedestilo che è sotto le colonne, e siano a livello sotto la basa della colonna e sopra la cimacia del piedestilo; il qual luogo ha dato da considerare a molti.³ La basa di questo basamento ha manco membri et è più grossa della cimacia, come è stato avvertito altrove che si dè fare ne' piedestili.⁴ La basa delle colonne è attica, ma ha di più alcuni bastoncini, onde si può dire composita e conveniente all'ordine corinthio. I capitelli sono lavorati a foglie di olivo et hanno l'abaco intagliato: il fiore posto nel mezo della fronte del capitello occupa l'altezza dell'abaco e l'orlo della campana, il che ho avvertito che è stato osservato in tutti i capitelli antichi di questa sorte. L'architrave, il fregio e la cornice sono per la quarta parte della lunghezza delle colonne, e sono tutti i loro membri intagliati con bellissima invenzione: i modiglioni sono diversi da quanti io ne ho veduti, e questa loro diversità dagli ordinari è molto graziosa; e benché i capitelli siano a foglie di olivo, essi nondimeno sono intagliati a foglie di rovere. Sopra la gola diritta invece di orlo v'è l'ovolo intagliato, il che si vede in rare cornici. Il frontespizio è fatto a punto come ne insegna Vitruvio al luogo sopradetto, perché, delle

nove parti della lunghezza della cornice, una ne è messa in altezza del frontespizio sotto la sua cornice. Le erte o pilastrate della porta sono grosse in fronte per la sesta parte della larghezza della luce. Ha questa porta molto begli ornamenti, e molto bene intagliati: sopra la sua cornice al dritto delle pilastrate vi sono due pezzi di pietra, lavorati a guisa di architravi, i quali avanzano fuori di detta cornice; et in ciascuno di loro è un buco quadro, largo per ogni verso dieci oncie e meza, nei quali credo che ponessero alcune travi le quali arrivassero fino in terra e vi fusse fatta una porta posticcia da poter levare e porre, la quale dovea esser fatta a gelosia, acciò il popolo, stando di fuori, potesse vedere quello che si faceva nel tempio senza dare impedimento ai sacerdoti. Sono di questo tempio sei tavole.



Nella prima, ch'è la presente, è disegnata la pianta.⁵

Nella seconda il diritto della facciata davanti.⁶

Nella terza il diritto per fianco.⁷

Nella quarta v'è parte dei membri.⁸

A è la basa delle colonne

B la cimacia del piedestilo

C la basa del piedestilo

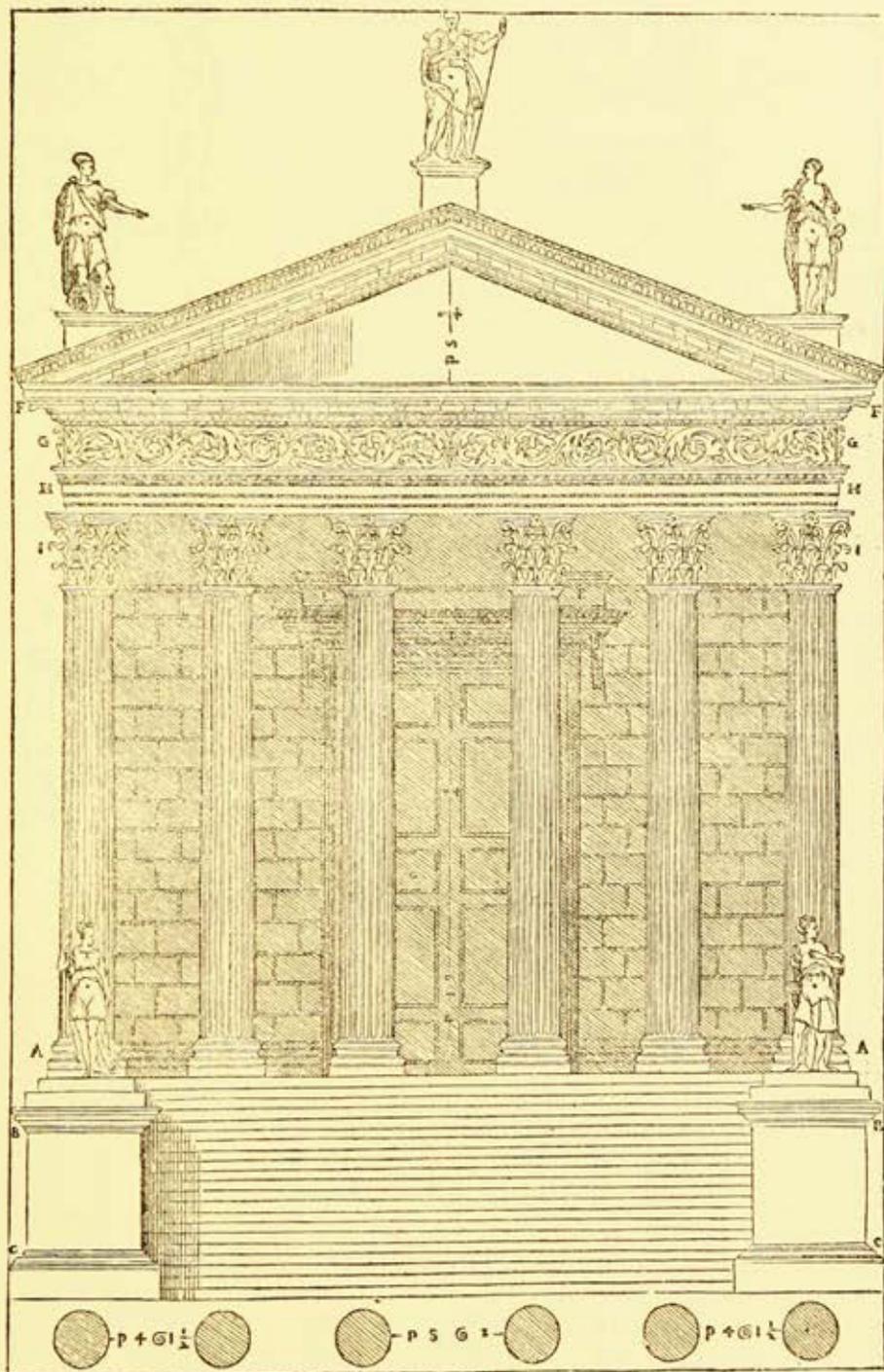
Et appresso vi è disegnata la quarta parte dell'impie e della pianta del capitello.

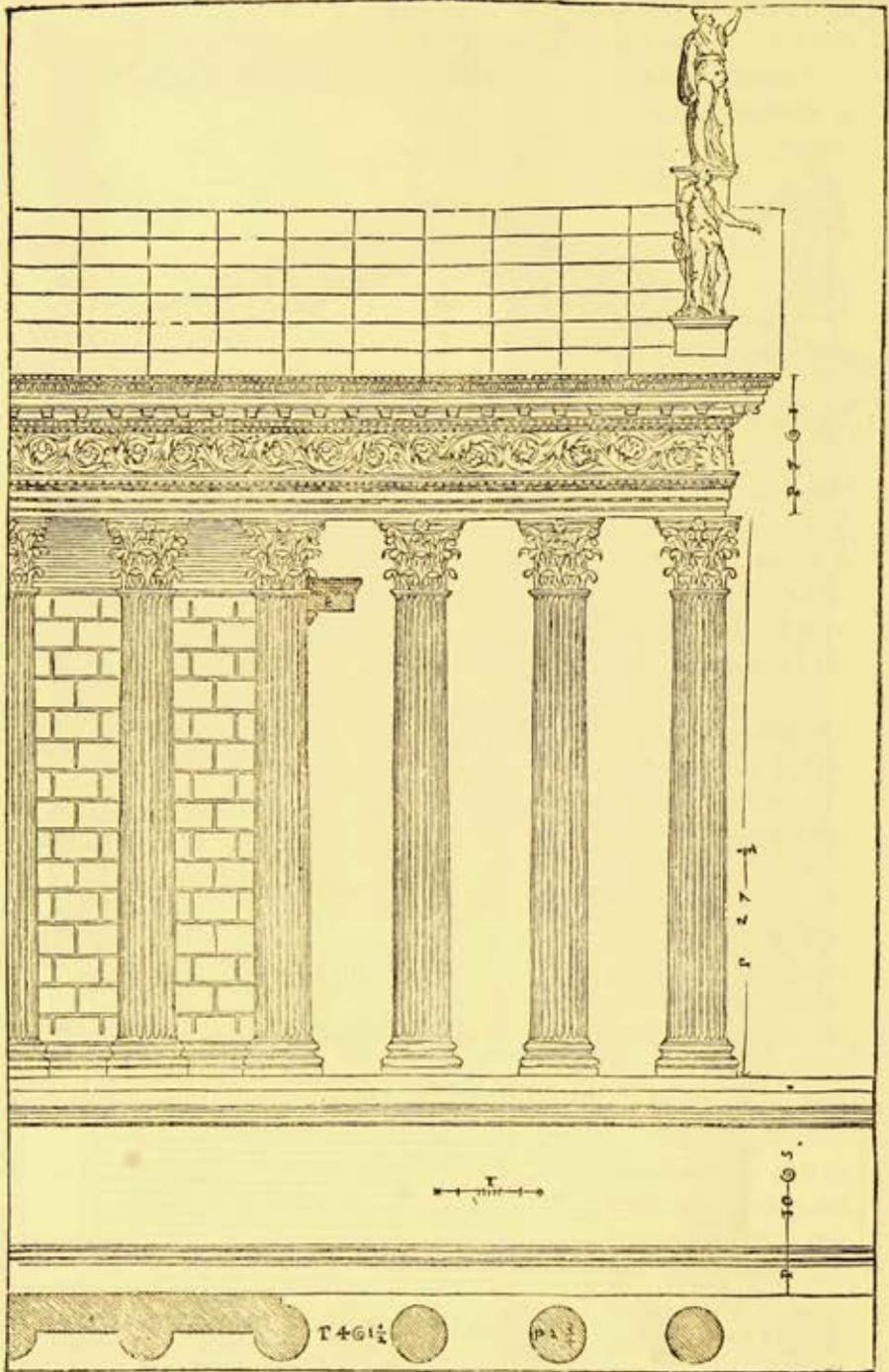
Nella quinta v'è l'architrave, il fregio e la cornice.

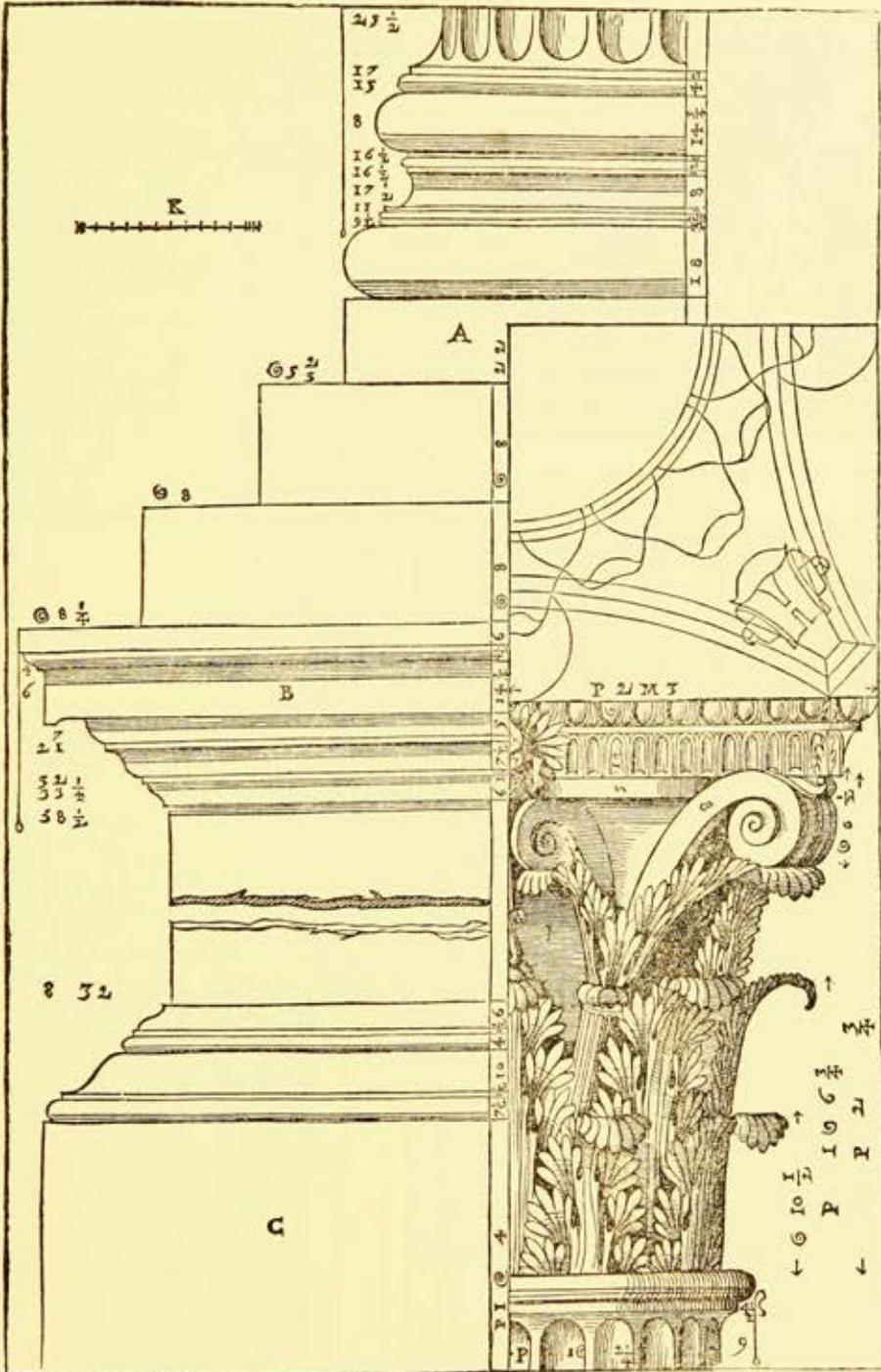
Nella sesta sono gli ornamenti della porta.

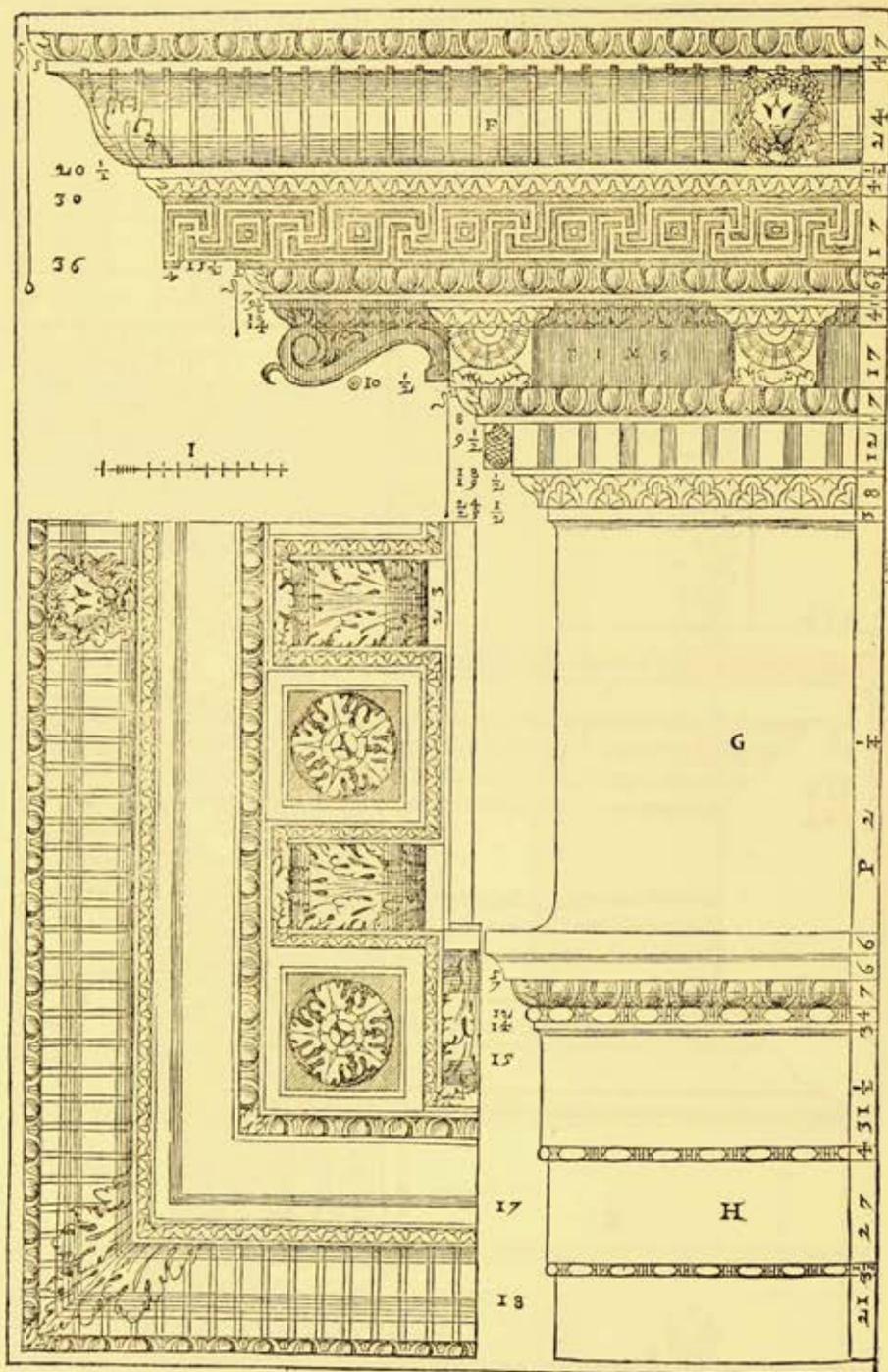
E è il pezzo di pietra forato posto sopra la cornice della porta al dritto delle pilastrate, che esce fuori di quella

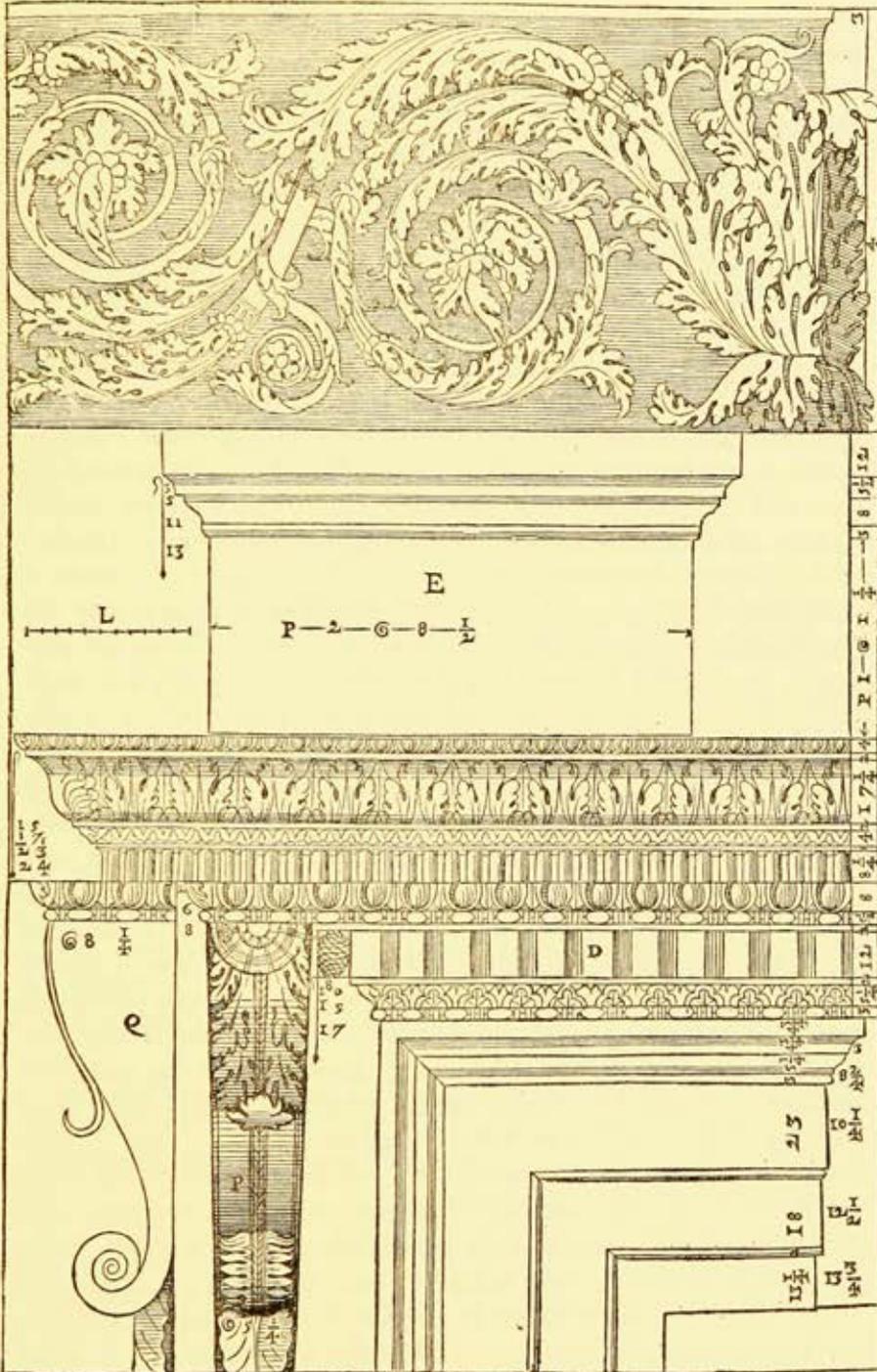
I fogliami che vi sono sopra sono del fregio che gira sopra le colonne intorno tutto il tempio.⁹











CAPITOLO XXIX

Dell'altro tempio di Nîmes¹

I disegni che seguono sono dell'altro tempio di Nîmes, il quale dicono quelli della città che era il tempio di Vesta, il che per mio giudizio non può essere, sì perché a Vesta si facevano i tempj ritondi a similitudine dell'elemento della terra, della quale dicevano ch'ella era dea, sì anco perché questo tempio da tre parti avea gli andidi intorno chiusi con muri continovi, nei quali erano le porte dai lati della cella, e la porta di essa cella era nella fronte, di modo ch'ella non poteva ricever lume da alcuna parte; né si può adurre alcuna ragione che a Vesta si dovessero fare i tempj oscuri, e per questo io credo più tosto ch'egli fusse dedicato ad alcuno dei loro dei infernali. Nella parte di dentro di questo tempio vi sono tabernacoli nei quali doveano essere delle statue. La facciata di dentro rincontro alla porta è divisa in tre parti: il suolo o pavimento della parte di mezzo è ad un piano col rimanente del tempio, l'altre due parti hanno il loro suolo alto all'altezza dei pedestili, et a quello si ascende per due scale che cominciano negli andidi, i quali, come ho detto, sono intorno questo tempio. I pedestili sono alti poco più della terza parte della lunghezza delle colonne. Le base delle colonne sono composte dell'attica e della ionica et hanno bellissima sacoma; i capitelli sono ancor essi composti e lavorati molto politamente. L'architrave, il fregio e la cornice sono senza intagli, e sono similmente schietti gli ornamenti posti nei tabernacoli che sono intorno la cella. Dietro le colonne che sono rincontro all'entrata e fanno, parlando a nostro modo, la capella grande, vi sono pilastri quadri, i quali hanno ancor essi i capitelli composti, ma diversi da quelli delle colonne, e sono differenti anco tra di loro, perché i capitelli dei pilastri che sono immediate appresso le colonne hanno intagli differenti dagli altri due; ma hanno tutti così bella e graziosa forma, e sono di così bella invenzione, che non so di aver veduto capitelli di tal sorte meglio e più giudiziosamente fatti. Questi pilastri tolgono suso gli architravi delle capelle dalle bande alle quali si ascende, come ho detto, per le scale dagli andidi, e però sono per quella via più larghi di quel che siano grosse le colonne, il che è degno di avvertenza. Le colonne che sono intorno la cella sostentano alcuni archi

fatti di pietre quadrate, e da uno di questi archi all'altro sono poste le pietre che fanno la volta maggiore del tempio. Tutto questo edificio è fatto di pietre quadrate et è coperto di laste di pietra poste in modo che una andava sopra l'altra, onde la pioggia non poteva penetrare. Io ho usato grandissima diligenza in questi due tempj, perché mi sono parsi edifici degni di molta considerazione, e da' quali si conosce che fu come proprio di quella età l'intendersi in ciascun luogo il buon modo di fabricare. Di questo tempio ho fatto cinque tavole.

Nella prima è disegnata la pianta.²

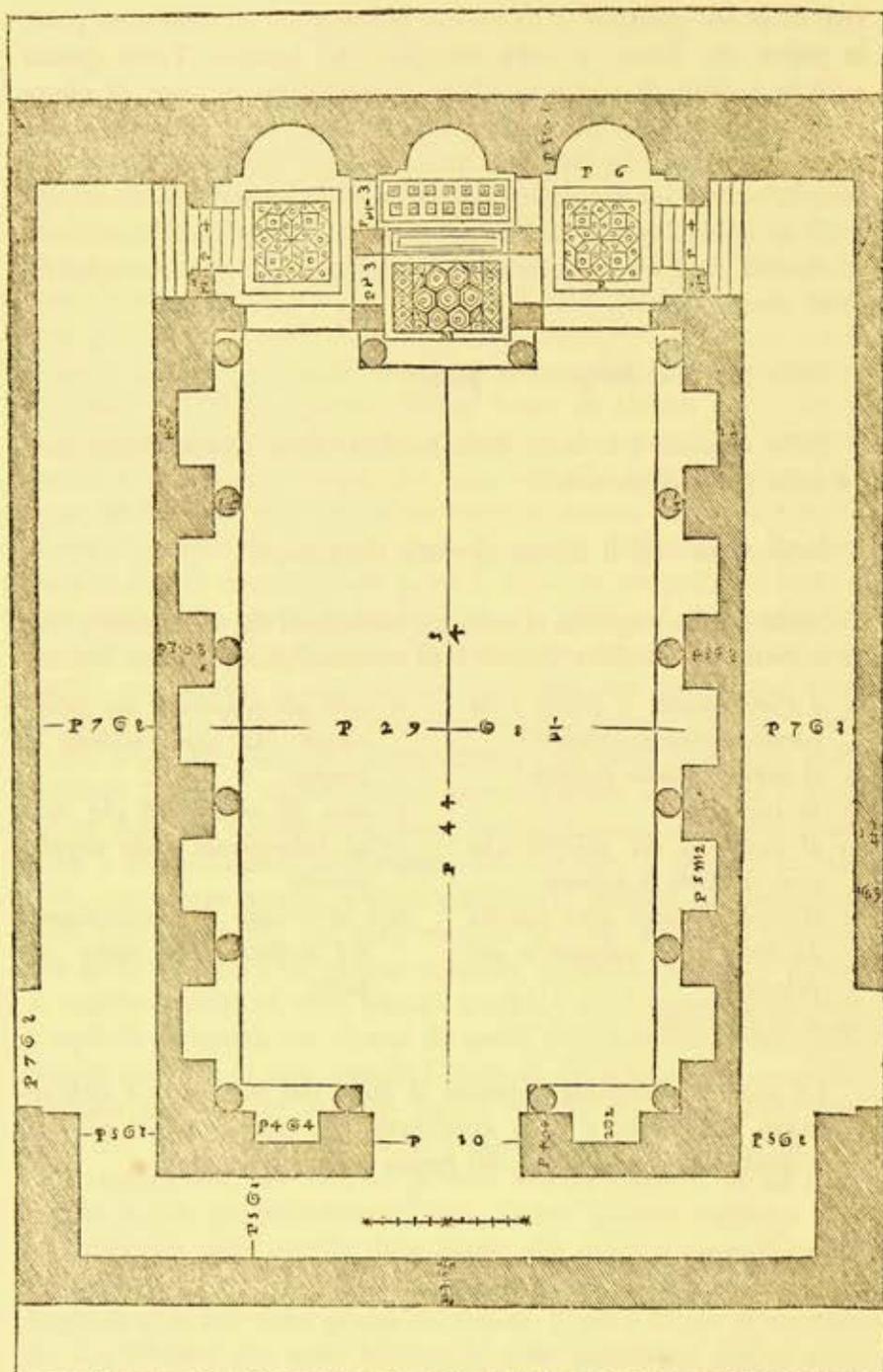
Nella seconda è la metà della facciata che è rincontro alla porta nella parte di dentro.³

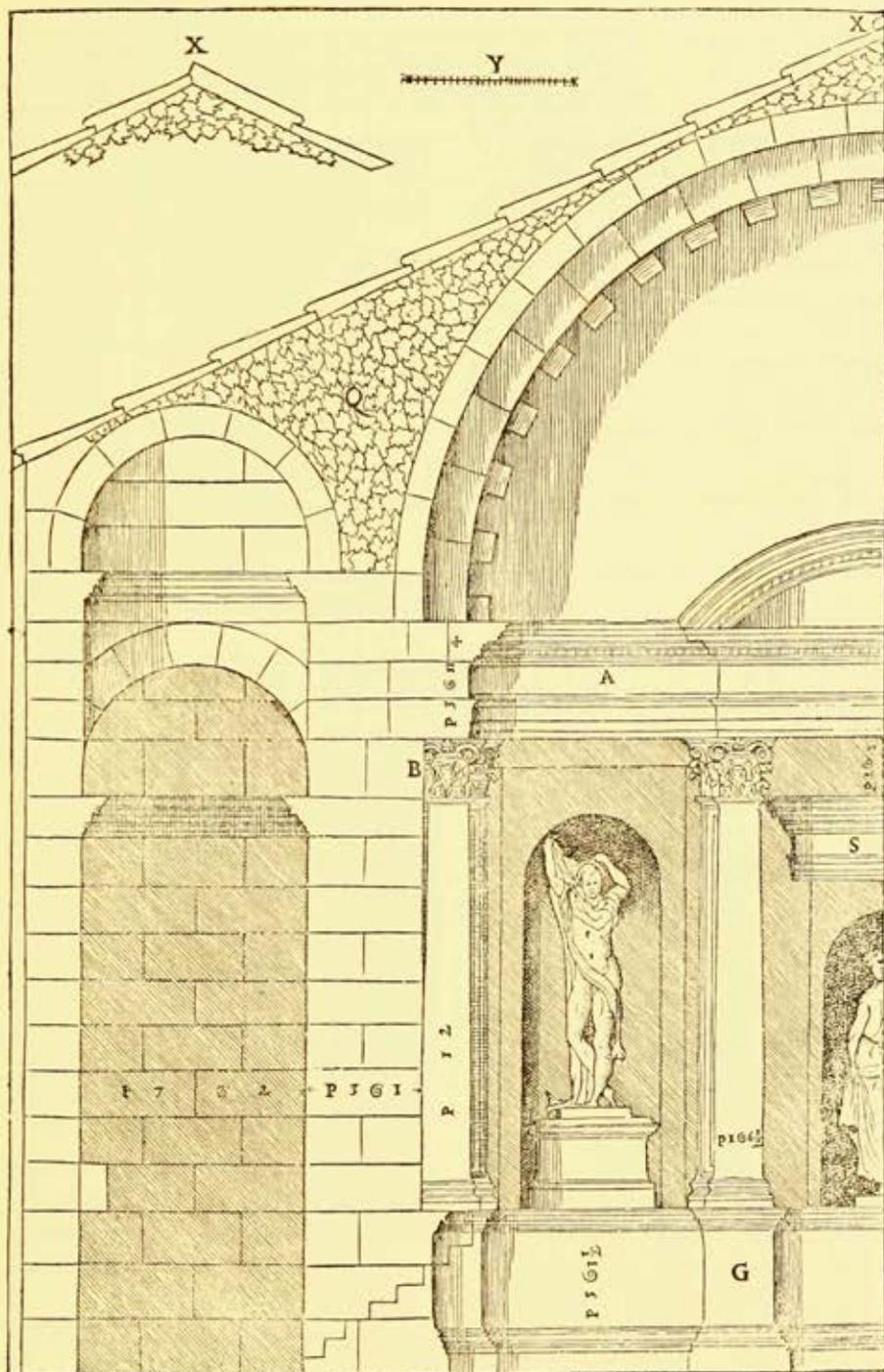
Nella terza vi è il diritto di parte del fianco.⁴

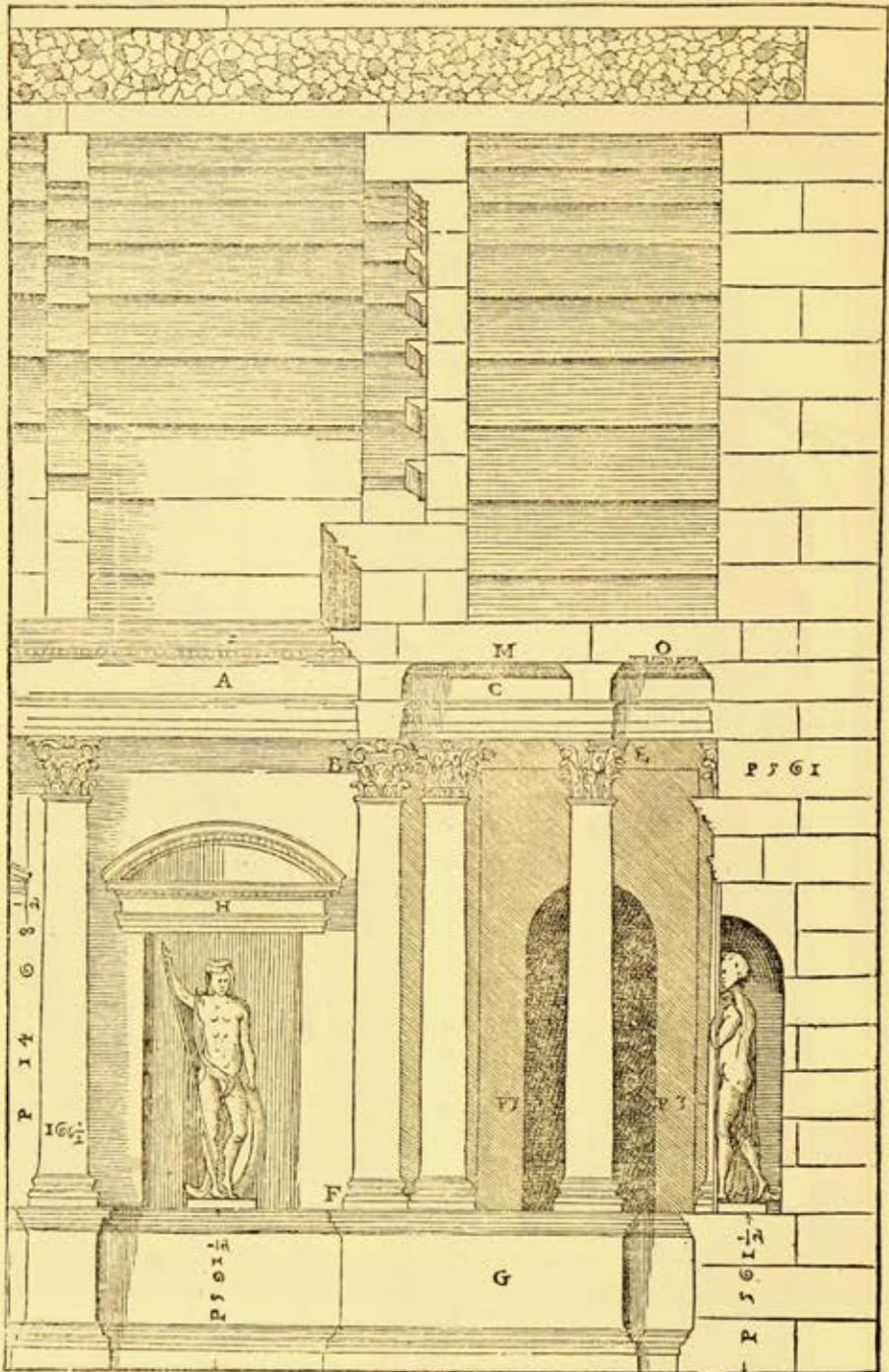
Nella quarta e quinta vi sono gli ornamenti dei tabernacoli, delle colonne e dei soffitti, i quali tutti sono contrassegnati con lettere.⁵

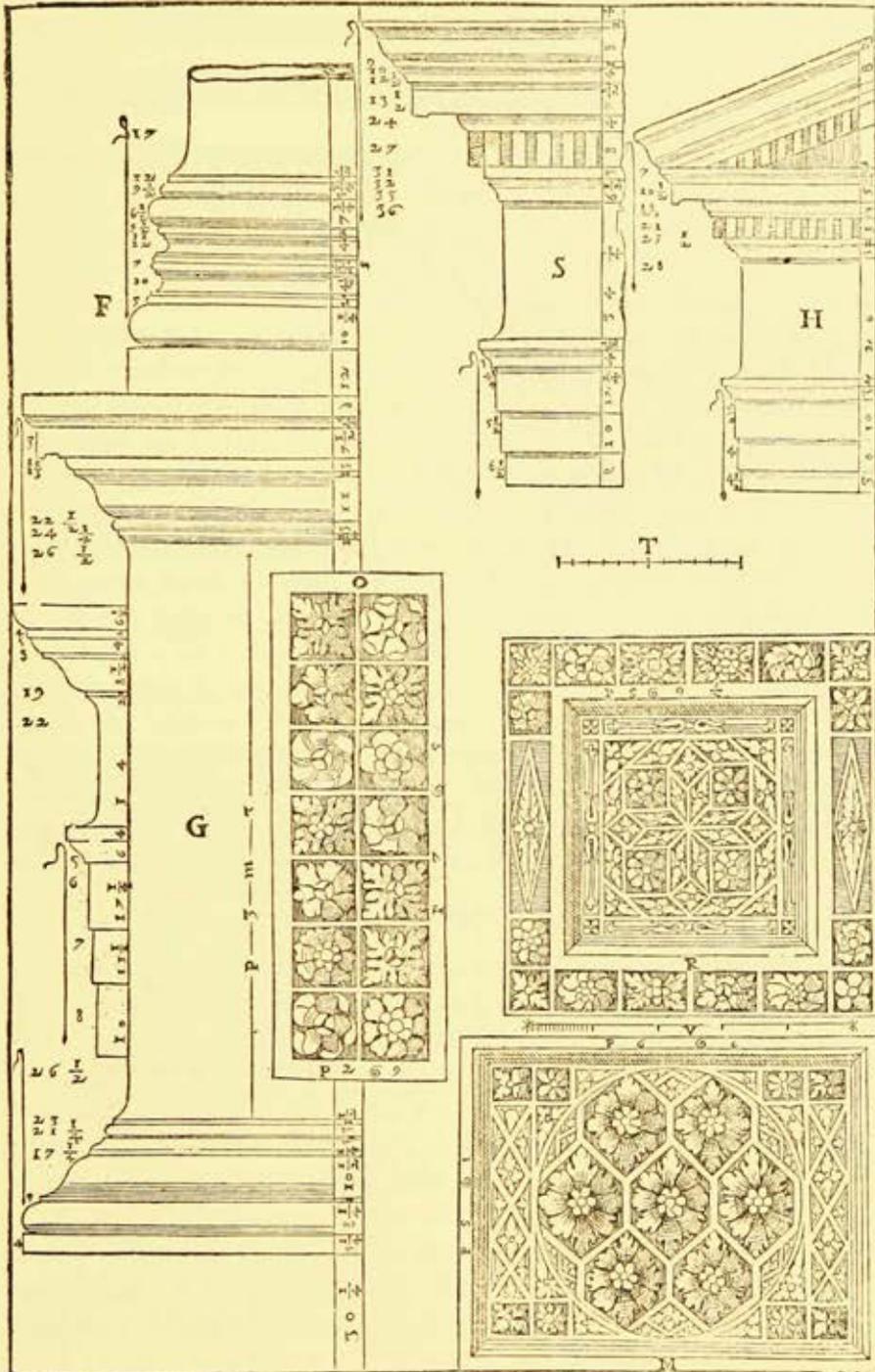
A è l'architrave, il fregio e la cornice sopra le colonne	H sono gli ornamenti dei tabernacoli che sono intorno il tempio
B il capitello delle colonne	S sono gli ornamenti che sono al tabernacolo della capella grande
P la sua pianta	M,R et O sono i compartimenti del soffitto della detta capella
D il capitello dei pilastri che sono a canto le colonne	
E il capitello degli altri pilastri	
F la basa delle colonne e dei pilastri	
G è il piedestilo	

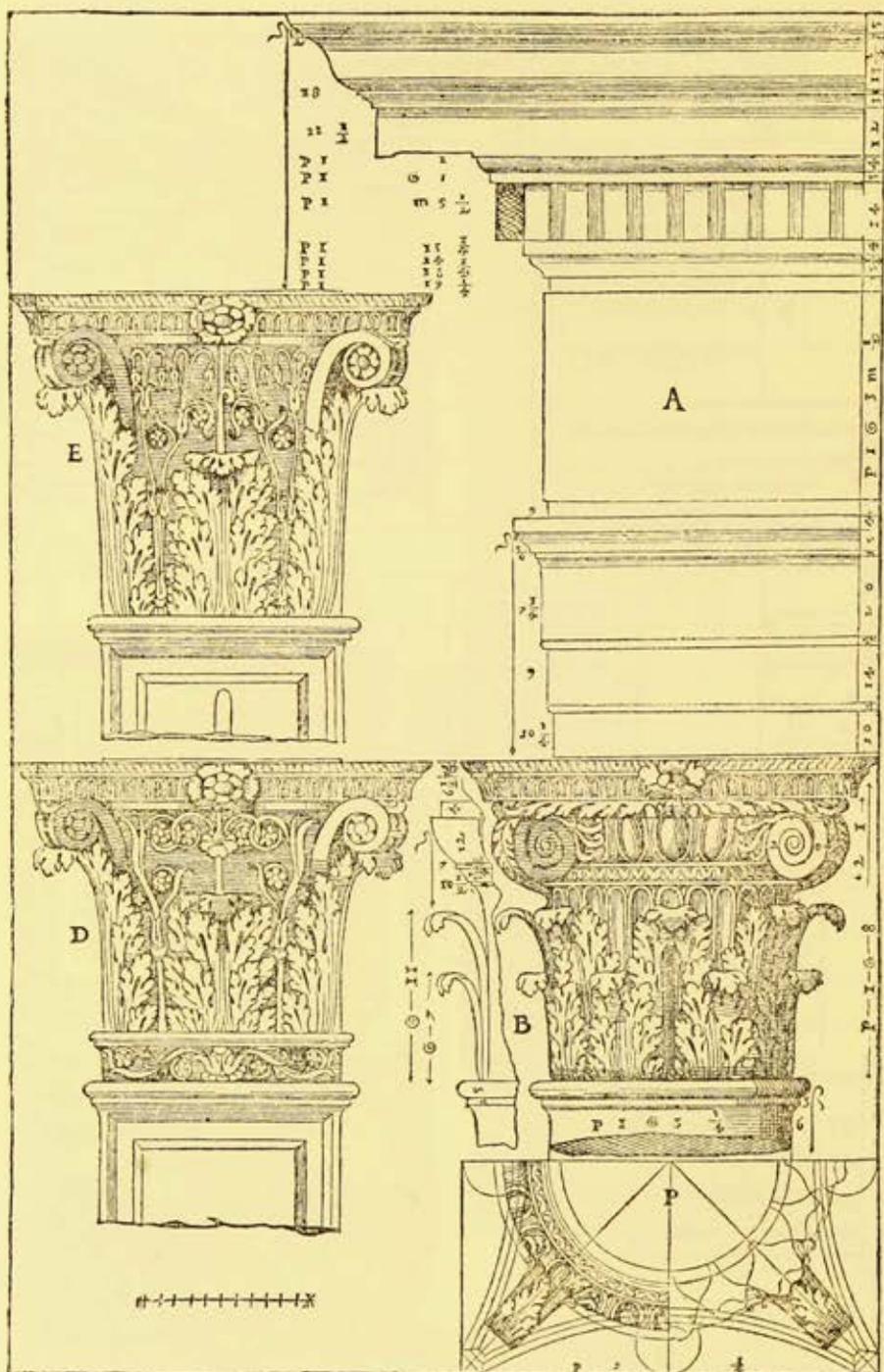
La sacoma disegnata appresso il dado del piedestilo è dell'architrave, del fregio e della cornicietta che sono sopra i pilastri, et è quella che nel disegno del fianco è segnata c.











CAPITOLO XXX

Di due altri tempj di Roma, e prima di quello della Concordia

Oltra i tempj posti di sopra quando si trattò di quelli che sono in Roma, si vedono alle radici del Campidoglio, vicino all'arco di Settimio, ove era già il principio del Foro Romano, le colonne del portico del tempio che segue, il quale fu per voto edificato da F. Camillo e dedicato secondo alcuni alla Concordia. In questo tempio spesse volte si trattavano le cure e le facende del publico, dal che si comprende ch'egli era consecrato, perciocché ne' tempj consecrati solamente permettevano i sacerdoti che si potesse raunare il senato per trattar delle cose publiche, e solo quelli si consecravano ch'erano edificati con augurio, onde questi così fatti tempj si chiamavano anco curie. Tra molte statue delle quali egli era ornato, fanno menzione i scrittori di quella di Latona che aveva in braccio Apolo e Diana suoi figliuoli, di quella di Esculapio e di Higia sua figliuola, di quelle di Marte, di Minerva, di Cerere e di Mercurio, e di quella della Vittoria ch'era nel frontespizio del portico, la quale fu nel consolato di M. Marcello e di M. Valerio percossa dal fulmine.² Per quanto dimostra la iscrizione che si vede ancora nel fregio, questo tempio fu ruinato dal fuoco e dappoi rifatto per ordine del senato e del popolo romano, onde io mi do a credere ch'egli non fusse ridotto alla bellezza et alla perfezione di prima. La sua iscrizione è questa:

S.P.Q.R. INCENDIO CONSUMPTVM RESTITVIT.

Cioè il senato e popolo romano ha rifatto questo tempio consumato dal fuoco. Gli intercolunni sono meno di due diametri. Le base delle colonne sono composte dell'attica e della ionica: sono alquanto diverse da quelle che si sogliono fare ordinariamente, ma però sono fatte con bella maniera. I capitelli si possono dir ancor essi mescolati di dorico e di ionico: sono benissimo lavorati. L'architrave et il fregio nella parte di fuori della facciata sono tutti a un piano, né vi è distinzione fra loro, il che fu fatto per potervi metter la iscrizione; ma nella parte di dentro, cioè sotto il portico, sono divisi et hanno gli intagli che si vedono nel lor disegno. La cornice è schietta, cioè senza intagli. Dei muri della cella non si vede parte alcuna antica, ma sono stati poi rifatti non troppo bene;

si conosce nondimeno come ella doveva essere. Di questo tempio io ho fatto tre tavole.

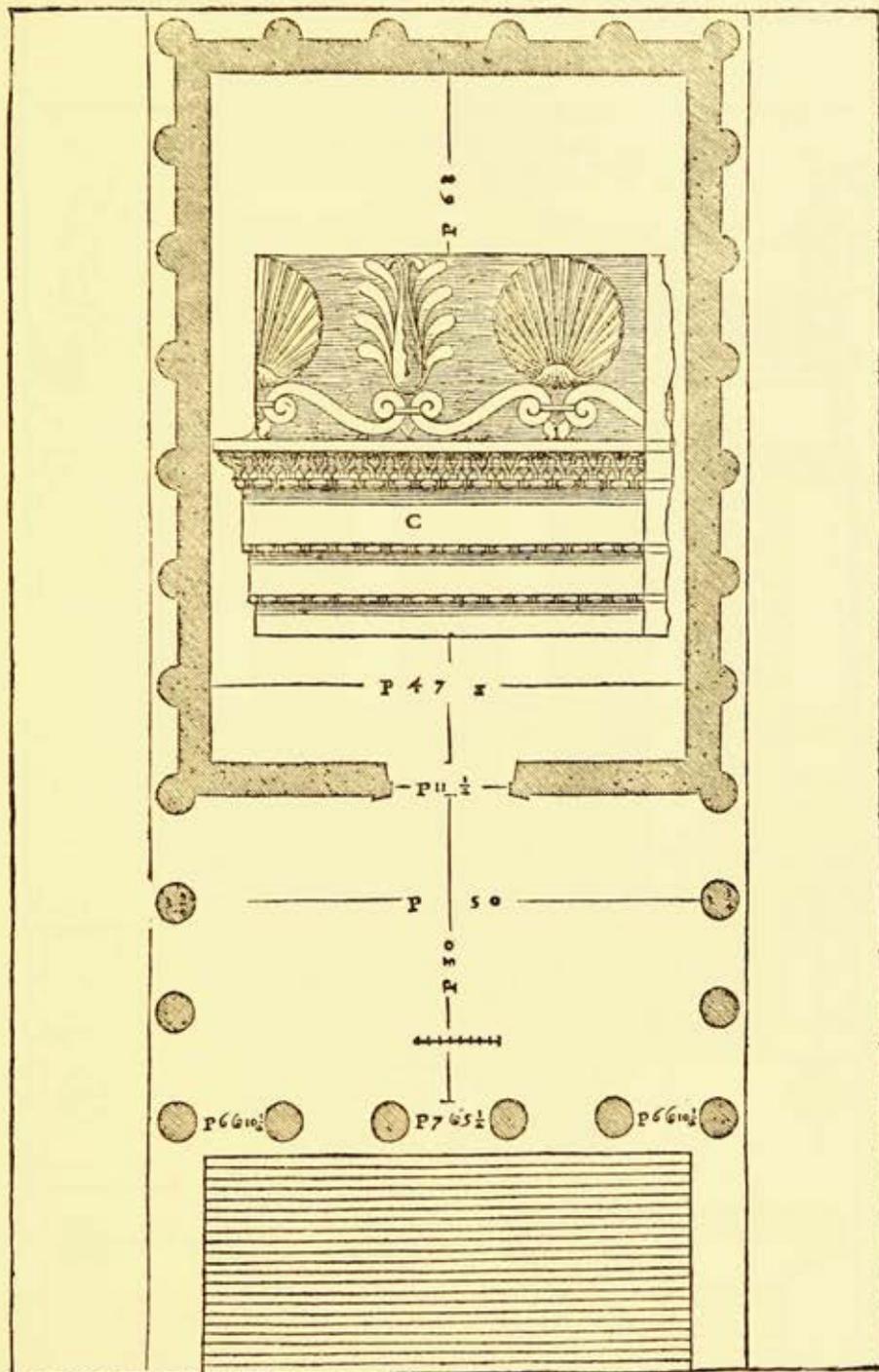
Nella prima è disegnata la pianta.³

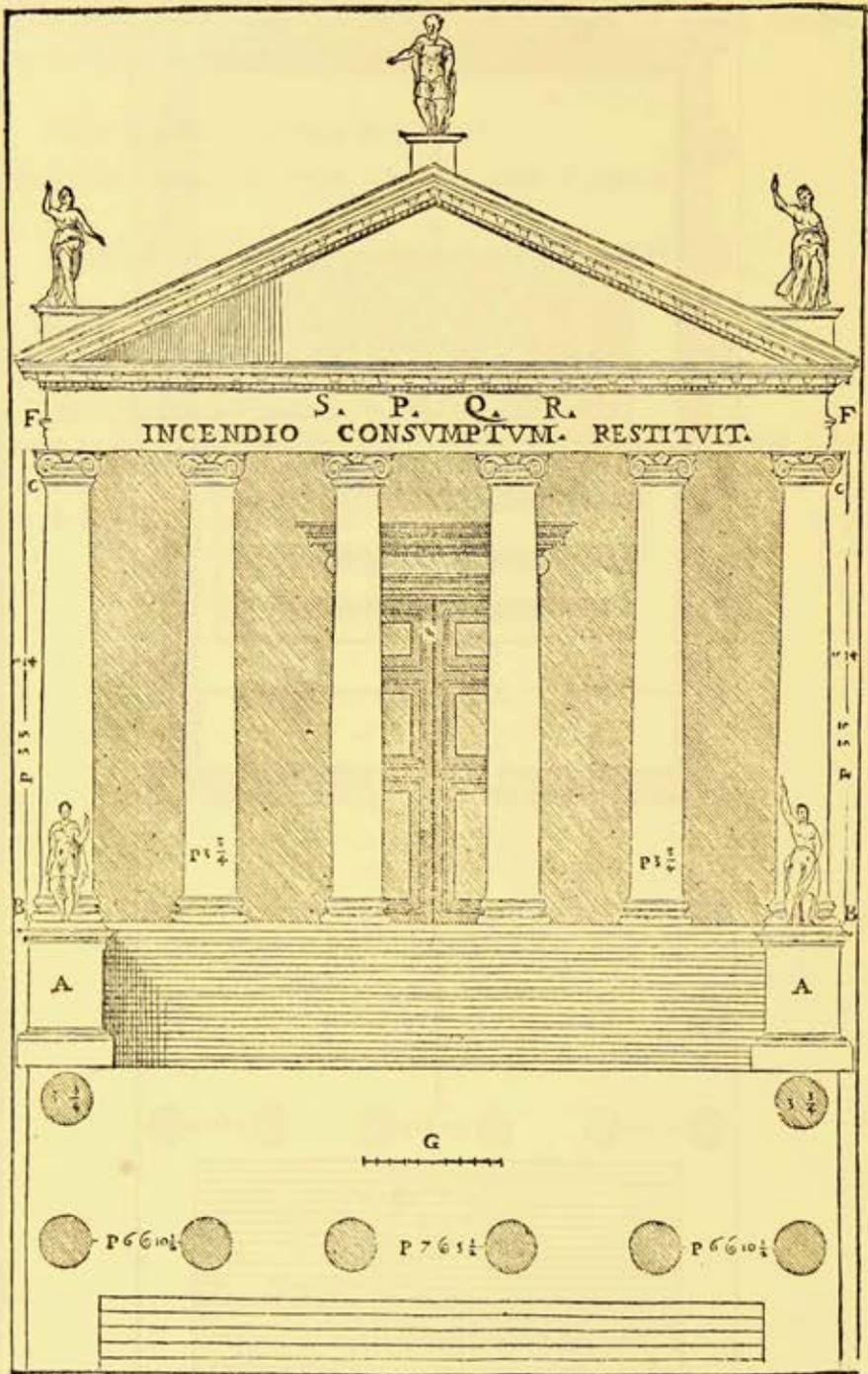
G è l'*architrave*, il *fregio*, che sono sotto il portico

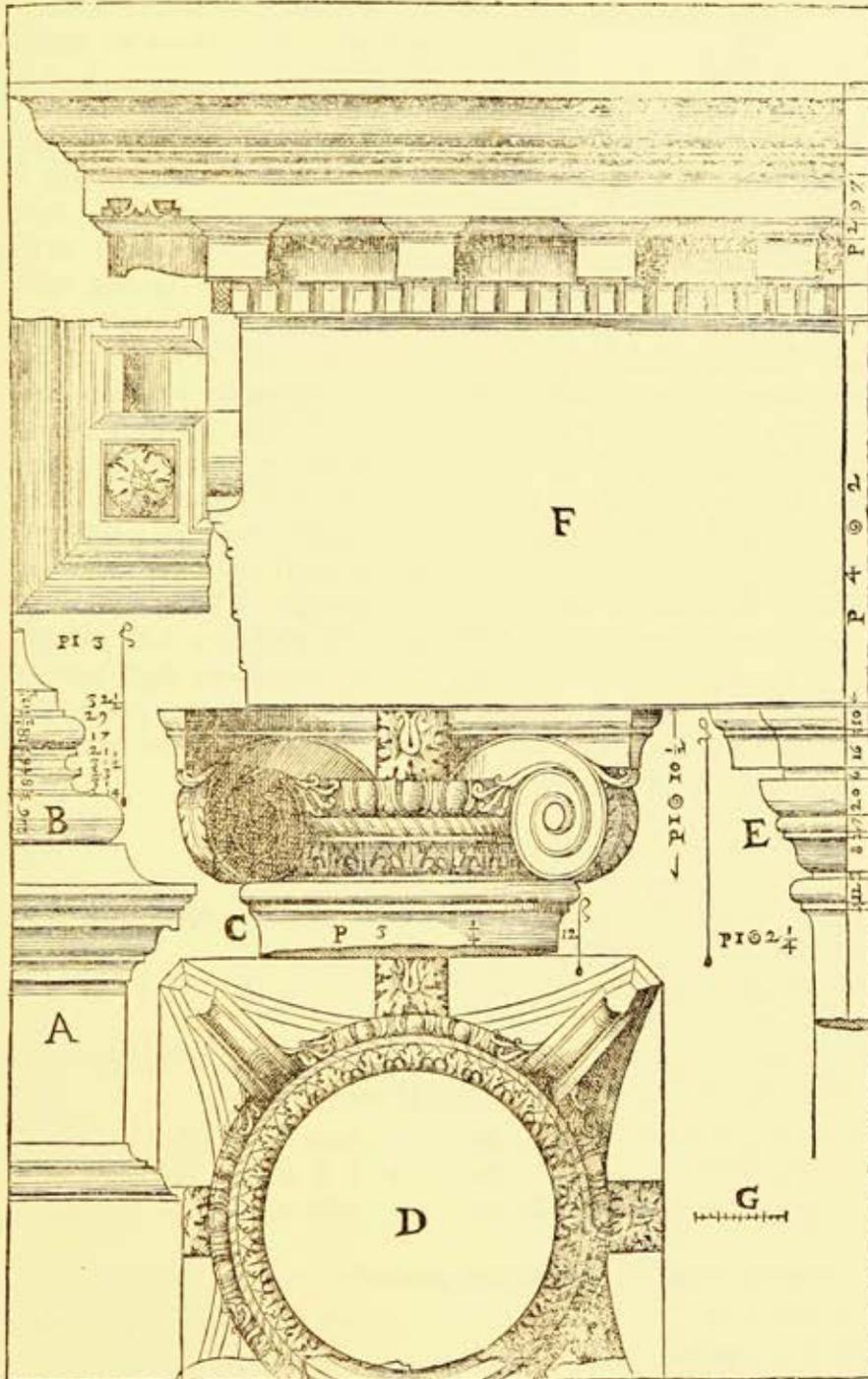
Nella seconda v'è l'alzato della fronte del tempio.⁴

Nella terza sono i membri.⁵

- | | |
|---|--|
| A è il basamento che girava tutto intorno il tempio | E la sacoma senza le volute del capitello |
| B è la basa delle colonne | F è l' <i>architrave</i> , il <i>fregio</i> e la cornice |
| C è la fronte del capitello | |
| D è la pianta del capitello | |







CAPITOLO XXXI

Del tempio di Nettuno¹

Rincontro al tempio di Marte Vendicatore del quale sono stati posti i disegni di sopra, nel luogo che si dice in Pantano, che è dietro a Morforio, era anticamente il tempio che segue, le cui fondamenta furono scoperte cavandosi per fabricar una casa, e vi fu ritrovato anco una quantità grandissima di marmi lavorati tutti eccellentemente. Non si sa da chi egli fosse edificato, né a qual dio fosse consagrato, ma perché ne' fragmenti della gola diritta della sua cornice si vedono de' delfini intagliati, et in alcuni luoghi tra l'un delfino e l'altro vi sono de' tridenti, mi do a creder che egli fosse dedicato a Nettuno.² L'aspetto suo era l'alato a torno. La sua maniera era di spesse colonne. Gli intercolunni erano la undecima parte del diametro delle colonne meno di un diametro e mezo, il che io reputo degno di avvertimento per non aver veduto intercolunni così piccioli in alcun altro edificio antico. Di questo tempio non si vede parte alcuna in piedi, ma dalle reliquie sue, che sono molte, s'è potuto venir in cognizione degli universal, cioè della pianta e dell'alzato, e de' suoi membri particolari, i quali sono tutti lavorati con mirabile artificio. Io ne ho fatto cinque tavole.

Nella prima [*qui terza, a p. 402*] è la pianta.³

Nella seconda [*qui prima, a p. 400*] è l'alzato della metà della fronte fuori del portico.⁴

D è il modeno della porta

Nella terza [*qui seconda, a p. 401*] è l'alzato della metà della fronte sotto il portico, cioè levate via le prime colonne.⁵

A è il profilo de' pilastri che sono intorno alla cella del tempio all'incontro delle co-	lonne de' portici	E è il profilo del muro della cella nella parte di fuori
---	-------------------	--

Nella quarta sono i membri particolari, cioè gli ornamenti.⁶

A è la basa	sono l'architrave, il fregio e
B è il capitello, sopra il quale	la cornice

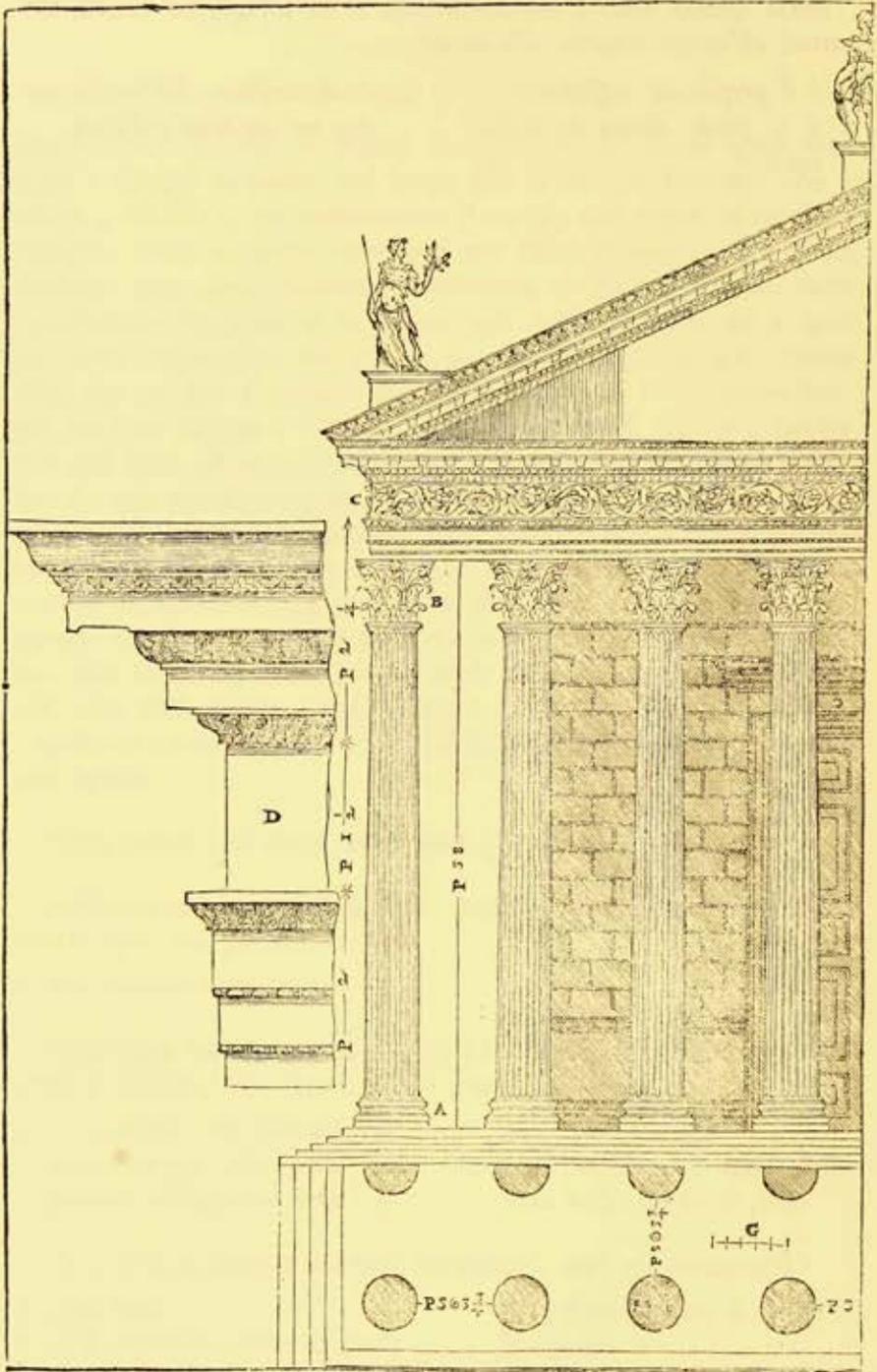
Nella quinta sono i compartimenti e gli intagli de' soffitti de' portici ch'erano intorno alla cella.⁷

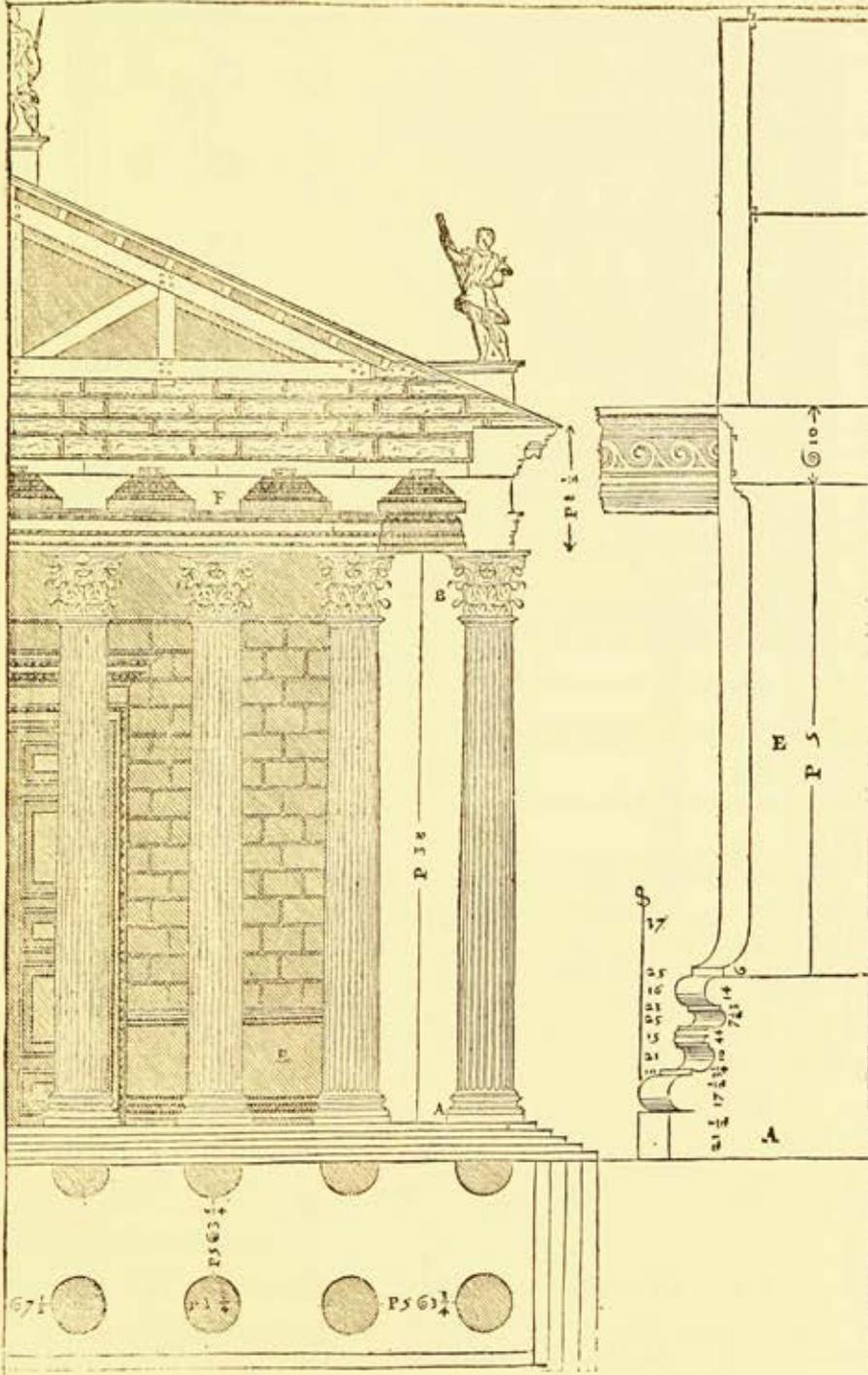
F è il profilo de' soffitti

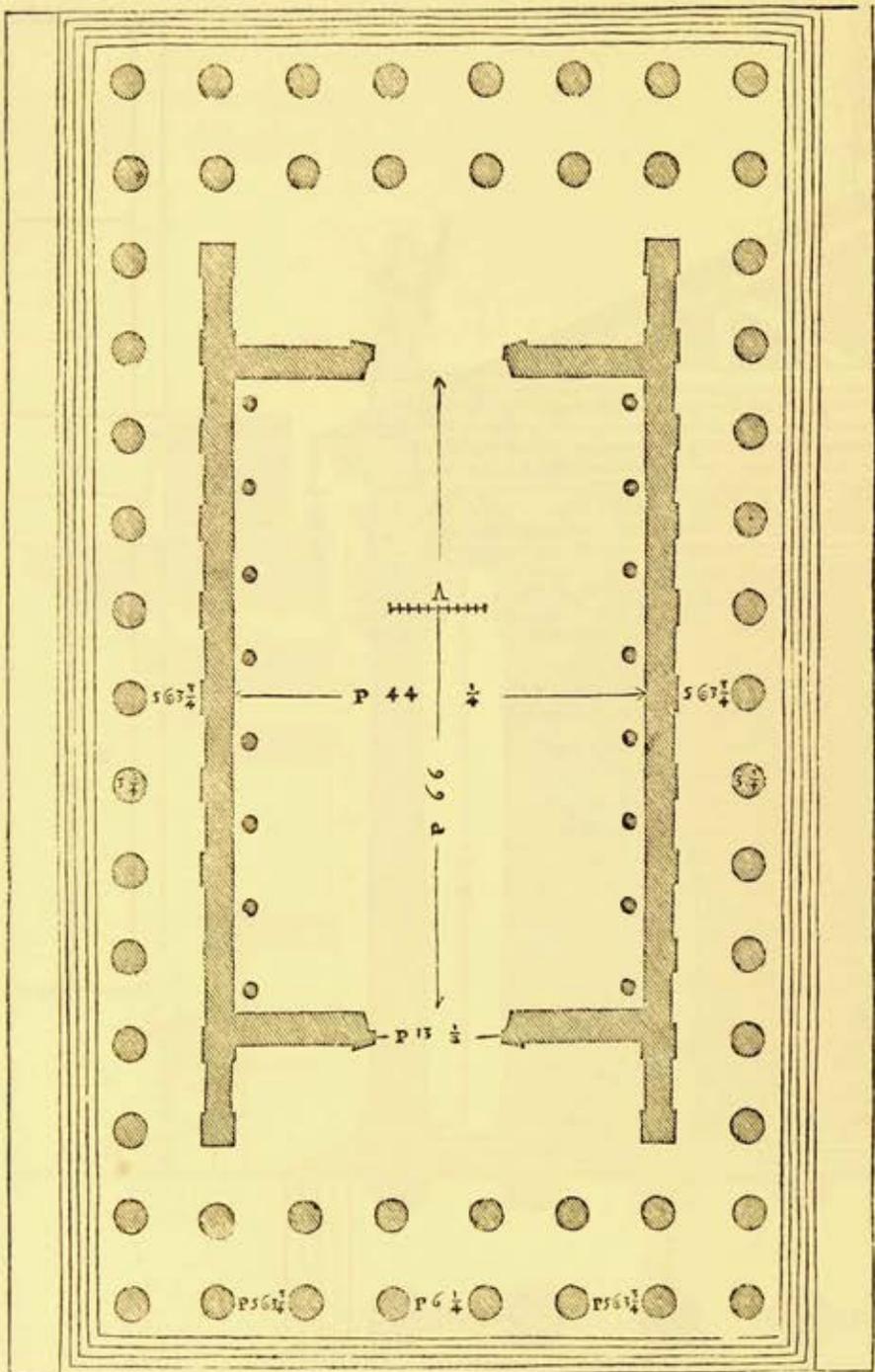
H è il soffitto dell'architrave

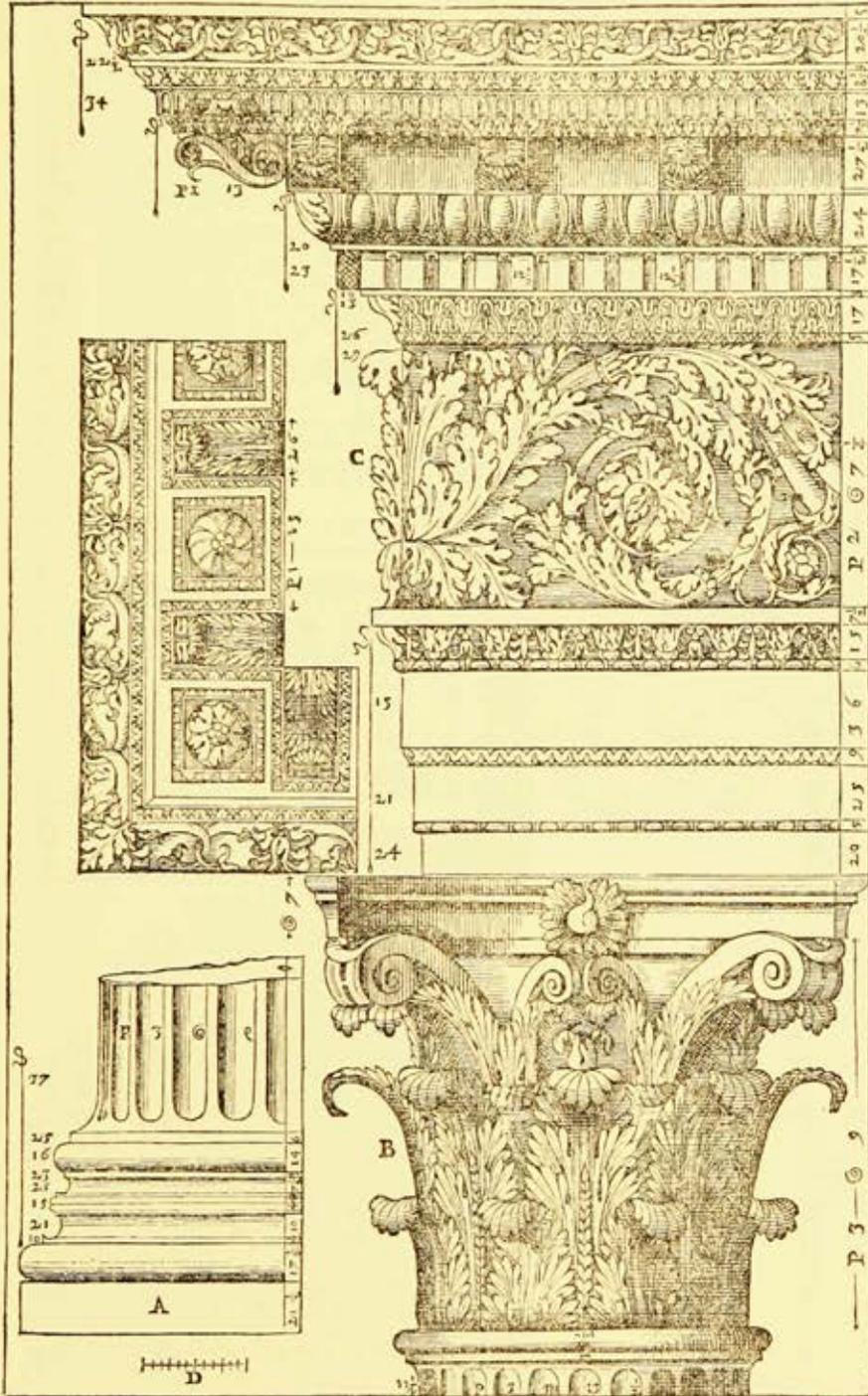
G è il piede diviso in dodici
oncie

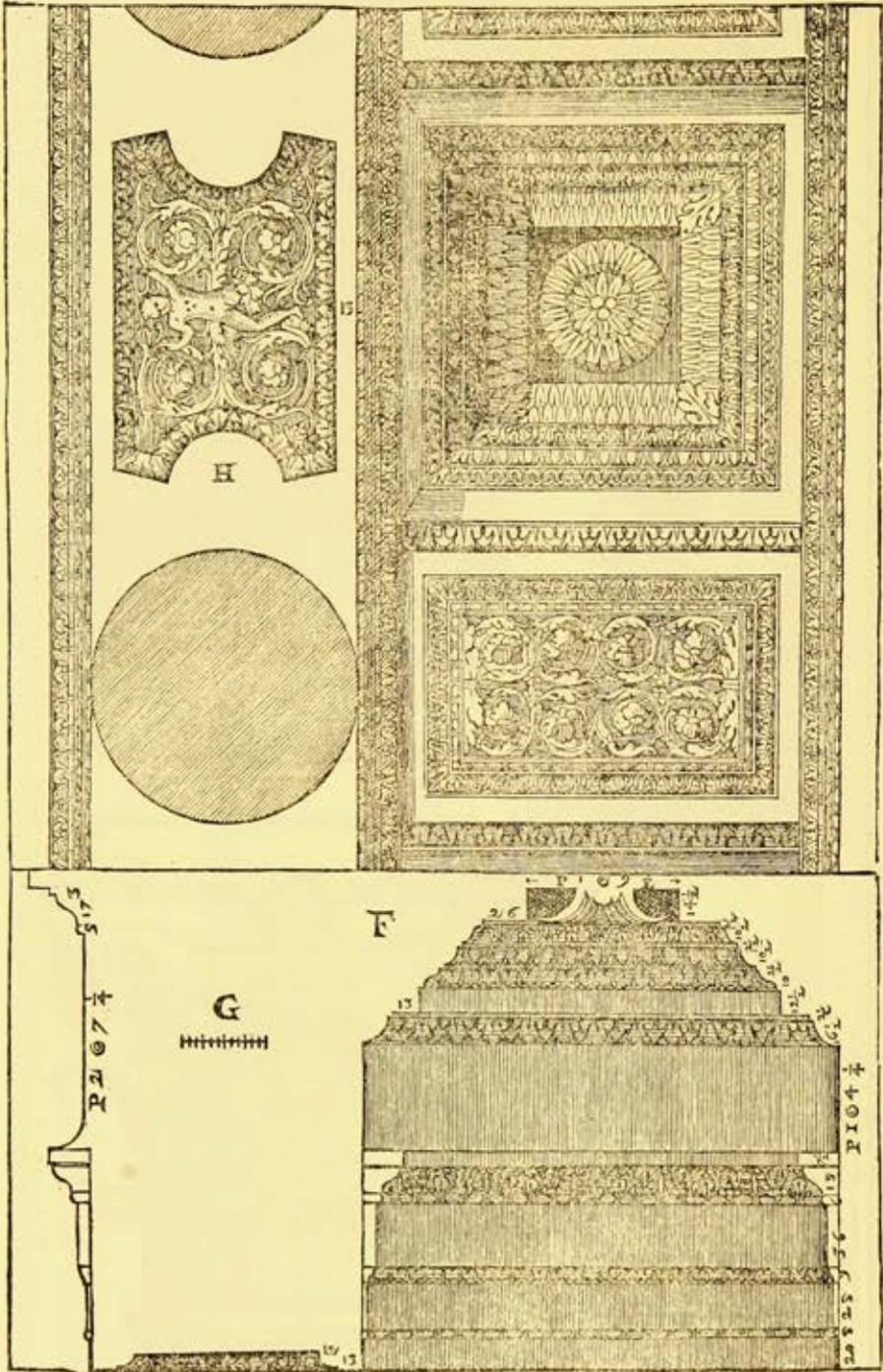
tra un capitello e l'altro











IL FINE DEL QUARTO LIBRO
DELL'ARCHITETTURA DI ANDREA PALLADIO

NOTE

AVVERTENZA

Il manoscritto del trattato conservato al Museo Correr di Venezia (cod. Cicogna 3617), che si è sempre tenuto presente, confrontandolo con l'*editio princeps* dei *Quattro Libri*, è stato citato in trascrizione nostra.

Ci è sembrato utile far riferimento non solo ai disegni palladiani preparatori delle tavole, ma anche a quelli relativi agli edifici antichi e moderni ricordati nel trattato. In attesa del lavoro di Howard Burns, gli unici studi organici sull'argomento sono quelli di Gian Giorgio Zorzi e di Heinz Spielmann, che presentano spesso notevoli discordanze. Nelle relative note, Zorzi, riferito ai disegni, significa sempre G. G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1958, e verrà seguito, senz'altra indicazione, dal numero dell'illustrazione; Spielmann, sempre riferito ai disegni, significa H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike*, München-Berlin 1966, e verrà seguito dal numero di catalogo. Sono poi indicate, di volta in volta, eventuali diverse attribuzioni.

Si sono riportate, da noi tradotte, le postille di Inigo Jones ai *Quattro Libri*, tralasciando soltanto quelle che costituiscono un semplice riassunto del testo cui si riferiscono. Inigo Jones annotò accuratamente il suo esemplare dell'edizione del Carampello, Venezia 1601, principalmente durante il suo viaggio in Italia del 1613-14, ma anche in momenti successivi. L'esemplare, ora al Worcester College di Oxford, fu riprodotto in facsimile, con una trascrizione di B. Allsop, a Oxford, nel 1970. Esso presenta motivi di grande interesse, anzitutto perché ci offre, in specie per il primo e il quarto libro, preziose annotazioni di carattere stilistico; le descrizioni e gli schizzi di Jones rappresentano poi il primo resoconto, in ordine di tempo, sugli edifici palladiani realizzati e ne sottolineano puntualmente le differenze rispetto alle tavole del trattato; forniscono, inoltre, informazioni di prima mano sui disegni palladiani, molti dei quali erano allora in possesso dello stesso Jones e di sir Henry Wotton. Nella traduzione di queste postille, quando si fa riferimento a una lettera di richiamo che non compare nella relativa tavola dei *Quattro Libri*, s'intende che essa era stata apposta a penna da Inigo Jones sulla sua copia del trattato; in corsivo, fra parentesi quadre, si indicano le parti delle tavole cui si riferiscono le note; in tondo,

sempre fra parentesi quadre, sono le integrazioni del traduttore. I rinvii alle pagine del trattato, che nelle postille di I. Jones fanno riferimento alle pagine dell'edizione da lui annotata, sono stati da noi sostituiti con il numero relativo alla pagina di questa edizione.

Per le opere citate e per le abbreviazioni, si rinvia all'*Elenco delle sigle e delle opere citate abbreviatamente*.

Nella trascrizione di testi di autori contemporanei al Palladio ci si è limitati a modernizzare la punteggiatura e gli accenti, per renderne più agevole la comprensione. La trascrizione dell'*Aggiunta del Palladio* a pp. 441-2 è quella pubblicata da FAIRBAIRN 1975.

Nel corso delle note i rinvii ai *Quattro Libri* con numeri romani si riferiscono ai libri, quelli con numeri arabi ai capitoli.

Desidero ringraziare, per il costante consiglio e per la guida nella stesura di queste note, il professor Licisco Magagnato. La mia gratitudine va anche, per il loro amichevole aiuto, all'architetto Giovanni Battista Sannazzaro, all'architetto Lodovico Lanza, al professor Renato Cevese e a tutti i collaboratori del Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio» di Vicenza. E inoltre al professor Paolo Baldacci, al professor Fernando Bandini, al professor Alvise Dal Negro, al professor Domenico De Robertis, al professor Giorgio E. Ferrari, al dottor Giuseppe Barbieri, alla dottoressa Angela Dillon, al dottor Gordon Higgott, alla dottoressa Rita Trivellato, alla dottoressa Rossana Rizzotti, a Lucia Buffatti, e a Renata Camerotta.

PAOLA MARINI

LIBRO PRIMO

DEDICA

1. I primi due libri sono dedicati a Giacomo Angarano, mecenate dell'edizione, il terzo e il quarto ad Emanuele Filiberto di Savoia. Per l'Angarano, cfr. nota successiva. 2. È il Palladio stesso, alla fine della *Dedica*, a farci intendere che l'Angarano, oltre a consigliargli la pubblicazione del trattato, aveva concorso anche alle spese di stampa. ZORZI 1965, pp. 263-5, e 1968^a, pp. 78-80, elenca una serie di testimonianze dell'amicizia e della benevolenza dell'Angarano nei confronti del suo architetto. Per lui (1526-1595) il Palladio ideò la villa di Angarano presso Bassano, un progetto di palazzo a Vicenza, il ponte di Cison e il ponte di Bassano, di cui nel 1569-70 fu il maggior propugnatore e finanziatore. Provveditore alle logge della Basilica dal luglio 1555 al marzo 1556, l'Angarano fu uno dei deputati *ad utilia* della Comunità, carica grazie alla quale spesso, negli anni 1571-77 autorizzò pagamenti al Palladio. PUPPI 1973^a, p. 25 nota 83, dà una ricca bibliografia (cfr. almeno ZORZI 1965, pp. 265-6). 3. Le dichiarazioni di un interesse precoce per le *cose di architettura* che ricorrono con insistenza nelle pagine iniziali (cfr. qui, 1 *Proemio*, nota 2) contrastano con i documenti in cui il Palladio, nato nel 1508, è citato come «lapicida» fino al 1540, e parrebbero volti a costruire a posteriori un'immagine idealizzata di se stesso, se il periodo giovanile non si fosse venuto precisando «non tempo di mero apprendistato, speso ad acquisire i puri 'rudimenti dell'arte', ma età già formativa e campo di applicazioni importanti» (PUPPI 1973^a, pp. 7 sgg.). Per la formazione del Palladio, cfr. FORSSMAN 1965, pp. 12-8; BARBIERI 1967. 4. Quattro sono le fonti principali del trattato: il *De architectura* di Vitruvio, il *De re aedificatoria* dell'Alberti, il *Terzo* e il *Quarto libro* del Serlio e la *Regola delli cinque ordini d'architettura* del Vignola (cfr. ad esempio FORSSMAN 1965, pp. 130 sgg.), cui vanno aggiunti i trattatelli sull'architettura di Alvise Cornaro (ZORZI 1968^a, pp. 35-9). Su Vitruvio, il Palladio si era lungamente esercitato, se non dai tempi dell'apprendistato presso la bottega del Pedemuro, per lo meno dall'incontro col Trissino fino alla collaborazione con Daniele Barbaro per l'edizione vitruviana del 1556 (cfr. FORSSMAN 1962, pp. 31-42; 1966^b, pp. 68-81). Numerosissimi poi, anche se meno denunciati, sono i prestiti albertiani. Per questo, cfr. soprattutto WITTKOWER 1964, pp. 24, 68, 107, 109. I debiti verso il Serlio (forse sopravvalutati dal Dalla Pozza, seguito però dal Pane e dal Forssman, e negati dal Fiocco e dallo Zorzi) sono stati documentati da WILINSKI 1964, 1965^a e 1965^b, e da ROSCI 1966^a, 1966^b, e 1973, che hanno verificato l'ipotesi critica di ARGAN 1932. Al riguardo, cfr. anche PUPPI 1973^a, p. 12. Quanto al Vignola, la sua pratica divulgazione del «decoro» vitruviano può essere stata utilizzata dal Palladio soprattutto come base per il primo libro, che FORSSMAN 1962, p. 33, suppone perciò elaborato per ultimo. 5. Il Palladio fu a Roma, con ogni probabilità, nel 1541, 1545, 1546-47, 1549 e 1554. Cfr. GUALDO 1958-59, pp. 93-104. Per gli altri viaggi in Italia e all'estero, cfr. ZORZI 1958, pp. 15 sgg.; PANE 1961^a, pp. 17-38; PUPPI 1973^a, p. 441. 6. Per una dichiarazione analoga, cfr. PALLADIO 1554, *Proemio*. La critica più recente tende a ridimensionare il numero dei rilievi di monumenti antichi eseguiti dal Palladio, che comunque andrebbero riferiti al più lungo soggiorno romano, quello del 1546-47. In

molti casi si limitava a copiare, spesso integrandoli e correggendoli, anche in vista della loro pubblicazione, i disegni che altri, dal Labacco al Serlio, avevano eseguito. Cfr. ZORZI 1958, pp. 33 sgg.; LOTZ 1962^a, pp. 64-5; FORSSMAN 1965, pp. 168 sgg.; POLACCO 1965, p. 62; SPIELMANN 1966, *passim*; BURNS 1973^a, pp. 136-7. Sui metodi palladiani per rilevare gli edifici antichi, cfr. BURNS 1975, p. 85. 7. I concetti della *barbara crudeltà* e delle «superbe reliquie» sono inscindibilmente legati nella letteratura dei vitruviani, e ne costituiscono un motivo ricorrente. Cfr., ad esempio, la *Lettera a Leone X* e le lettere del Tolomei ad Agostino Landi e a Luca Contile (TOLOMEI 1547, ff. 81r sgg., 67), ma anche il frontespizio del *Terzo libro* del Serlio. Questa stessa espressione ritorna più oltre nel *Proemio*. 8. WITTKOWER 1964, p. 67, annota come per il Palladio «la pratica della buona architettura costituisce un obbligo morale, e che anzi, in conformità con le dottrine dell'Accademia Trissiniana, considerasse l'architettura come disciplina fondamentale sia delle arti che delle scienze, il cui complesso racchiudeva, ai suoi occhi, l'ideale della *virtus*». 9. Il Palladio si propone in primo luogo di precisare la sua volontà didattica, in conformità con una delle tendenze della trattatistica architettonica del tempo, che si esplicita soprattutto nel tentativo di estrarre dal *corpus* vitruviano facili istruzioni. Mentre il Serlio e il Vignola insistono sulla teoria degli ordini, il Palladio non trascura mai l'insegnamento di Vitruvio circa i tipi dell'architettura sacra e civile. 10. *di mostrar . . . veduti*: dopo l'intento didattico, precisa quello autobiografico e quello archeologico. 11. *due miei primi libri*: cfr. A. PALLADIO, *I due libri dell'architettura*, Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570, e qui, Introduzione, p. XIV. 12. *finalmente . . . potuta*: cfr. qui, I *Proemio*, nota 26. 13. Troviamo in questo primo brano motivi ricorrenti della trattatistica quali lo studio dei precedenti autori, l'intento didascalico, la conoscenza diretta delle opere del passato, il debito verso gli antichi. Sottolineando quest'ultimo concetto il Palladio conclude la parte vitale della dedica.

PROEMIO

1. Notevoli le differenze tra le due stesure manoscritte del *Proemio* (ff. A, C, DR) e la stampa. Mentre in quelle domina la preoccupazione, comune alla letteratura vitruviana contemporanea, di una corretta interpretazione del testo di Vitruvio su cui fondare una generale normativa architettonica, qui si aggiungono la volontà didattica e l'autobiografia: infatti da Vitruvio e dall'Alberti, attraverso il Vasari e il Sansovino, il Palladio arriva alla definizione dell'ambiente culturale vicentino; dal rilievo dei monumenti antichi, alla dimostrazione degli edifici da lui stesso progettati. 2. Il Palladio si richiama qui ad una più generale espressione di Vitruvio circa le qualità che deve possedere il buon architetto (BARBARO, I 1, p. 15), attribuendole a se stesso. 3. Lo stesso concetto è nella *Lettera a Leone X*, dove è contenuta anche l'idea della necessità di un confronto diretto fra i «buoni auctori» e «l'opere» da cui soltanto è possibile ricavare una «qualche notizia di quell'antiqua architectura»; mediatore forse, tra le due esperienze affini, il Trissino. 4. L'identificazione tra Vitruvio e l'architettura romana è assai diffusa nella trattatistica del XV e del XVI sec. Per un primo bilancio sui rapporti tra il Palladio e Vitruvio, cfr. ZORZI 1958, pp. 119-20 e 134-5; FORSSMAN 1962, pp. 41-2; SPIELMANN 1966, *passim*; qui, Introduzione, pp. XXIV-XXVII. 5. Dedicandosi allo studio dell'antichità negli an-

ni della sua prima formazione, il Palladio non poteva trovare molto materiale a Vicenza, dove erano solo alcune rovine del teatro Berga, e, trascurabili, alcuni piloni del ponte degli Angeli e delle Beccarie e il basamento del campanile della Cattedrale; per questo si recò a Verona, dove, servendosi probabilmente di alcuni disegni del Falconetto, rilevò la porta Borsari, l'arco dei Gavi, l'Arena, il teatro romano, l'arco dei Leoni e i resti dell'arco di Giove Ammone. Cfr. ZORZI 1958, p. 15; qui, I *Dedica*, nota 6. 6. L'interesse per la *bella proporzione*, ricorrente nei capitoli fondamentali (cfr. qui, I 11, I 20, I 21, I 23; IV *Proemio*, IV 5, ecc.), pare coerentemente condizionare anche lo studio degli edifici antichi. Per l'atteggiamento palladiano sulla questione della proporzione armonica nell'architettura rinascimentale, cfr. qui, I 23, note 2, 8, 9. 7. Cfr. TOLOMEI 1547, *Lettera ad Agostino Landi*, ff. 81r sgg.; TRISSINO, p. 85. 8. Il Palladio esprime il proprio impegno di illustrare gli insegnamenti degli antichi e di proporre le proprie teorie; il programma è essenzialmente quello di «angolare l'architettura antica alla sua visuale personale e moderna, ossia un modo, o meglio, il modo di farne la storia» (DE FUSCO 1968, p. 527). 9. La citazione del Vasari, che non compare nel manoscritto, parrebbe una risposta del Palladio all'inserimento della sua biografia, la prima in ordine di tempo, nella seconda edizione delle *Vite* (1568), in margine al profilo di Jacopo Sansovino. Il Vasari, a Venezia nel 1566, aveva sicuramente conosciuto il Palladio, da cui ebbe informazioni di prima mano, e di cui aveva visitato gli edifici realizzati nella città e consultato le stesure preparatorie del trattato con i disegni di corredo. Cfr. qui, Introduzione, p. XII. Per un giudizio sul profilo vasariano del Palladio, spesso inesatto, specie riguardo al nome dei committenti e alla localizzazione delle costruzioni, cfr. PUPPI 1973^b, p. 174, e 1973^c, pp. 329-30. 10. *Venezia... Romani*: per il dibattito sul «mito di Venezia», cfr. ora PUPPI 1978, pp. 73 sgg. Per i rapporti di continuità del Palladio con la civiltà architettonica veneziana, cfr. BETTINI 1949, pp. 55 sgg.; PANE 1961^a, *passim*; FORSSMAN 1965, pp. 130 sgg. e *passim*; ACKERMAN 1972, *passim*. 11. Anche secondo VASARI, VII, p. 503, il Sansovino insegnò ai veneziani il «fabbricare con nuovi disegni e con migliore ordine, e secondo l'antica disciplina di Vitruvio». In realtà, nel 1537 il Sansovino, costruendo la Libreria Marciana su un fronte arretrato di circa 10 metri rispetto al precedente, determinò anche un nuovo assetto della piazza San Marco, e conseguentemente delle Procuratie Nuove, costruite però da Vincenzo Scamozzi nel tardo Cinquecento. Per i rapporti tra il Palladio e il Sansovino, basati soprattutto sul confronto tra la Basilica di Vicenza e la Marciana, cfr. ZORZI 1965, p. 47; LOTZ 1961, 1966^a, 1967; BARBIERI 1968^a; TAFURI 1969^b, p. 54, e 1973. 12. Per un panorama della cultura accademica vicentina all'epoca del Palladio, cfr. BARBIERI 1952, pp. 21-37; PUPPI 1973^d, *passim*. 13. La letteratura encomiastica vicentina, che fiorisce fin dall'inizio del secolo XVI, offre un ritratto felice della città, ricca e popolosa, colta e ospitale (DRAGONZINO 1525; BECCANUVOLI 1539). Per una rassegna di tale letteratura e una ricognizione della situazione sociale ed economica della città, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 8 sgg., e 1973^d, *passim*; BURNS 1975, pp. 9-12; VENTURA 1964. 14. L'eccezionale rilievo dello studio dei problemi architettonici, spesso condotto a livello dilettantistico, nella cultura vicentina del XVI secolo è stato già più volte sottolineato. Cfr. SCHLOSSER 1964, p. 406; PUPPI 1973^d, *passim*. 15. L'interesse del Trissino per i problemi architettonici è confermato, oltre che dall'intervento nella propria villa di Cricoli, dal frammento di un suo trattato di architettura recente-

mente ripubblicato (cfr. PUPPI 1971, e 1973^d, pp. 79-86). L'enfatica espressione, più che un omaggio alla cultura del Trissino, sembra, in questa sede, un riconoscimento del proprio debito nei suoi confronti; e non è casuale che col Trissino il Palladio apra l'elenco dei nobili vicentini che costituiscono il *milieu* in cui, proprio grazie alla sua mediazione, si trovò ad operare. Sul personaggio rimane fondamentale la monografia di MORSOLIN 1878, e 1894, ripresa criticamente in direzione palladiana da WITTKOWER 1964, pp. 61 sgg.; cfr. anche VALERI 1960; PIOVENE 1963; FAGGIN 1967; BARBIERI 1980. Gli interessi trissiniani sono vastissimi e riconducibili tutti all'intento di far rivivere i generi letterari antichi: nel 1547 nel poema epico *L'Italia liberata dai Goti*, si basò rigidamente sui canoni antichi, nel 1514-5 modellò la *Sofonisba* sulla tragedia greca, seguì Plauto nella commedia *I Simillimi* (1548) e imitò Pindaro nelle *Canzoni*, scrisse poesie ed egloghe in latino e tradusse Orazio. Propose anche di creare una lingua italiana comune (*Dialogo intitolato il Castellano nel quale si tratta de la lingua italiana*, Vicenza 1529) e tentò di riformare l'alfabeto e la pronuncia con l'introduzione di lettere greche, quali ε, ζ e ω (*ABC, abc*, Vicenza 1529). Si occupò pure di musica e pensò di migliorare il sistema monetario, dei pesi e delle misure. Probabilmente iniziò il Palladio alla conoscenza di Vitruvio (GUALDO 1958-59, p. 93) e lo portò con sé a Roma mettendolo in contatto con Pirro Ligorio e Antonio da Sangallo (BURNS 1973^b, nota 12) e, a Venezia, con Serlio e Alvise Cornaro, il cui umanesimo «realistico, pragmatico, profondamente antidogmatico» sarà, infine, per l'evoluzione del Palladio, assai più determinante della «pedanteria manualistica del Trissino» (PUPPI 1973^a, pp. 11-4). Sul rapporto Trissino-Palladio, cfr. anche PUPPI 1966, pp. 7-9; ACKERMAN 1972, pp. 4 sgg.; TAFURI 1969^a, p. 120.

16. Marcantonio Thiene, esponente della più illustre famiglia vicentina, fu anche poeta e cultore di storia patria e diagiografia. Creato cavaliere nel 1523 e riconfermato nella dignità nel 1546, morì nel 1560. Fu amico e sostenitore del Palladio nella gara per le logge della Basilica di Vicenza. Insieme col fratello Adriano, morto in Francia nel 1550 alla corte di Enrico II, dove forse era riparato per sottrarsi a forti sospetti di eresia, commissionò al Palladio il palazzo di città e la villa di Quinto. Cfr. ZORZI 1965, pp. 204 sgg., e 1968^a, p. 109; PUPPI 1973^a, p. 252.

17. Di Antenore Pagello, umanista e dilettante di architettura, si sono potute reperire scarse notizie: anche DA SCHIO, s.v., è incerto sulla sua identificazione e il Pigato tentò invano di trovarne le opere.

18. Provveditore al ponte degli Angeli nel 1559, abitava vicino al Palladio ed era a lui legato da strettissima familiarità, come risulta da un suo breve diario, pubblicato nel 1888 a cura del Bortolan. Cfr. ZORZI 1965, e 1966^a, *passim*.

19. Medico e letterato, tra i fondatori dell'Accademia Olimpica e i promotori del teatro. Cfr. BARBIERI 1965.

20. *Valerio... cristallo*: per Valerio Belli, detto Valerio Vicentino (Vicenza 1468-1546), orefice, notissimo ai suoi tempi come intagliatore di cristalli e pietre dure, amico di Michelangelo e di Raffaello, citato con ammirazione dal Vasari già nell'edizione del 1550, e proprietario del famoso *Ritratto allo specchio* del Parmigianino, cfr. BARBIERI 1965.

21. Poeta e architetto poco noto, nacque nel 1523 e morì nel 1580; nel 1572 fu provveditore alle logge della Basilica. Scrisse tra l'altro *La Alamanna*, pubblicata nel 1567, voluminoso poema eroico in versi sciolti celebrante le imprese di Carlo V nella lotta contro i protestanti. L'opera, secondo DA SCHIO, s.v., che dà anche una ricca bibliografia, intendeva imitare *L'Italia liberata dai Goti* del Trissino, e viene ricordata solo per l'ele-

ganza dell'edizione. 22. Umanista e dilettante di architettura, fu tra i fondatori dell'Accademia Olimpica e i promotori del teatro. Cfr. DA SCHIO, s.v. 23. Insiste sulla sua ricerca e sperimentazione personale. 24. *de' particolari*: dei privati. Il proposito di trattare degli edifici privati trova un risalto molto maggiore nel manoscritto, dove è posto in apertura di entrambe le stesure del proemio (ff. A, C, Dr) e in cui si lamenta che «Vitruvio . . . quando viene alle case de' Particolari è in modo oscuro che difficilmente s'intenda». A prescindere dal problema generale della oscurità di Vitruvio, frequente nella trattatistica del tempo e che al Palladio poteva derivare direttamente dal Trissino, anche il Cornaro aveva detto che Vitruvio e gli altri trattatisti «non scrivono di case di Cittadini, se non poco, ma assai di fabbriche d'Imperatori, et Principi, come di Theatri, Amphiteatri, Terme, et simili, le quali hora più non sono in uso» (CORNARO, p. 162). 25. *essendo molto verisimile . . . pubblici*: nella concezione palladiana dello sviluppo della città, l'abitazione privata ha un ruolo fondamentale. Per i rapporti, di matrice albertiana, fra casa e città, cfr. qui, II 12, nota 21. 26. I progetti editoriali del Palladio vennero interrotti dalla morte. Nel testo si riferisce più volte ai futuri «libri dell'antichità» (I 9, 14, 18, 20, III *Proemio*), al «libro degli archi» (I 14, 19), al «libro dei tempî» (I 16, 28, III 17), a quello delle terme (III 21) e a quello «degli anfiteatri» (IV 25, 27). Secondo GUALDO 1958-59, pp. 93-4, avrebbe lasciato pronto per la stampa a Giacomo Contarini, amico e patrono, un volume riguardante «Tempi Antichi, Archi, Sepulture, Therme, Ponti, Specole et altri pubblici edifici dell'Antichità Romana». Questo imponente materiale corrisponde in parte a quello portato per opera di Lord Burlington da Maser a Londra, dove solo le terme furono pubblicate nel 1730. Sulla preparazione dei *Quattro Libri*, cfr. qui, Introduzione, pp. XI-XVII. La ricostruzione della genesi del trattato palladiano è stata fatta anche da FORSSMAN 1969². Sui mutamenti dei progetti editoriali del Palladio, cfr. anche TEMANZA 1762, pp. XLII sgg.; CICOGLIA 1824-53, IV, pp. 408 sgg.; MAGRINI 1845, pp. 105 sgg.; DALLA POZZA 1943, pp. 109 sgg.; ZORZI 1958, pp. 147 sgg., tutti ricordati da WITTKOWER 1964, p. 67, che alla nota 4 stende anche un resoconto sintetico delle vicende dei disegni palladiani, discordante, in parte, da quello dato da ZORZI 1958, pp. 40 sgg. 27. È qui sottintesa la polemica contro l'oscurità di Vitruvio, più volte ribadita dalla trattatistica del tempo (cfr. qui, I 12, nota 3). Il Palladio limita quindi il discorso a quanto non può essere detto esaurientemente dal disegno (PANE 1961², p. 82), servendosi di un linguaggio in parte derivato dalla sua esperienza di cantiere. Così, ad esempio, parla (qui, I 13) di «gonfiezza» delle colonne anziché di *entasis* (BURNS 1975, p. 102). Cfr. anche CORNARO, p. 156: «tratterò solamente delle cose più che necessarie, lasciando le altre et cercherò d'essere più facile che potrò usando vocabuli, et parole le quali hora si usano, et così misure che s'intendono hora». 28. Cfr. soprattutto VITRUVIO, VI 3. A commento del proemio DE FUSCO 1968, a p. 529 annota: «il programma dell'opera è fra i più chiari ed espliciti . . . Oltre al basilare attaccamento per la cultura architettonica del mondo antico, troviamo quei termini casa-città, quali inizio e fine dell'intero arco dell'interesse architettonico; poli che saranno unificati più avanti nella similitudine albertiana di casa come piccola città e di città come grande casa». In questa sede la lacuna più vistosa rispetto alla trattatistica contemporanea è quella del tradizionale elenco delle virtù dell'architetto, per cui cfr. VITRUVIO, I 1; il commento del BARBARO, pp. 9 sgg.; ALBERTI, *Prologo*, IX 10. La necessità di avere, per lo meno, una buona cono-

scenza della storia, è ribadita da SERLIO, *passim*; CATANEO, I 1, f. 1r; RUSCONI 1590, p. 1. Per l'interpretazione di questo fatto come sintomo del porsi del Palladio a «regola vivente», cfr. BARBIERI 1978, pp. 69 sgg.

CAPITOLO I

1. Rispetto al manoscritto (ff. DV, ER), la stampa è, al solito, più ricca di indicazioni: sulle fonti (Vitruvio e Alberti), sulle teorie estetiche e sui provvedimenti pratici per gestire il cantiere, che costituiscono la parte più adatta a rendere evidente la mentalità empirica e razionale dei sistemi costruttivi del Palladio.

2. *Tre cose . . . bellezza*: cfr. VITRUVIO, I 3, 2, e la traduzione del BARBARO, p. 28: «Queste cose così deono esser disposte, che si habbia riguardo alla stabilità loro, all'utile, et alla bellezza. Alla fermezza si riguarderà, quando le fabbriche saranno ben fondate, et senza avaritia fatta sarà elettione della materia d'ogni sorte, che verrà al proposito. Alla utilità si provvederà, quando senza impedimento al commodo, et uso de' luoghi, et senza menda saranno le cose disposte, et bene accommodate ad ogni ragione. Alla bellezza si satisfarà, quando con bella, et gioconda maniera dell'aspetto la compartita misura de i membri sarà giusta, eguale, et proportionata». Cfr. anche ALBERTI, I 2: «tre cose da non tacere trovammo: le quali al tetto, a le mura, et a simili parti si convengono. Et sono queste, che ciascuna parte a determinato uso sia accommodata; et (il che più importa) sana. Quanto a la fermezza, e perpetuità intiere, e sode, et a modo che siano eterne. Quanto a la gratia, e diletto, ornate, e ben composte, e da ogni parte, per così dire, vestite». 3. *La bellezza . . . fare*: le parti devono quindi essere concatenate fra di loro e integrate col tutto; parlando poi dei frontespizi (II 16), si accennerà all'esigenza che una di esse sia dominante. La formulazione segue da vicino la definizione vitruviana di simmetria (VITRUVIO, I 2, 4) e quella albertiana di bellezza (ALBERTI, IX 5, VI 2); cfr. anche WITTKOWER 1964, p. 24. Sul rapporto tra edificio e organismo e su quello, conseguente, tra parti di edificio e parti di organismo, il Palladio ritorna altre volte (cfr. qui, I 9, I 11, II 2, II 15, III 10, IV 8), sviluppando così sul classico motivo aristotelico una vera e propria «poetica dell'organismo», per cui cfr. PORTOGHESI 1966, p. XXXVIII. Fonte primaria è ALBERTI, *Prologo*, I 9, III 12, III 14, VII 5; ma cfr. anche VITRUVIO, I 2, 4, e il commento del BARBARO, p. 24. Per «concatenazione», «integrazione» e «gradazione» come principi distintivi della specificità del linguaggio architettonico rinascimentale e barocco, cfr. KAUFMANN 1966, *passim*.

4. *spesa*: quello che noi comunemente definiamo «capitolato». Pur trattandosi di un concetto albertiano (ALBERTI, II 1), cfr. anche BARBARO, I 3, p. 26, righe 10-50, qui riecheggiato quasi alla lettera.

5. *pietra cotta*: mattone. Coerentemente, questo materiale viene spesso adottato nella pratica palladiana: in particolare in tutte le colonne (successivamente intonacate), se si eccettuano quelle della Basilica e delle facciate degli edifici religiosi. Cfr., al riguardo, anche quanto il Palladio dice della *Relazione per il Duomo nuovo di Brescia*: «Quanto poi a fare i pilastri, volti et altre parti di pietra cotta né anco questa è cosa nuova, anzi usitatissima dagli antichi, et più durabile che la pietra viva, onde si vede che le fabbriche antiche di pietra cotta si veggono più intere che quelle di pietra viva, et la ragione è in pronto, perciocché le pietre vive cedono alla violentia del foco, et si spezzano, il che non avviene nelle pietre cotte, che puoco danno ne sentono, et per adurre di questo alcun esempio moderno S. Pietro, chiesa maggiore di Roma fatta dai Papi con grandissime spese, è tutta di pietra cotta eccetto che agli altari vi

sono alcune colonne di marmo, come saranno ancora in questo Duomo delle Magnif. Vostre. Medesimamente in Mantova S. Pietro, S. Barbara, S. Benedetto sono tutte di pietra cotta, et adesso in Venetia si fabrica pur della medesima pietra cotta la chiesa di S. Giorgio Maggiore, la quale fabbrica io governo, et spero conseguirne qualche onore, perciocché le fabbriche si stimano più per la forma che per la materia» (ZORZI 1966^a, p. 89). 6. Per i materiali da costruzione, cfr. VITRUVIO, II 3-10; ALBERTI II 4-12, III 4, III 10, III 11. Su di essi il Palladio sembra attuare una sintesi pratica. Anche in Cataneo si trovano molte indicazioni al riguardo: dal momento che si prestano a riferimenti puntuali al testo del Palladio, verranno riportate ai punti corrispondenti.

CAPITOLO II

1. Anche questo capitolo è ampliato con citazioni e consigli rispetto al manoscritto (f. ER). 2. Cfr. ad esempio CATANEO, II 9, ff. 33v e 34r, che dedica ai vari tipi di legname anche i capitoli 6, 7, 8; il commento del BARBARO, p. 55; ALBERTI, II 4-7.

CAPITOLO III

1. La prima stesura manoscritta del capitolo (f. EV) venne in parte modificata nella seconda (f. BR), che però non è completa rispetto alla stampa. 2. *I marmi . . . opera*: cfr. CATANEO, II 3, f. 28v. 3. *Ma se . . . paglia*: citazione puntuale da CATANEO, II 1, f. 26v. 4. Vitruvio non fornisce indicazioni per la fabbricazione del mattone forato, sconosciuto ai Romani (VITRUVIO, II 3). Cfr. invece ALBERTI, II 10: «Ma se fia bisogno che siano grossi, in più parti ne la parte grossa si pertusino, affine che seccare e cuocere si possino, uscendone per quei buchi il sudore et il vapore».

CAPITOLO IV

1. La prima stesura manoscritta del capitolo (f. FR) viene praticamente ripetuta nella seconda (f. B), di poco ampliata nella stampa con le consuete aggiunte di citazioni e consigli. 2. Per tutto il capitolo, cfr. anche CATANEO, II 4. 3. Cfr. VITRUVIO, II 6, v 12. La *Terra di Lavoro* è in provincia di Caserta, tra il Volturno e i Campi Flegrei. 4. *litto*: lido.

CAPITOLO V

1. La prima stesura manoscritta del capitolo (ff. FV, 1r) è in parte ripresa nella seconda, incompleta (f. BV), mentre nella stampa si notano ampliamenti notevoli. 2. *Le pietre . . . fiumi*: cfr. anche CATANEO, II 5. 3. *pietre spugnose*: calcari marnosi e marne euganee di età eocenica e oligocenica, tuttora cavati e usati per questo scopo. 4. *pietre scagliose*: calcare lastriforme bianco del cretaceo medio-superiore, detto comunemente «biancone». 5. Molto più dettagliate sono le prescrizioni di Vitruvio sugli intonaci. Cfr. VITRUVIO, VII 3-4. 6. *che pigliandosi . . . calce*: cfr. VITRUVIO, II 5, e la traduzione del BARBARO, p. 47: «Quando le calce serà estinta, allhora la materia in questo modo si deve mescolare, che pigliandosi arena di cava tre parti di essa et una di calce si meschia, se di fiume o di mare due parti di arena et una di calce».

CAPITOLO VI

1. La stesura del capitolo è anticipata nel manoscritto solo da alcuni brevissimi accenni contenuti nel capitolo intitolato «Quali cose avanti che al fabricar si pervenga deono considerarsi, e prepararsi» (f. Fr). 2. *ferrate*: inferriate. 3. *littargirio*: ossido di piombo che si ottiene per ossidazione del piombo all'aria o come prodotto secondario della cospellazione del piombo argentifero. *molibdena*: molibdeno, metallo particolare, di un bianco argenteo opaco, che si fonde difficilmente e si ossida all'aria superficialmente. In Plinio (*Nat. hist.*, xxxiv 18, 53, delle edizioni moderne) *molybdaena* è la vena mista di argento e di piombo. Cfr. anche Celso, *De medicina*, v 15. 4. *arpesi*: grappe. 5. Cfr. Virgilio, *Georgica*, III 28-9. Le quattro colonne di bronzo dorato che stavano sotto l'arco santo della basilica di San Giovanni in Laterano furono fatte spostare verso il 1600 da Clemente VIII all'altare del Sacramento, dove si trovano tuttora. Per altre ipotesi sulla loro provenienza, cfr. VALENTINI 1835-36, vol. I, p. 9. 6. Il Pantheon; cfr. qui, IV 20. Il portale conserva tuttora gli originali battenti in bronzo, fatti restaurare da Pio IV nella seconda metà del secolo XVI. 7. In realtà fu la Curia, fondata secondo la tradizione da Tullo Ostilio, rifatta successivamente da Silla, da Cesare e da Diocleziano, ad essere trasformata in chiesa e dedicata a Sant'Adriano da papa Onorio I. I battenti bronzei della porta, ancora *in loco* al tempo del Palladio, furono asportati verso la metà del secolo XVII e adattati alla porta di San Giovanni in Laterano, dove ancora si trovano. Per il tempio di Saturno, erroneamente identificato dal Palladio con quello della Concordia, cfr. qui, IV 30. 8. *tempio . . . Remo*: il cosiddetto tempio del Divo Romolo, eretto da Massenzio in onore del figlio Romolo, morto fanciullo nel 309 e divinizzato, fu finito da Costantino e, secondo alcuni, dedicato alla Sacra Urbs Roma. Altri pensano che si tratti di un vestibolo monumentale aggiunto nel secolo IV all'aula severiana del foro della Pace. Conserva ancora la porta di bronzo degli inizi del IV secolo. 9. Oggi Sant'Agnese fuori le Mura; eretta nel 342 sopra le catacombe che accoglievano i resti della santa, fu rifatta da Onorio I (625-38), poi più volte restaurata. Non vi rimane traccia dell'antica porta di bronzo. 10. Cfr. Plinio, *Nat. hist.*, xxiv 3.

CAPITOLO VII

1. Questo capitolo risulta sostanzialmente già impostato nella stesura manoscritta (f. 1), dove porta il titolo «Delle fondamenta delle fabbriche», usato poi nella stampa per un contenuto del tutto diverso. Il testo della prima stesura è ampliato nella stampa, specie riguardo all'uso delle palificazioni. 2. *tofo*: tufo. *scaranto*: termine veneziano indicante una sorta di concrezione calcarea di poco spessore situata alla profondità di 30 o 40 metri. 3. *carte de' tamburi . . . moverà*: probabilmente il Palladio non ha avuto come fonte Vitruvio, che trascura questo argomento; neppure con l'ALBERTI (III 2) è possibile stabilire riscontri puntuali. 4. Cfr. ALBERTI, III 2.

CAPITOLO VIII

1. *tevertino*: travertino (*lapis Tiburtinus*). Si tratta di una pietra calcarea sedimentaria delle cave presso Tivoli, ancora oggi in uso. Comincia ad essere utilizzata verso

la fine del II secolo a.C. Cfr. RODOLICO 1953, pp. 375 sgg. 2. *a scarpa* si dicono i muri non tirati a piombo, ma più larghi alla base. Cfr. anche CORNARO, p. 164. 3. Cfr. qui, I 11. 4. *Sono assai . . . edificio*: cfr. ALBERTI, III 3, III 6: «Ne i grandi edifici, ove debbe il muro esser più largo si lascino alcuni spiragli aperti, onde s'alcuno vapore sotterra raccolto muoverassi, quello, senza noiare la fabrica, habbia l'uscita. Gli antichi e per questa causa o per comodo di poter al sommo de la casa montare, e forse per scemare la spesa una scala a lumaca nel mezzo faceano», che ricorda pure che un accorgimento simile è stato usato anche nella basilica di San Marco a Venezia (I 8).

CAPITOLO IX

1. Per le tecniche costruttive antiche, cfr. VITRUVIO (soprattutto I 5, 8; II 8), che parla anche di *opus siliceum* e *marmoreum*, trascurati dal Palladio, la cui trattazione è però più organica e più ampia rispetto a quella di ALBERTI, III 6. 2. *Facevano . . . muro*: cfr. VITRUVIO, II 8, 1, per l'*opus reticulatum*, di cui quella presentata dal Palladio è una variante tarda (50-180 d.C.), chiamata convenzionalmente *opus mixtum*, costituita da specchi o riquadri di opera reticolata - più raramente di opera incerta - di pietra, con legamenti o piani di posa, e testate in laterizio. Cfr. LUGLI 1957, pp. 514 sgg. I. Jones: «Ho notato che l'opera reticolata è cava all'interno e che la malta spicca come materiale più solido. 1614. Baia, 17 gennaio. Così pure alle terme di Baia vi sono molte mura con più corsi di mattoni inframmezzati da qualche mattone più grosso, poiché i Romani ne variavano a loro capriccio l'alternanza per un miglior risultato estetico. Nel mio viaggio a Napoli ho visto solo opera reticolata». 3. *L'opus testaceum o doliare*, o opera laterizia, consiste in un nucleo di opera cementizia con paramento di tegole o mattoni usati spezzati in forma più o meno regolare. I *caementa* possono essere di pietra o di cotto. Cfr. LUGLI 1957, pp. 48, 529 sgg. La teoria vitruviana al riguardo (VITRUVIO, II 3) è molto lontana dalla testimonianza dei monumenti romani a noi pervenuti, perché la vera opera laterizia si affermò in un momento a lui posteriore, cioè dopo Tiberio. I Romani alternavano corsi di mattoni di grandezze diverse, e li collocavano in modo che i giunti verticali di una fila venissero a cadere nel mezzo della lunghezza di quelle adiacenti. Talora i mattoni dimezzati si mettevano in senso ortogonale alla facciata, a guisa di cunei, come insegna VITRUVIO, II 8, 7, per l'opera quadrata di tipo greco. La forma dei mattoni romani non era sempre rettangolare, come sembrerebbe dalle parole del Palladio, ma anche quadrata; essi venivano successivamente spezzati e messi in opera, come indica correttamente ALBERTI, II 10. 4. *i muri . . . Diocleziano*: l'opera laterizia del Pantheon è fra le più accurate che si conoscano. Cfr. LUGLI 1957, tavv. CLXIX, e CLXXI per le terme di Diocleziano, le più grandi della città, costruite tra il 298 e il 306. Ad esse si riferiscono i disegni R.I.B.A., v 1-2 (Spielmann 156, 157; Zorzi 126, 128), v 3 (Spielmann 151; Zorzi 134: del Falconetto), v 4-8 (Spielmann 155, 153, 154, 152, 158; Zorzi 131, 130, 132, 129, 133), VII 5r destra (Spielmann 150), XIV 17 (Zorzi 127). Cfr. anche SERLIO, III, ff. 94-6; PALLADIO 1554, f. 8r. 5. *I muri . . . Torino*: l'*opus caementicium*, costituito da una miscela di malta e piccoli frammenti di pietra o materiale simile (*caementa*), è comunemente rivestito con un altro tipo di muratura: nell'esempio palladiano un *opus mixtum* a zone alternate di ciottoli di fiume e mattoni, assai usato nell'Italia settentrionale. Cfr. LUGLI 1957, pp.

363 sgg., 518. Molto preciso, al solito, il riferimento: nelle mura di Torino (di età augustea), presso la porta Palatina, è infatti impiegato un *opus incertum* formato di ciottoli di fiume, interi o spezzati, alternato con due filari di mattoni rettangolari ogni 45 cm. circa di altezza. Cfr. LUGLI 1957, tav. CXXVIII. Per la porta Palatina, cfr. R.I.B.A., XII 15 (Spielmann 238; di Orazio Palladio; Zorzi 83).

6. All'anfiteatro di Verona, databile verso il secondo o il terzo decennio del I secolo d.C., sono riferibili i disegni R.I.B.A., VIII 18 (Spielmann 126; Zorzi 233), VIII 19 (Spielmann 127; Zorzi 234; del Falconetto). Cfr. pure SERLIO, III, ff. 82-4. Anche a Verona, nei vani interni del primo meniano, si trova un tipo di muratura simile alla precedente, con ciottoli quasi sempre interi e mattoni corti e sottili, in parte di reimpiego. Cfr. LUGLI 1957, tav. CXXVIII.

7. *squadra di piombo*: archipendolo, composto da una squadra di legno a triangolo rettangolo, in realtà usato per l'*opus reticulatum*. Cfr. Plinio, *Nat. hist.*, XXXVI 172. Esso si disponeva con l'ipotenusa verso il basso, e facendo cadere il filo a piombo (*perpendicularum*) dal vertice superiore sul suo punto di mezzo, si ottenevano cateti con l'esatta inclinazione.

8. *Di pietre incerte... lastricate*: l'*opus incertum*, come il *reticulatum*, ha il nucleo interno di opera cementizia e paramento esterno di blocchetti a taglio poliedrico, senza piani di posa. Nei resti del tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina si riscontra un ampio uso di tale muratura, per cui cfr. LUGLI 1957, pp. 445 sgg., tavv. CXIII-CXVI. È l'unico cenno che il Palladio fa nel trattato a questo tempio, per cui cfr. i disegni R.I.B.A., IX 1-2, IX 5, IX 9, IX 15 (Spielmann 98, 100, 101, 102, 99; Zorzi 200, 203, 201, 204, 202). I. Jones: «andando a Napoli vidi un muro di un'antica casa come questo e stava bene. Per il disegno di questo tipo di mura, cfr. sir Henry Wotton e così pure per gli schizzi di altre tavole».

9. *Di pietre quadrate... Augusto*: l'*opus quadratum* è formato di blocchi parallelepipedi disposti ad assise orizzontali senza malta, talvolta uniti con grappe o perni. Cfr. LUGLI 1957, pp. 169 sgg. Del Foro di Augusto, sorto, con il tempio di Marte Ultore, per un voto prima della battaglia di Filippi (42 a.C.), e inaugurato nel 2 a.C., è ancora visibile il muro in opera quadrata bugnata (e cfr. l'esattezza della tavola palladiana) che lo isolava dalla Suburra (LUGLI 1957, tavv. LXXI, LI, XXXIII). Cfr. i disegni R.I.B.A., XI 22 (Spielmann 43; Zorzi 176-7), VIC., D 5r, D 24r (Spielmann 44-5); PALLADIO 1554, f. 10v. I. Jones: «Ho spesso osservato queste mura del tempio di Augusto, ed hanno veramente un aspetto imponente».

10. *La maniera riempita... Garda*: la *maniera riempita* non è altro che opera cementizia eseguita entro un cavo armato (LUGLI 1957, pp. 386 sgg.), abbastanza diversa dall'*ἐμπλεκτόν* di cui parla VITRUVIO, II 8, 7, e per cui cfr. anche Plinio, *Nat. hist.*, XXXVI 171 sgg. Per l'impiego di questo tipo di muratura nella villa detta «le grotte di Catullo», costruita forse tra la fine del I e l'inizio del II secolo d.C., cfr. LUGLI 1957, tavv. CII, CXIII.

11. L'osservazione è di nuovo molto puntuale, così come la resa grafica. Le mura greche di Napoli sono infatti in buona parte a doppia cortina di *opus quadratum* con legamenti trasversali e riempimento intermedio di terra battuta, tufi e detriti fittili. Cfr. LUGLI 1957, pp. 299 sgg., tav. LVII.

12. I. Jones: «Nei libri delle antichità queste maniere di mura si ritrovano in diversi luoghi».

13. Per l'uso di ricorsi di pietra, talvolta sporgenti come fasce, destinati a consolidare le strutture laterizie, cfr. ALBERTI, III 9.

CAPITOLO X

1. Vengono qui ribaditi i tre concetti vitruviani di *venustas, commoditas, firmitas*. Cfr. qui, I 1, nota 2. 2. L'osservazione, presentata come frutto della propria esperienza personale, è ricavata da ALBERTI, VI 12. 3. L'arco dei Gavi, costruito da L. Vitruvio Cerdone nella seconda metà del I secolo d.C. Cfr. i disegni R.I.B.A., XII 11 (Spielmann 225; Zorzi 31, 33); ad esso si riferivano pure i quattro disegni, ora smarriti, della Biblioteca Civica di Verona (Spielmann 221-4: di Marcantonio Palladio?; Zorzi 28-30 e 32: del Falconetto). Cfr. anche SERLIO, III, ff. 28-32. 4. Situata al centro del Foro Traiano e dedicata nel 113 d.C. Sul fusto si snoda un rilievo rappresentante le guerre daciche. Cfr. il disegno R.I.B.A., VIII 12r (Spielmann 111; Zorzi 257); PALLADIO 1554, f. IIV; SERLIO, III, ff. 76-7. 5. Innalzata tra il 176 e il 193 in onore di Antonino Pio dai figli adottivi Marco Aurelio e Lucio Vero; in realtà è probabile che il Palladio intenda la colonna di Marco Aurelio (cfr. anche p. 313, dove ne indica l'ubicazione), confuso con Antonino. 6. Edificato probabilmente da Augusto, fu terminato verso la fine del I secolo d.C. Cfr. i disegni R.I.B.A., VIII 21 (Spielmann 132; Zorzi 238, 239), VIII 22 (Spielmann 131; Zorzi 236, 237: del Falconetto), VIII 23 (Spielmann 130; Zorzi 235); inoltre SERLIO, III, ff. 85-6. 7. L'uso del rustico non rappresenta quindi una scelta stilistica, ma quasi una necessità giustificata solo da ragioni di carattere pratico. Tipicamente albertiano l'insistere su criteri di economia, non solo in termini di denaro, ma anche di tempo. 8. *nappe*: cappe. 9. Ribadendo decisamente il rifiuto del rustico, anche in nome della concezione naturalistica dell'architettura (cfr. qui, I 20, note 3 e 4), rinnega indirettamente la sua esperienza giovanile al riguardo, condotta, sotto l'influenza di Giulio Romano, nella progettazione di palazzo Thiene. 10. I moderni quindi, non condizionati in modo limitante da problemi tecnici ed economici, prescindendo dalle dimensioni dell'edificio, sceglieranno *giudiziosamente* lo stile che più si addice alla sua destinazione. Abbastanza chiaro sembra il riferimento alla Basilica di Vicenza che, nonostante la sua grandezza, è tutta di pietra viva, accuratamente rifinita (cfr. qui, III 20).

CAPITOLO XI

1. Continuano, anche nelle murature esterne, gli accorgimenti usati nelle fondamenta (qui, I 8). Cfr. anche CORNARO, p. 164, e ALBERTI, III 8. 2. *relascio*: risega, rientranza dovuta ad una brusca riduzione dello spessore in una struttura muraria. Si noti la funzionalità dell'elemento decorativo. Cfr. anche ALBERTI, III 9, le cui ampie e approfondite osservazioni su murature e cornici sono state qui sinteticamente riassunte. 3. Cfr. ALBERTI, III 7, e, per la concezione organica dell'architettura, qui, I 1, nota 3. 4. Con un'osservazione rapida, che può sembrare banale, il Palladio fissa uno dei caratteri stilistici della sua architettura, cioè l'importanza dei colonnati, che tanta parte hanno nella sua grammatica costruttiva. Rispetto all'articolata dottrina albertiana dell'ornamento, per cui cfr. soprattutto ALBERTI, IX 9, e PORTOGHESI 1966, pp. XXXIV-V, la trattazione è qui, al solito, estremamente sintetica, e per questo cfr. WITTKOWER 1964, p. 106.

CAPITOLO XII

1. I capitoli relativi agli ordini, di cui non possediamo stesure manoscritte, furono composti poco prima della pubblicazione, avendo a modello, almeno per la struttura, la *Regola* del Vignola (1562). La successione delle tavole nei due trattati è infatti identica: per ciascun ordine un colonnato, un'arcata, con e senza piedistallo, il piedistallo con le sue proporzioni rispetto alla colonna, i particolari del capitello. Come il Vignola, e diversamente da Vitruvio, dall'Alberti e dal Serlio, il Palladio non accenna al carattere antropomorfo delle colonne, anche se nella prassi costruttiva egli mantiene, coerentemente alla dottrina vitruviana, i caratteri dei vari ordini: le sue barchesse sono àstile o tuscaniche, le ville ioniche, i palazzi ionici o corinzi, gli edifici sacri corinzi o compositi. Più originale è il tentativo di creare un sistema proporzionale completo in cui venga definito e stabilizzato il rapporto tra ordini architettonici e larghezza degli intercolunni, che Vitruvio non aveva neppure messo in relazione, accennando solo al fatto che i tipi diastilo o sistilo si adattano al dorico (VITRUVIO, IV 3, 7-8). Indicazioni più dettagliate fornisce Vitruvio per i singoli elementi, seguito con poche eccezioni dal Palladio. È possibile ricavare dai capitoli 14-8 del trattato il sistema palladiano quale si è stabilizzato nel 1570 dopo una serie di studi preparatori (riportati da SPIELMANN 1966, pp. 27-9), sintetizzandolo nel seguente schema:

Ordine	Altezza della colonna	Tipo di tempio	Larghezza dell'intercolunnio
Tuscanico	7 diametri	Areostilo	4 diametri
Dorico	7-8 diametri	Diastilo	2 diametri e $\frac{3}{4}$
Ionico	9 diametri	Eustilo	2 diametri e $\frac{1}{4}$
Corinzio	9 diametri e $\frac{1}{2}$	Sistilo	2 diametri
Composito	10 diametri	Picnostilo	1 diametro e $\frac{1}{2}$

Cfr. anche FORSSMAN 1973^a, 1978, 1979, e, per un commento a questi capitoli, DE FUSCO 1968, pp. 531-6. 2. Sono le ragioni statiche di cui parla poche righe sopra. Cfr. CATANEO, IV 1, f. 47v. Per i problemi e gli esempi di sovrapposizione degli ordini, cfr. FORSSMAN 1973^a, pp. 26-41. Il Palladio - diversamente dallo Scamozzi - non insiste sulle misure da attribuire agli ordini sovrapposti. Soltanto parlando delle piazze dei Greci (III 17) dice, seguendo VITRUVIO V 3, 1, che le colonne del secondo ordine dovrebbero essere minori di $\frac{1}{4}$ rispetto a quelle del primo. *L'Aggiunta del Palladio* (qui, I 29, nota 4) colmerebbe perciò questa lacuna. 3. Per analoghe dichiarazioni, cfr. qui, I 15-6, II 3, IV 13. Il testo di Vitruvio non viene accettato passivamente, ma, nella ricerca di una concreta guida operativa, viene sottoposto ad un'attenta lettura critica e le sue parole sono confrontate con gli antichi ruderi. Non si tratta del resto di un atteggiamento nuovo: nato nell'ambiente romano (TAFURI 1966, pp. 199 sgg.), aveva già trovato interpreti autorevoli in Raffaello (*Lettera a Leone X*), Antonio da Sangallo (in BAROCCHI 1977, pp. 3028-31), TOLOMEI 1547 (*Lettera ad Agostino Landi* del 14 novembre 1542, f. 81r), CORNARO (p. 162), ed era giunto al Palladio probabilmente attraverso la mediazione del Trissino: «trovo che, over per essersi cambiate religioni e tempi e maniere di vivere, o vero per haver toccato legiermente quelle cose, che alhora eran notissime e che hora sono del tutto ignote, o per aver scritto più tosto a

quelli, che erano in tale arte istruiti, che a quelli, che ne erano ignari e rudi, et a quelli del suo seculo, che potevano vedere ne li edifici i soi amaestramenti, che 'l scriveva, che a quelli del nostro seculo a li quali è necessario da le oscure parole di lui cavarli, trovo adunque per le predette ragioni, o per altre che si sieno, che esso Vitruvio è malissimo inteso, e non ammaestra niuno sufficientemente di quest'arte; perciò che, mentre che egli si affatica di mostrare, che 'l sapeva cosse assaissime, ne insegna pochissime» (TRISSINO, p. 85). Cfr. anche ALBERTI, III 16, VI 1.

CAPITOLO XIII

1. È significativo che il Palladio, diversamente dal BARBARO, p. 82, non si riferisca qui alla teoria naturalistica per cui le colonne, in quanto immagine degli alberi, devono avere la parte superiore più sottile della inferiore, per cui cfr. VITRUVIO, V 1, 3. 2. Per questo capitolo, che corrisponde a VITRUVIO, III 3, 12, delle edizioni moderne, cfr. la traduzione del BARBARO, p. 82. Per l'entasi, di cui il Palladio parla subito dopo, cfr. VITRUVIO, III 3, 13, la traduzione del BARBARO, p. 82, e il relativo commento: «Della gonfiatura, che si fa nel mezzo della colonna, acciòché la sia dolce, et tenera, et che gentilmente si volga, noi non havemo da Vitruvio altro, che una promessa, et certo io credo, che ciò stia più presto in discrezione, et destrezza, che in arte, o vero in regola, perché Vitruvio ci promette la figura solamente nel fine del libro». 3. È uno dei modi empirici caratteristici del Palladio: seguendo la flessione naturale del giunco si ottiene una linea che non è geometrica ma organica. Si noti anche la semplicità del metodo palladiano rispetto a quello suggerito dal Serlio e riportato dal BARBARO, p. 82. 4. Cfr. CATANEO 1567, V 11. I rapporti con la prima edizione del trattato del Cataneo (Venezia 1554), non denunciati ma molto numerosi, sono stati da noi riportati ai vari luoghi, anche se il senese, con cui il Palladio fu in contatto a Venezia (BURNS 1975, pp. 101-2), spesso non fu altro che un mediatore nei confronti di Vitruvio, dell'Alberti, di Francesco di Giorgio. Per l'influenza della sua urbanistica sul Palladio, cfr. DE LA CROIX 1960, p. 285. 5. È l'ampiezza degli intercolunni che determina i tipi di templi: 1 diametro e $\frac{1}{2}$: picnostilo; 2 diametri: sistilo; 2 diametri e $\frac{1}{4}$: eustilo; 3 diametri: diastilo (secondo Vitruvio, mentre per il Palladio in qualche caso potrà essere anche di 2 diametri e $\frac{3}{4}$); più di 3 diametri: areostilo. Cfr. VITRUVIO, III 3, e qui, I 12, nota 1. 6. Cfr. qui, I 14. 7. Cfr. VITRUVIO, III 3, 11, e la traduzione del BARBARO, p. 79. Vitruvio, senza parlare di ordini, suggerisce che il tempio areostilo abbia le colonne alte 8 diametri, il diastilo 8 diametri e $\frac{1}{2}$, il sistilo e l'eustilo 9 diametri e $\frac{1}{2}$, il picnostilo 10 diametri. Il Palladio invece qui sotto e nei capitoli seguenti stabilirà un rapporto tra ciascun ordine e un tipo di intercolumnio, alterando anche lievemente le proporzioni vitruviane. Cfr. qui, I 12, nota 1; I 14-8. 8. L'accorgimento, suggerito anche da VITRUVIO, III 3, e da ALBERTI, VII 5, è costantemente riscontrabile nella prassi costruttiva palladiana. 9. Si vedano, ad esempio, le ville Caldogno e Marcello, non pubblicate nei *Quattro Libri*, la Pisani, la Saraceno e la Godi. Mentre l'Alberti prescrive di regola il rapporto colonna-architrave e arco-pilastro, concedendo la combinazione di colonna e arco solo per le residenze private di minore importanza (ALBERTI, VII 6, IX 4), il Palladio non introduce alcuna limitazione. 10. Il teatro dell'antica Berga risale probabilmente alla prima metà del II secolo d.C.

Ora sepolto sotto edifici rinascimentali e barocchi, affiorava ancora, con parte della cavea e della scena, nel secolo XVIII. Il Palladio lo rilevò (disegni R.I.B.A., X 1r, 2v) e studiò anche in occasione dell'edizione vitruviana del Barbaro per ricavarne la ricostruzione del teatro-tipo romano, pubblicata a p. 154: «insieme col nostro Palladio si ha giudicato questa esser convenientissima forma: et di più siamo stati aiutati dalle ruine d'un Theatro antico, che si trova in Vicenza tra gli horti, et le case d'alcuni Cittadini» (BARBARO, V 8, p. 167). Cfr. anche FRANCO 1941, pp. 178-9. Sicuramente questo studio esercitò una influenza decisiva sulla genesi del teatro Olimpico. 11. Generalmente ritenuto anteriore al Colosseo, a cui è secondo come dimensioni, nella forma attuale è dell'età di Adriano. La visita del Palladio a Santa Maria Capua Vetere avvenne in occasione del secondo viaggio a Roma (ZORZI 1958, p. 18). 12. Costruito tra il 13 e l'11 a.C. sotto Augusto che lo dedicò alla memoria del nipote e genero Marcello, fu rilevato da Baldassarre Peruzzi (cfr. BARTOLI 1914-22, tavv. CLXX-CLXXI), Antonio da Sangallo (tavv. CCXLI, CCXLII, CCXLIV, CCLVI), Aristotile da Sangallo (tav. CCLII) e dal Palladio stesso: cfr. R.I.B.A., XIV 3v (Spielmann 191; ZORZI 114), X 20 (Spielmann 118; Zorzi 214-5: del Falconetto). Cfr. anche PALLADIO 1554, f. 9v; SERLIO, III, ff. 69-71. 13. Il teatro di Gubbio, di controversa datazione, appartiene, al più, alla fine dell'età repubblicana, e fu compiuto in età augustea. 14. Appartenente ad una delle più antiche e nobili famiglie di Gubbio. Per notizie sulla famiglia, cfr. SANSOVINO 1582. 15. Costruito probabilmente in età augustea. Quasi nulla doveva essere visibile all'epoca del Palladio, anche se la sua esistenza era nota, e vari artisti, tra cui il Caroto (in SARAYNA 1540, ff. 18r-19r), ne avevano tentato immaginose ricostruzioni. Cfr. i disegni R.I.B.A., IX 4, IX 10, IX 11 (Spielmann 115, 113, 114; Zorzi 221, 219, 220), X 13 (Spielmann 112 e 116; Zorzi 218 e 222), XII 22v (Spielmann 117; Zorzi 223). 16. Per il *modulo*, cfr. VITRUVIO, I 2, 4; III 1, 1; III 3, 7; IV 3, 3; le note relative di FERRI 1960, pp. 52 sgg.; ALBERTI, VII 5. 17. Il modulo corrisponde generalmente al semidiametro della colonna, ma, essendo una misura non fissa, i trattatisti ne fanno un uso abbastanza variabile, determinato essenzialmente da criteri di praticità. Così ad esempio il Vignola divide il semidiametro in 12 o 18 minuti, il Guarini in 12 (cfr. GUARINI, III 5, oss. 3). 18. Per un atteggiamento opposto, cfr. CORNARO, p. 156: «Né dechiarerò qual sia l'opera Dorica, né la Jonica, né la Corinthia perché ne son ormai pieni li libri, et oltre a ciò una fabrica può ben esser bella, et commoda, et non esser né Dorica né di alcuno de tali ordini».

CAPITOLO XIV

1. Lo Spielmann (26) riferisce il disegno R.I.B.A., X 8, agli studi preparatori per le illustrazioni di questo capitolo. 2. Il tuscanico venne aggiunto agli ordini greci dalla trattatistica rinascimentale in base a Vitruvio, che descrive il cortile «tuscanicum» (III 3) e il tempio progettato secondo le «tuscanicae dispositiones» (IV 7). Per la discussione del termine «tuscanico», cfr. FERRI 1960, pp. 175 sgg. Per le proporzioni di quest'ordine in Vitruvio, Palladio, Serlio, Scamozzi e Vignola, cfr. VIGNOLA 1832, pp. 47-9 e tav. IX; GUARINI, III 5. 3. Come, ad esempio, in villa Badoer a Fratta Polesine. 4. *commodo per l'uso di villa*: conveniente al buon funzionamento dell'azienda agricola. 5. I. Jones [alla seconda tavola]: «L'imposta dell'arco A è alta $\frac{1}{8}$ del pilastro». 6. I. Jones [alla

tavola corrispondente, a destra, dall'alto in basso): «Si noti questa gola tra due listelli diversa da quella di fronte. Questa imposta dell'arco è per la base e il capitello da questa parte, l'altra per la base e il capitello che stanno dall'altra parte». [*In basso al centro*]: «Questa base con un toro è ricavata da Vitruvio, e ve ne è una simile in un'antica porta a Spoleto. Cfr. SERLIO, f. 53, e le colonne di Traiano e di Antonino». 7. Per l'anfiteatro di Pola, cfr. qui, I 10, nota 6. Il maggiore dei due teatri di Pola, detto nel medioevo «palazzo d'Orlando» e demolito interamente nella prima metà del secolo XVII per costruire il castello veneziano che domina la città, fu rilevato dal SERLIO, III, ff. 71-3, e dal Palladio: cfr. disegni R.I.B.A., X 3 (Spielmann 119; Zorzi 216), X 5 (Zorzi 217; autografo del Palladio?). 8. I. Jones [*alla tavola corrispondente, a destra, dall'alto in basso*]: «Le sagome di questa base, capitello, fregio e cornice sono riprese dall'Arena di Verona e da altri anfiteatri antichi. L'architrave F è di sagoma più delicata. La gola e listello 1 al posto dell'ovolo sono molto graziosi, e il cavetto e listello G al posto della cimasa del plinto non sono funzionali ma stanno molto bene. Si notino la gola e bastone 1 che sostituiscono un toro o grande bastone». [*A destra della base*]: «Questa invenzione è ripresa in parte dal Portico di Pompeo, cfr. Serlio, f. 55».

CAPITOLO XV

1. Per gli studi preparatori delle tavole del capitolo, cfr. i disegni R.I.B.A., X 9 (Spielmann 27), X 6r a sinistra (Spielmann 28; Zorzi 307). 2. I. Jones: «Il Palladio si sbaglia perché i coloni che andarono in Asia erano Ateniesi e in seguito presero il nome di Ioni dal generale Ionio e imitarono i templi che videro tra i Dori e li chiamarono dorici». Il Palladio riprende sostanzialmente il sistema proporzionale dell'ordine dorico ricavato dall'Alberti; per le proporzioni attribuitegli da Vitruvio, Palladio, Serlio, Scamozzi e Vignola, cfr. VIGNOLA 1832, pp. 54-7 e tav. XVI; GUARINI, III 5, oss. 7, e note relative. Il dorico venne raramente usato dall'architetto nelle ville, probabilmente per le difficoltà derivanti dal fatto che mentre le colonne, i triglifi e le metope devono essere in corrispondenza tra loro, il colonnato ha da adeguarsi all'altezza dell'intera parete e delle stanze retrostanti come già aveva sottolineato VITRUVIO, IV 3, 1-2. Il portico di villa Emo a Fanzolo ha ad esempio l'architrave a tre fasce e l'altezza delle colonne del dorico, ma mancano i triglifi e le metope. Cfr. FORSSMAN 1978. 3. Cfr. VITRUVIO, III 3, 4, e la traduzione del BARBARO, p. 76. Coerentemente, le colonne doriche di palazzo Chiericati hanno la distanza costante di 3 diametri. Ma non sempre la prassi palladiana è così fedele alla teoria: in villa Emo a Fanzolo, ad esempio, ai lati di quello centrale, vi sono intercolunni di soli 2 diametri e $\frac{1}{2}$. Queste differenze, già notate da BERTOTTI-SCAMOZZI 1761, sono state rilevate da FORSSMAN 1978, *passim*. 4. La porta d'accesso orientale di Verona, così chiamata dalle figure che ornavano una vicina tomba romana, è databile tra il terzo quarto del I secolo a.C. e la metà del I d.C. Fu rilevata dal Vignola (U.A., 1817 e 1818), dal Caroto (in SARAYNA 1540, ff. 29v-30r), dal SERLIO, III, ff. 113-7, e dal Palladio, come risulta dai disegni R.I.B.A., XII 17 (Spielmann 231; Zorzi 13 e 19), XII 18 (Spielmann 229; della bottega del Palladio; Zorzi 12 e 16; del Falconetto), XII 19 (Spielmann 230; Zorzi 15 e 18), XII 20 (Spielmann 228; della bottega del Palladio; Zorzi 14 e 17; del Falconetto). 5. Eretto nel II secolo a.C., scomparve quando Cesare pose le fondamenta

del teatro di Marcello. Sull'origine del nome, si racconta che in quel sito vi era un carcere dove era stato rinchiuso un vecchio il quale venne nutrito dalla figlia col suo seno. Cfr. i disegni R.I.B.A., VIII 5 (Spielmann 9; Zorzi 179), XI 5r-6 (Spielmann 8, 19; Zorzi 178, 180), XIV 3v (Zorzi 114); SERLIO, III, ff. 59-60. 6. Per l'attribuzione della base attica descritta da VITRUVIO, III 5, all'ordine dorico, cfr. anche ALBERTI, VII 7; BARBARO, III 3; CATANEO, V 4; SERLIO, IV 6. I. Jones [*alla seconda tavola relativa all'ordine dorico*]: «Un triglifo sopra la chiave dell'arco sta bene; questa misura, alla base, metà del diametro della colonna. Tutte queste chiavi sono in rapporto con la colonna, ma lo Scamozzi ritiene migliori quelle che sono rapportate alla luce dell'arco. E così le chiavi degli archi sono esili o massicce secondo l'ordine. Palladio chiama la parte del pilastro che sostiene l'arco membretto. Questa imposta dell'arco è $\frac{1}{9}$ dell'altezza del pilastro dalla base all'imposta». Jones allude anche a «un disegno come questo con qualche piccola variazione nel piedistallo e nell'imposta dell'arco», che sappiamo essere il R.I.B.A., X 6. [*Alla terza tavola, a destra, dall'alto in basso*]: «Il Palladio non indica alcuna misura per l'altezza di questa imposta. La cimbia B è troppo ridotta. Questo piedistallo è quadrato e va diviso in quattro parti: di due si fa la base con il plinto e di una si fa la cimasa. Entrambe le sagome sono ricavate da modelli antichi e sono molto belle». [*In basso al centro*]: «Un disegno di questa base con il piedistallo più basso». [*Nell'interno della tavola, a sinistra della base*]: «Base attica. Cfr. tempio di Baccho, p. 352, tempio di Tivoli, p. 357, tempio di Napoli, p. 363, tempio di Trevi, p. 365, tempio di Assisi, p. 372, tempio di Pola, p. 375. Ho notato che questo ovolo rostrato usato in tutte le cimase seguenti è ripreso dal tempio di Marte Vendicatore, p. 275, e da molti altri templi». 7. La differenza sta non tanto nella misura, aumentata di $\frac{1}{10}$ rispetto a VITRUVIO, IV 3, quanto negli ornamenti. La cornice dorica viene delineata in modo molto diverso dai vari trattatisti, per una rassegna dei quali cfr. GUARINI, III 5, oss. 7. I. Jones [*alla tavola corrispondente, in alto*]: «Questa corona è ripresa dal teatro di Marcello, ma sia i membri superiori che quelli inferiori sono stati variati. Il fregio è interamente ricavato dal teatro di Marcello. L'architrave è ricavato dal tempio nel Foro Boario. Cfr. Antonio Labacco, f. 16, e Serlio, IV, f. 20. La gola e la corona sono ricavate dal tempio nel Foro Boario, e così l'ovolo e il cavetto, ma là l'ovolo è scolpito. Cfr. Labacco. Sotto la corona sono intagliati un cavetto, un listello, un quadretto e tre gocce nella larghezza e sei nella lunghezza. Questa pendenza, però, è proporzionata agli elementi che stanno sotto la corona...; lo stesso accorgimento si usa nelle fasce degli architravi per non diminuire la profondità della parte inferiore dell'architrave andando verso la sua sommità [*segue un piccolo schizzo*]». L'illustrazione è tratta - come ha dimostrato LOTZ 1962^a, p. 66 - dalla basilica Aemilia, usufruendo del rispettivo disegno del codice Coner e della tavola di SERLIO, IV, f. 142r.

CAPITOLO XVI

1. Per gli studi preparatori delle tavole del capitolo, cfr. i disegni R.I.B.A., X 6r a destra, X 6v a sinistra (Spielmann 30; Zorzi 307 e 308), X 7 (Spielmann 31: della bottega), X 10 (Spielmann 29), XIII 19r a sinistra (Zorzi 309). 2. Per il tempio di Diana ad Efeso, cfr. VITRUVIO, VII *Praef.*, 12 e 16; FERRI 1960, pp. 251-2, 256. La trattazione dell'ordine ionico è basata sugli esempi del tem-

pio della Fortuna Virile e del teatro di Marcello oltre che sulle indicazioni di Vitruvio (VITRUVIO, III 5, IV 1). Tale ordine viene usato dal Palladio in quasi tutti i pronai delle ville, per ragioni sia estetiche sia pratiche: il suo fregio liscio è infatti più facilmente adattabile a una data larghezza mantenendo la giusta misura degli intercolunni. Le proporzioni dell'eustilo ionico, applicate correttamente per villa Foscari a Mira, in cui le colonne sono alte 9 diametri e gli intercolunni laterali larghi 2 diametri e $\frac{1}{4}$, appaiono lievemente alterate nella Rotonda, in cui gli intercolunni misurano solo 2 diametri e $\frac{1}{8}$. Cfr. FORSSMAN 1973^a, p. 35, e 1978. Per le proporzioni dello ionico in Vitruvio, Palladio, Serlio, Scamozzi, Vignola, cfr. VIGNOLA 1832, pp. 62-4 e tav. XXIV; GUARINI, III 6. 3. Cfr. VITRUVIO, III 3, 6, e la traduzione del BARBARO, p. 76. 4. I. Jones [*a margine della tavola*]: «Questa chiave dell'arco è la metà del diametro della colonna ed è alta due volte l'archivolto. L'imposta dell'arco A è alta $\frac{1}{10}$ e $\frac{1}{2}$ dell'altezza del pilastro dalla base all'imposta stessa . . . per un disegno . . . e per uno schizzo della casa dei Greci cfr. sir Henry Wotton». 5. Proporzionata ricavata dall'arco di Tito in Roma e da quello di Traiano ad Ancona. Cfr. qui, I 19. 6. Cfr. VITRUVIO, III 5, 3, e la traduzione del BARBARO, p. 100. 7. I. Jones [*alla tavola corrispondente, a sinistra della base*]: «Questa base è ripresa dal tempio della Pace, p. 266, dal tempio di Giove, p. 303, e dal tempio di Marte, p. 319. La cimasa è ricavata dal tempio di Nerva, p. 282. Si noti che dove c'è un cavetto o una gola, il piedistallo non ha cimbia perché quello la sostituisce. Cfr. il piedistallo composito, p. 63. Questo lato è ricavato dal tempio di Nerva, p. 282, l'altro da un basamento ionico del tempio della Fortuna Virile, p. 306». [*A destra*]: «La cimasa è ripresa con molte variazioni dal secondo tempio di Nîmes, p. 391: infatti quella ha un ovolo sopra la gola e un toro e una cimbia al posto del cavetto cosicché questa risulta un'invenzione del Palladio. Lo stesso vale per la base ma con l'aggiunta del toro». 8. Cfr. BARBARO, III 3, pp. 95 sgg.: «Della voluta veramente io ne ho trovato dieci inventori per loro sagramento, et molti che non fanno altro di Vitruvio che la voluta, se pur la sanno bene, che però non rendono conto de gli effetti di tante linee che Vitruvio dice dover esser mandate a basso; io ragionandone più volte con Messer Andrea Palladio Architetto Vicentino, et mostratoli alcuni modi di tirar la voluta a sesta molto differenti da quelli di Alberto, Philandro, et del Serlio, benché pareva che io m'incontrassi con le parole di Vitruvio nientedimeno la voluta non era garbata, dove non satisfacendo io ancho a me stesso egli, che è molto pratico di fabricare, et intendente se alcun altro si trova, mi espose la sua invenzione, nata dal misurare con diligenza ogni Capitello antico». Questa dichiarazione, modificata a favore di G. Salviati nell'illustrazione della voluta ionica alla fine del volume, ed eliminata nell'edizione dei *Commenti* del 1567, in cui sembra attribuire la priorità dell'invenzione al Salviati, ha fatto sorgere un dibattito tra SELVA 1814, p. 43, e MAGRINI 1845, pp. 30-1. Per l'intera questione, cfr. qui, Introduzione, p. LXV. I. Jones [*in fondo alla quarta tavola*]: «Il disegno di questa tavola grande come qui». 9. Cfr. qui, IV 13. 10. I. Jones [*alla tavola corrispondente, a destra, in alto*]: «Cfr. il tempio della Concordia, p. 397; ma mentre là la cimasa del fregio ha solo un dentello, qui ha un ovolo e un cavetto. Il disegno di questa tavola, sir Henry Wotton».

CAPITOLO XVII

1. Per le tavole del capitolo, cfr. i disegni R.I.B.A., X 11 (Spielmann 32), XIII 17 (Spielmann 33 e 35; Zorzi 312 e 313), XIII 19r (Spielmann 34), XIII 19v a sinistra (Spielmann 34; Zorzi 310). 2. L'ordine corinzio, considerato da VITRUVIO, IV 1, una variante dello ionico, si differenzia da questo essenzialmente per il capitello e talvolta anche per la base e la trabeazione; i trattatisti del Rinascimento lo codificano fondandosi sugli esempi romani e distinguendolo dallo ionico non solo per gli elementi morfologici, ma anche per le proporzioni. Il Palladio lo usa prevalentemente nei palazzi di città. Cfr. FORSSMAN 1973^a, p. 35. Per le proporzioni attribuitegli da Vitruvio, Palladio, Serlio, Scamozzi e Vignola, cfr. VIGNOLA 1832, pp. 70-3 e tav. XXXI; GUARINI, III 8. Diversamente dagli altri trattatisti, da Vitruvio in poi, il Palladio non dà importanza neppure in questo caso alla spiegazione naturalistica della forma dei capitelli, anche se nel disegnarli distingue molto bene quelli a foglie d'olivo da quelli a foglie d'acanto. 3. Cfr. VITRUVIO, III 3, 2, e la traduzione del BARBARO, p. 70. 4. I. Jones [*alla tavola corrispondente, a destra, in alto*]: «Questa chiave dell'arco è, alla base, metà del diametro della colonna. Questa imposta è alta $\frac{1}{10}$ meno $\frac{1}{8}$ dell'altezza del pilastro dalla base all'imposta stessa e, con l'astragalo e il resto, misura due volte lo spessore del membretto». 5. Proporzioni ricavate dall'arco di Cesare Augusto a Susa, dall'arco di Pola e dall'anfiteatro di Roma. Cfr. qui, I 19. 6. I. Jones [*alla tavola corrispondente, a fianco della base della colonna*]: «Questa base è ricavata dal tempio di Nerva, p. 283, ma l'astragalo inferiore differisce lievemente; cfr. anche il tempio di Nimes, p. 383 ma in quello ci sono due tondini e un listello sotto il cavetto e due listelli e un tondino sopra». [*Sopra la lettera H*]: «Il Palladio compone tutte queste cimase in rapporto alla base, ma gli antichi le variavano più liberamente; questa è ripresa dal tempio della Fortuna Virile, p. 306». [*A fianco della base del piedistallo*]: «Questa base è ricavata dal tempio della Fortuna Virile, p. 306, e da quello di Pola, p. 375, aggiuntovi l'intaglio, e il membretto è più proporzionato». 7. Per il rapporto arternatura, cfr. qui, I 20, nota 3. I. Jones: «Il Palladio si sbaglia perché tutte queste foglie vicino al fusto sono più spesse, ma più strette che in mezzo. Allo stesso modo i caulicoli nel capitello corinzio non hanno stelo ma soltanto la foglia spogliata di tutto tranne che della nervatura centrale». 8. I. Jones: «Il Palladio intende dal lato del punto in cui l'abaco è squadrato, che ha la stessa sporgenza della rosa, e non come fa il Vignola. Ma quella del Palladio è una sporgenza troppo ridotta, mentre l'altro sporge troppo. Tra i due quello dello Scamozzi è il migliore e consiste nel fare un cerchio di un diametro e $\frac{3}{4}$ e con la linea che tocca l'astragalo; e questa linea io l'ho usata e torna bene. Si noti che il Viola Zanini si rifà completamente al Palladio». 9. I. Jones [*alla tavola corrispondente*]: «I primi quattro numeri in alto all'estrema sinistra sono sbagliati, perché sono indicate misure per un totale di 19 parti e $\frac{1}{2}$, mentre trovo che siano solo 17 e $\frac{1}{4}$ ». [*In alto a sinistra*]: «Il ricciolo del modiglione sporge tanto in fuori quanto la parte superiore della gola». [*Indica con G il lato sinistro del bordo liscio che circonda le casse delle rose*]: «Nella maggior parte degli edifici antichi questo lato G è più ampio dell'altro, ma questo è migliore. Gli antichi facevano così quando gli spazi erano troppo angusti per creare un quadrato perfetto, e quando gli spazi erano troppo ampi le nicchie delle rose erano più lunghe che alte. Entrambi questi modi lasciano a desiderare». [*Vicino alla pianta*

del capitello): «Lo spessore delle seconde foglie equivale in tutto alla profondità delle scanalature». [*Vicino al capitello*]: «Le foglie si ripiegano per $\frac{1}{4}$ della loro altezza». [*Traccia una linea tratteggiata dall'estremità dell'abaco a quella dell'astragalo*]: «Questa linea mostra la sporgenza del fogliame, che però non è sufficiente, cfr. Scamozzi, VI, f. 193. La massima larghezza del capitello da un estremo dell'abaco all'altro è di 1 diametro e $\frac{1}{2}$ e questa regola vale per il corinzio e per il composito. Così quando ci sono da fare delle colonne doppie si disegnano in modo che gli abachi possano toccarsi, ma non il plinto inferiore. La campana va fino alla sommità della foglia più alta. La sporgenza delle foglie inferiori deve essere allineata con l'ovolo della campana».

CAPITOLO XVIII

1. Per gli studi preparatori delle tavole del capitolo, cfr. i disegni R.I.B.A., X 6v a destra (Spielmann 38; Zorzi 308), XIII 14 (Spielmann 36), XIII 19r a destra (Zorzi 309), XIII 19v a destra (Spielmann 37; Zorzi 311). 2. L'ordine composito, identificato dall'Alberti per primo fra gli ordini classici, è caratterizzato soprattutto dal capitello (ALBERTI, VII 6). Cfr. FORSSMAN 1973^a, p. 13. Per le sue proporzioni in Palladio, Serlio, Scamozzi e Vignola, cfr. VIGNOLA 1832, pp. 76-7, e tav. XXXV; GUARINI, III 10. 3. Cfr. VITRUVIO, III 3, 2, e la traduzione del BARBARO, p. 74. 4. I. Jones [*alla tavola corrispondente*]: «Questa chiave, alla base, misura la metà del diametro della colonna, e l'archivolto è alto altrettanto oppure $\frac{1}{9}$ della luce. L'imposta è alta $\frac{1}{10}$ e $\frac{2}{3}$ dell'altezza del pilastro dalla base all'imposta stessa e, oltre l'astragalo, è tanto alta quanto è spesso il membro». 5. Proporzioni ricavate dall'arco dei Gavi di Verona. Cfr. qui, I 19. 6. I. Jones [*alla tavola corrispondente, a sinistra della base della colonna*]: «Questa base è ripresa dalla Rotonda, p. 344, dal tempio di Nettuno, p. 403, dal tempio di Marte Vendicatore, p. 275, con alcuni cambiamenti, perché in quella, ad esempio, vi è un astragalo tra questo toro inferiore e il listello, e la cimbria è più larga, cosicché non vi è l'astragalo sotto di essa, ma soprattutto dal tempio di Giove Statore, p. 330». [*Dentro il piedistallo*]: «Questa cimasa è ricavata dal secondo tempio di Nimes, p. 391, ma in quello c'è un ovolo sopra la gola; ma quando si trova una cimbria come questa, vi è anche, sopra, un toro o un ovolo rostrato. Nessuno dei piedistalli del Palladio ha una cimbria, tranne questo, per cui cfr. il tempio di Antonino e Faustina, p. 290». [*Dentro la base del piedistallo*]: «Questa base è ripresa dal tempio di Assisi, p. 372, ma quella non è scolpita, perché riscontro che gli antichi non intagliavano mai i basamenti per ragioni di solidità, dal momento che erano vicini al suolo, e intagliavano molto raramente, per la stessa ragione, anche la cimasa o cornice del piedistallo». 7. I. Jones [*alla tavola corrispondente, in alto*]: «Si noti che gli antichi, quando una cornice era lontana alla vista, facevano i membri grandi e talvolta mettevano dei modiglioni nel fregio che facevano sì che architrave, fregio e cornice spiccassero da lontano. Questo segreto lo Scamozzi, che vedeva poco, non lo scoprì. Cfr. l'ordine superiore del Colosseo (Serlio, III, f. 65)». [*A sinistra, in alto*]: «Questa corona è ricavata dal tempio di Giove; lo Scamozzi (VI, f. 20) critica erroneamente il Palladio per avervi posto alcuni membri sotto i modiglioni, non sapendo che i modiglioni e le due fasce stavano lontano dalla vista». [*A destra, dall'alto in basso*]: «Questa gola, qui liscia, è invece riccamente scolpita nel tempio di Giove e nel Frontespizio di Nerone da cui è ricavata. Questi dop-

pi modiglioni squadrati e questo architrave sono ricavati dagli stessi templi, cfr. p. 303. Le due fasce e la cimasa sono straordinarie, ma in quelli sotto il cavetto c'è un ovolo, mentre qui c'è una gola riversa. L'ovolo si accorda meglio con il cavetto ed è nell'architrave del tempio di Pallade Atena. Da qui si ricava che esso è usato negli architravi delle porte, come nel tempio di Vesta, p. 359, e nel tempio di Nimes, p. 385, ma non nelle vere cornici». Jones allude anche a «un disegno di sir Henry Wotton, il primo che fece per questo libro» (R.I.B.A., x 6v a destra).

CAPITOLO XIX

1. Riprende da qui la possibilità di un confronto con il manoscritto (f. 2r). Anche questo capitolo, tranne che per un accenno alle misure dell'arco dei Gavi, è più ampio nella stampa. 2. Dedicato a Tito e a Vespasiano, fu probabilmente voluto da Domiziano (81-96 d.C.), anche se alcuni lo datano alla prima età traianea (98-117). La chiesa di Santa Maria Nova è più comunemente nota come Santa Francesca Romana. Cfr. i disegni VIC., D 9, D 10 (Spielmann 208, 207; Zorzi 39-42: del Falconetto); PALLADIO 1554, ff. 10v-11r; SERLIO, III, ff. 98-100; BARBARO, p. 129. 3. L'arco di Nerva, eretto ad Ancona per opera di Apollodoro di Damasco per ordine di Nerva Traiano. Cfr. SERLIO, III, ff. 107-9. 4. Innalzato in onore di Augusto per volere del re Cozio nel 9-8 a.C. Cfr. i disegni R.I.B.A., XII 8 (Spielmann 239: di Orazio Palladio; Zorzi 79, 80), VIII 20v (Zorzi 81). 5. Detto anche dei Sergi, o porta Aurea, fu eretto in onore dei tre fratelli Sergi nel 30 d.C. Cfr. i disegni R.I.B.A., XII 9 (Spielmann 233; Zorzi 70: del Falconetto), XII 10r (Spielmann 232; Zorzi 69: del Falconetto), XII 10v (Spielmann 232; Zorzi 73), VIC., D 29 (Spielmann 234: della bottega; Zorzi 71-2), D 23r (Spielmann 235; Zorzi 74: del Falconetto); SERLIO, III, ff. 109-11. 6. Il Colosseo, iniziato nei primi anni del regno di Vespasiano, terminato sotto Tito e dedicato nell'80, fu rifinito in tutti i suoi particolari solo sotto Domiziano. Ad esso si riferiscono i disegni R.I.B.A., VIII 14r-17 (Spielmann 120, 121, 123, 122; Zorzi 227, 230, 226, 228 e 229); cfr. anche PALLADIO 1554, f. 9v; SERLIO, III, ff. 77-81. 7. Cfr. anche BARBARO, p. 88. 8. Cfr. in realtà, v 6, 6, e la traduzione del BARBARO, p. 155. 9. Il monumento commemorativo del trionfo celebrato dopo la vittoria su Massenzio (312 d.C.) fu terminato tre anni dopo e dedicato nel decimo anniversario del governo di Costantino, il 25 luglio del 315. Cfr. i disegni R.I.B.A., XII 5 (Spielmann 214), XII 5r (Zorzi 35), VIC., D 14r (Spielmann 213; Zorzi 34: del Falconetto), D 15 (Spielmann 215; Zorzi 36-37: del Falconetto). Cfr. anche PALLADIO 1554, f. 10v; BARBARO, p. 129; SERLIO, III, ff. 105-7.

CAPITOLO XX

1. L'insistenza sull'osservazione e sperimentazione personali è motivo ricorrente nell'opera. 2. Si tratta di un capitolo di importanza fondamentale in cui, postulata l'ormai classica subordinazione mimetica dell'arte nei confronti della natura, si elenca tutta una serie di abusi derivanti dalla trasgressione delle leggi naturali. WILINSKI 1964, p. 139 nota 12, non esclude una critica sottintesa al Serlio, all'indirizzo del quale e del Filandro il BARBARO (p. 94) aveva mosso delle obiezioni che il Palladio ben conosceva. Cfr. anche ZORZI 1958, p. 126;

PANE 1961^a, p. 45 nota 4. 3. Il Palladio ribadisce la funzione mimetica dell'arte e la sua posizione teorica coincide con quella generale del tempo. Cfr. BARBARO, I 3, pp. 26 sgg., e la lettura che ne fa BARBIERI 1978, pp. 42 sgg. Ma mentre per il Barbaro soggetto ed oggetto di imitazione è l'uomo, il Palladio si limita ad un'analogia vegetale tra colonne ed alberi che riprenderà, nel 1577, in una scrittura giurata al Senato veneto (in ZORZI 1965, pp. 165-7). 4. La teoria vitruviana dell'origine dell'architettura come trasposizione in pietra delle forme della capanna lignea degli uomini primitivi (cfr. VITRUVIO, IV 2), verrà accettata dalla critica illuministica per capovolgere il valore dell'autorità della tradizione: se le forme architettoniche rispecchiano le funzioni espresse dai materiali dei primi prototipi, tutta la storia dell'architettura è storia di falsificazioni funzionali. Cfr. DE CORDEMOY 1706; ALGAROTTI 1753; LAUGIER 1753; MEMMO 1833. 5. Il Palladio sottolinea la *semplicità* della natura, per cui cfr. la «modestia naturae» di cui tratta ALBERTI, I 9, proprio per insistere sulla necessità dell'artefice di adeguarvisi. Il sintagma *natura delle cose* è letteralmente ripreso dal BARBARO, I 3. 6. La riprovazione degli abusi trova un'ulteriore giustificazione in ragioni economiche, alle quali nella prassi costruttiva il Palladio cerca sempre di uniformarsi. 7. L'abuso non è il trasgredire una regola astratta e convenzionale, ma il trascurare l'origine delle forme, che si rifanno alla natura. La forma ha una sua vita ed un suo sviluppo che è un modo naturale di comportarsi sotto l'azione dei pesi e delle tensioni dei materiali. 8. Cfr., ad esempio, qui, IV 24. PUPPI 1973^a, p. 28, nota che qui «nell'idea di natura rifluisce l'idea stessa della sola storia possibile, ch'è appunto il mondo antico, sino a fondersi indissolubilmente». Sulla necessità di varietà e originalità nell'ornamentazione, cfr. anche ALBERTI, I 8, e IX 9. Il rapporto tra storia e legge è di matrice aristotelica e di straordinaria importanza. Cfr. BARBARO, *Della eloquenza*, in WEINBERG 1970, II, p. 359; SPERONI 1740, V, p. 417. Cfr. anche ALBERTI, VI 2. 9. DE FUSCO 1968, p. 537, annota: «in pieno clima manieristico e alle soglie di quel Barocco che, almeno per quanto concerne la plastica minore, eleggerà proprio alcuni di tali abusi come tipici aspetti del nuovo gusto, Palladio crede ancora ad alcune regole universali, le quali tuttavia dovevano nella sua idea essere tanto ampie ed inclusive da consentire ai moderni e agli stessi antichi la più ampia possibilità di variazioni particolari. In sostanza, non è tanto l'abuso costruttivo che Palladio condanna, quanto la negazione di ciò che gli elementi architettonici 'fingono', o meglio significano. Cosicché il frontespizio spezzato, ad esempio, indica la rottura d'un simbolo e le 'licenze' in genere denotano la crisi d'una serie di segni istituzionalizzati espressivi di altrettanti significati». Per il rapporto Palladio-Manierismo, a lungo identificato soprattutto con il rapporto Palladio-Giulio Romano, cfr. PALLUCCHINI 1959; PANE 1959 e 1963; BARBIERI 1964^a; PEVSNER 1967; è però metodologicamente opportuno affrontare l'argomento all'interno della problematica più ampia della dialettica palladiana di classicismo ed anticlassicismo (cfr. ACKERMAN 1972, pp. 97-8; ZEVI 1963; ARGAN 1970^a; PUPPI 1973^a, p. 18 e nota 99). 10. Il termine *proporzione* ricorre significativamente due volte a poche righe di distanza: legge fondamentale, esemplata sulla natura, di un'architettura organicamente concepita in cui le parti siano in relazione tra di loro.

CAPITOLO XXI

1. La stesura manoscritta di questo capitolo (ff. 2v, 3r) viene sostanzialmente ripresa nella stampa. 2. CARBONERI 1972, p. 167, nota: «il campo semantico delle logge viene [dal Palladio] dilatato al massimo: sono logge anche i portici. Lo Scamozzi distingue le logge dai portici: i portici hanno gli archi tra pilastro e pilastro; le logge 'hanno i vani tra colonna e colonna' [per Palladio, invece, in palazzo Thiene (II 3) si trovano 'loggie di pilastri'] e rimprovera agli antichi di chiamare portici le logge. [SCAMOZZI, III 18, p. 303]. Il Serlio si attiene prevalentemente alla terminologia del Palladio». 3. Evidente riferimento a palazzo Chiericati. I. Jones: «Ho notato che le logge si possono fare o all'esterno o all'interno della casa. Alcune sono negli angoli, e allora sono due, e questo tipo è molto usato a Genova, ma sono molto più comuni quelle che si fanno nel mezzo. Le entrate variano a seconda della grandezza della casa, come ho potuto osservare a Vicenza dove ci sono le più splendide che io abbia mai visto, come ho notato nei vari luoghi. Londra 18 gennaio 1614. A Genova è molto comune che vi siano due logge ad ogni estremità della casa e ciò è molto valido perché così ogni appartamento ha la sua loggia per camminarvi al mattino e per uscire durante l'estate senza ingombrare l'entrata. Ma dall'esterno è assai più bella una sola loggia con il suo frontespizio nel mezzo, che resta il più grande ornamento che una casa possa avere». 4. Il Palladio distingue nettamente l'atrio dall'entrata, riservando il termine *atrio* solo al convento della Carità e a villa Thiene a Quinto, che più esplicitamente ricordano la casa degli antichi. 5. Anche la sala, come l'atrio a cui corrisponde al piano superiore, adempie a funzioni di rappresentanza: è il luogo dell'azione artistica e spettacolare, dove si fa musica e teatro. «Di qui la necessità che la casa rispecchi la posizione gerarchica del proprietario, con un compito quasi di supplenza rispetto agli edifici pubblici» (CARBONERI 1972, p. 185 nota 10). Per l'ALBERTI, V 2, invece portico e vestibolo sono per tutti i cittadini, mentre passeggiata, cortile, atrio e sala appartengono solo a chi abita nella casa. 6. La simmetria dello schema distributivo, che si sviluppa intorno al nucleo centrale destinato alla circolazione, e che in generale corrisponde alla prassi palladiana, viene giustificata soprattutto in base a ragioni statiche, «ma la sua spiegazione in termini tecnici è una discutibile manifestazione del naturalismo dell'autore, suggerita forse dalla concezione di Belli secondo cui il moto e l'instabilità sono causati da una disuguaglianza. Se la regola fosse stata vera, tutti i palazzi romani (e per giunta alcuni palazzi dello stesso Palladio) sarebbero dovuti crollare» (ACKERMAN 1972, pp. 81 sgg.). Cfr. anche WITTKOWER 1964, pp. 72 sgg.; CARBONERI 1972, p. 170. 7. Il problema del proporzionamento degli ambienti è affrontato partendo dallo schema simmetrico delle piante degli edifici; si passa poi a suggerire la lunghezza e larghezza delle stanze, per arrivare (qui, I 23) a definirne l'altezza che, in funzione delle dimensioni precedenti, risulta il legame tra le parti dell'invaso architettonico. Cfr. DE FUSCO 1968, p. 538. Si raccomandano la forma circolare, quadrata (1 : 1), rettangolare, i cui lati possono stare nei seguenti rapporti: $\sqrt{2}:1$, 3:4, 2:3, 3:5, 1:2. Cfr. FRANCESCO DI GIORGIO, II, p. 346; ALBERTI, IX 6; SERLIO, I, f. 15, che, seguendo VITRUVIO, VI 3, 3, e diversamente dal Palladio, che però dichiara di aver usato questo rapporto nell'atrio del convento della Carità, ricordano l'incommensurabilità della diagonale del quadrato. Secondo una recente indagine (BATTISTI

1973, pp. 211 sgg.) effettuata sulle tavole del secondo dei *Quattro Libri*, la proporzione 1:1 vi compare 87 volte; 2:3, 32; 1:2, 29; 3:5, 18; 3:4, 17, mentre predominano i rapporti irrazionali, esclusi da WITTKOWER 1964, p. 107, e accennati da ACKERMAN 1972, p. 80. Cfr. anche BURNS 1975, p. 224; qui, I 23, note 2, 8, 9.

CAPITOLO XXII

1. La stesura manoscritta del capitolo (f. 3) porta un breve riferimento a Vitruvio, eliminato nella stampa insieme con l'indicazione di disporre i pavimenti in modo «che per la diversità dei colori rassembri il rilievo». 2. Questo tipo di pavimentazione fu assai usato dal Palladio. Sui pavimenti, cfr. anche PALLADIO, *Relazione per il Duomo nuovo di Brescia*: «Quanto al pavimento potria farsi di quattro maniere, cioè di mosaico, di quadri bianchi e rossi di pietra cotta, et di mastego. Ma considerando che nel mosaico anderia una grandissima spesa et lunghissimo tempo, et che i quadri di pietra cotta fariano polvere sopra modo al tempo d'estate, et che saria impossibile tenerlo mai netto, et pulito, il mastego concludo che saria meglio, et il farlo di quadri bianchi et rossi di pietra viva come si vede usarsi in tutte le chiese di qualche importanza, et riescono molto bene» (ZORZI 1966^a, p. 89). Per una rassegna dei problemi inerenti le tecniche costruttive dell'architetto, cfr. ZOCCONI 1972, pp. 271-89 (in particolare, per le pavimentazioni, le pp. 283-5). 3. Le ragioni estetiche coincidono con quelle pratiche. 4. I soffitti possono quindi essere, se non a volta, con travi a vista, a lacunari (cfr. qui, II 4-5, II 8), a cassettoni. È questo uno dei pochissimi accenni alla decorazione interna, per cui il Palladio, diversamente dal Serlio che attribuisce all'architetto la guida e il coordinamento dell'opera dei pittori, non offre nel trattato indicazioni precise, limitandosi a segnalare, con la sola eccezione di Paolo Veronese a Maser, gli artisti (pittori, stuccatori, scultori) attivi nei vari edifici. Tale atteggiamento ha fatto sorgere un vasto dibattito critico, suscitato da CEVESE 1965, p. 314, che si domandava «se il Maestro veramente amasse le decorazioni pittoriche e plastiche dei suoi interni o se mal le tollerasse, piegandosi, solo per quieto vivere, alla volontà del committente, poiché gli affreschi attraverso l'illusionistico sfondamento delle pareti e dei soffitti annullano la misura voluta e realizzata dall'Architetto, facendo assumere al vano una dimensione diversa da quello ch'esso concretamente realizza». Per FORSSMAN 1965, p. 75 (cfr. anche 1967^a, pp. 71 sgg.) invece «l'affinità spirituale tra il Palladio ed il Veronese risulta evidente» e non si basa «su singole coincidenze fra l'architettura vera e quella dipinta, bensì sulla comprensione intuitiva da parte del Veronese dello stile pittorico richiesto dall'architettura del Palladio». Mentre per WOLTERS 1968^a, p. 266, «il connubio di concezioni completamente diverse - l'architettura del Palladio e le decorazioni degli edifici palladiani - è un fatto storico», BATTISTI 1968^a, p. 137, ritiene che esso sia il frutto di una «intenzionale unità di gusto». In questa direzione, cfr. anche MAGAGNATO 1968; OBERHUBER 1968; PALLUCCHINI 1968; RUPPRECHT 1968; qui, Introduzione, p. LVIII.

CAPITOLO XXIII

1. A questo capitolo ne corrispondono due nel manoscritto: il primo, «Dell'altezza delle stanze» (ff. 3v, 4r), contiene un'ampia definizione della proporzione aritmetica, geometrica e armonica, ed è integrato in modo molto succinto nel capitolo XXIII della stampa che, nonostante il titolo, si rifà, con le debite variazioni, al capitolo «Del modo di ritrovar l'altezze de' volti» (ff. 4, 5r). 2. Secondo la definizione presente nel manoscritto (f. 4r), che segue da vicino quella del BARBARO, III 1, p. 57, proporzione è «una determinata habitudine, rispetto, o comparatione di due quantità comprese sotto un istesso genere, come sarebbe due numeri, due corpi, due luoghi, due tempi, due linee». Per estendere, come in questo caso, il rapporto proporzionale alla terza dimensione, in modo da poter integrare fra loro piante e alzati, è necessario ricorrere ad un rapporto tra proporzioni che colleghi tre o più termini, cioè alla proporzionalità, definita dal BARBARO, III 1, p. 58, come il «rispetto, e comparatione non d'una quantità all'altra, ma d'una proportione all'altra». Cfr. WITTKOWER 1964, pp. 132 sgg.; ACKERMAN 1972, pp. 79-80. Il Palladio, semplificando notevolmente le soluzioni albertiane, a cui pure si ispira (cfr. ALBERTI, IX 3, IX 6), raccomanda per gli ambienti interni tre differenti rapporti dell'altezza rispetto alla lunghezza e alla larghezza, suggerendo per ciascun caso un metodo di calcolo dell'altezza in base alle due dimensioni di pianta, prima per mezzo di un procedimento geometrico, poi di uno aritmetico. Come ha notato WITTKOWER 1964, pp. 108 sgg., «l'esposizione palladiana si riferisce strettamente al lato pratico del mestiere, senza menzionare che cosa tali proporzioni significhino. Di fatto, l'altezza della stanza in questi tre esempi rappresenta rispettivamente il medio aritmetico, geometrico e armonico tra ciascuno dei due estremi», come risulta puntualmente dal manoscritto (ff. 4 e 5). I tre tipi di medi proporzionali acquistano, probabilmente attraverso il Ficino, che li aveva discussi nel suo commento al *Timeo*, un'importanza fondamentale nell'estetica del Rinascimento; nonostante che nell'ambiente veneziano dei tempi del Palladio essi siano stati esaminati da GIORGI 1525, I 5, f. 82, e dal BARBARO, III *Proemio*, la fonte più probabile di questo capitolo è ALBERTI, IX 6, che ne aveva trattato in termini più facilmente accessibili a un architetto. Lo SCAMOZZI, III 19, pp. 308 sgg., semplificò ulteriormente il Palladio, suggerendo, nei tipi di ambienti di forma perfetta da lui raccomandati, un'altezza che è sempre il medio aritmetico tra la larghezza e la lunghezza. Le verifiche fatte sulle misure delle stanze nelle ville costruite dimostrano, come suggerisce BATTISTI 1973, p. 230 nota 2, uno scarto rispetto ai parametri forniti dai tre metodi suggeriti qui dal Palladio. 3. Il metodo più semplice proposto dal Palladio per trovare una giusta altezza proporzionale in stanze rettangolari è la media aritmetica fra larghezza e lunghezza. Se la larghezza è uguale ad A e la lunghezza uguale a B, la formula per il calcolo è $(A+B)/2$. 4. La stampa ha «in volto», qui corretto sulla base del manoscritto (f. 4v). 5. Nel secondo metodo proposto, l'altezza della stanza diventa l'altezza di un triangolo rettangolo inscritto in una semicirconferenza, il cui diametro è uguale alla somma della larghezza con la lunghezza (A+B), e tale che A e B siano rispettivamente le misure delle proiezioni dei cateti sull'ipotenusa. L'altezza diventa così media proporzionale fra A e B (Euclide). Si tratta di una media geometrica, il cui valore si ricava estraendo la radice quadrata del prodotto fra larghezza e lunghezza, cioè $\sqrt{A \times B}$. 6. Il Palladio sconsiglia questo metodo qualora $A \times B$ non sia un

quadrato perfetto: in tal caso dell'altezza si potranno calcolare solo le approssimazioni. 7. Nella figura relativa le lettere *a* ed *e* vanno scambiate fra loro. Nel terzo metodo si disegnano due triangoli simili; i cateti del primo sono formati rispettivamente da $(A+B)/2$ (secondo il primo metodo) e dal valore della larghezza; i cateti del secondo sono rispettivamente la lunghezza ed il valore incognito dell'altezza della stanza da stabilire. La soluzione è rappresentata dal prodotto delle misure di larghezza e lunghezza diviso per la media aritmetica delle stesse e cioè $(A \times B)/[(A+B)/2]$. 8. La ricerca proporzionale è finalizzata a necessità pratiche: le stanze non sono concepite dal Palladio come organismi autonomi e il loro proporzionamento acquista un significato solo in quanto esse sono in rapporto all'insieme della struttura dell'edificio. WITTKOWER 1964, p. 126 nota: «il modo di legare sistematicamente l'una stanza all'altra per mezzo di proporzioni armoniche costituì la novità fondamentale dell'architettura di Palladio, e noi riteniamo che il suo desiderio di dimostrarla avesse un'influenza sulla scelta e sul carattere delle tavole, e sulla scrittura delle relative misure. Questi rapporti proporzionali, che altri architetti avevano usato in corrispondenza delle due dimensioni di una facciata, o delle tre dimensioni di un singolo ambiente, furono da lui impiegati per integrare un intero edificio». 9. Pur servendosi in massima parte di una teoria razionale della proporzione, il Palladio si riserva il diritto di rompere la norma, come conferma anche il suo largo uso di rapporti irrazionali (BATTISTI 1973). A proposito delle prese di posizione eterodosse, frequenti nel trattato palladiano, WITTKOWER 1964, p. 134 nota 2, rileva: «nell'accento posto sul giudizio e sulla pratica esperienza dell'individuo può riscontrarsi, come pure in tutta la sua opera, quell'integrazione aristotelica alla 'sostanza' platonica, tipica dell'Italia settentrionale».

CAPITOLO XXIV

1. La stesura manoscritta del capitolo (f. 5v) presenta variazioni lievissime rispetto alla stampa. 2. Questa osservazione e la successiva, che si riferiscono ai rapporti tra le forme della stanza e delle volte, sono un completamento dei ragionamenti sulle proporzioni delle stanze. *frezza*: freccia, cioè la massima distanza che intercorre fra il punto più alto della curva d'asse di un arco e la retta che congiunge i due appoggi. 3. In realtà le terme di Traiano, costruite tra il 104 e il 109. Cfr. i disegni R.I.B.A., IV 1-3 (Spielmann 168, 169, 171; Zorzi 106, 107), IV 4 (Zorzi 108), IV 5 (Spielmann 170; Zorzi 109); PALLADIO 1554, f. 8v; SERLIO, III, ff. 92-3. 4. Da sinistra a destra, dall'alto in basso: volta rotonda (A); volta a remenato (B); volta a crociera (C); volta a conca (D); volta a conca (E); volta a lunette (F); volta a fascia (G). I. Jones: «Venerdì primo agosto 1614: ho parlato con lo Scamozzi ed egli ha chiarito i miei dubbi circa i vari tipi di volte. La volta rotonda ha più sesto di quella a remenato. La volta a remenato o a cupola si fa in stanze quadrate lasciando degli smussi laterali: l'ho vista a Quinto, rotonda in una stanza quadrata, e sta bene». [Nel triangolo superiore della stanza con volta a crociera]: «1 e $\frac{1}{3}$ ». «Nella volta a conca D vi è in alto un piccolo riquadro: la parte a volta fino a questo riquadro è $\frac{1}{3}$ dell'ampiezza della stanza. Lo Scamozzi accusa il Palladio di usare la diagonale essendo così circa un quadrato e mezzo. La volta a conca E è minore di sesto, ma ha nel mezzo un riquadro maggiore: la parte a volta fino al riquadro è $\frac{1}{4}$ dell'ampiezza della stanza. Le volte a conca e a crociera si fanno spesso in stanze

quadrate, dove stanno molto bene, ma il Palladio indica sempre la più adatta. Vicenza 13 agosto 1614. Si noti che le volte D ed E sono dello stesso tipo, ma una ha più sesto dell'altra». [Nella pianta della stanza con volta a lunette]: «1 e $\frac{2}{3}$ ». [Nella pianta della stanza con volta a fascia]: «2 quadrati». «La volta a fascia è uguale a quella a conca, ma termina nella parete: l'ho vista spesso in stanze lunghe, come gallerie, portici, atri. Ho osservato che la crociera non è molto usata sopra le scale perché la conca è più ornata, e che la volta a fascia ha spesso riquadri e compartimenti di stucco o di pitture. Ci sono poi volte miste che descriverò a parte». [In basso, a fianco di uno schizzo a penna di un'altra stanza]: «Questo è dall'angolo al quadrato la metà del pavimento in profondità e questa è la misura o regola dei muratori, ma non è sempre applicata. Alcune stanze hanno lunette negli angoli e un riquadro nel mezzo».

CAPITOLO XXV

1. La stesura manoscritta del capitolo (ff. 6, 7r) è già molto vicina alla stampa, che è arricchita solo di un riferimento a Vitruvio. Nel manoscritto ci si riferisce però agli ornamenti di porte e finestre come già trattati, mentre nella stampa essi vengono affrontati nel capitolo seguente. 2. Nonostante l'importanza delle proporzioni nella teoria architettonica palladiana, la loro applicazione avveniva spesso pragmaticamente e non comportava la rigorosa regolamentazione proporzionale di ogni parte dell'edificio. Cfr. BURNS 1975, p. 225. Per un attento studio della morfologia di porte ed archi di trionfo, cfr. CEVESE 1972. 3. Torna la triade vitruviana di *firmitas, utilitas, venustas*. Mentre la misura delle porte è in rapporto all'altezza della stanza, quella delle finestre è in relazione con la loro larghezza. 4. Cfr. VITRUVIO, IV 6, 1, e la traduzione del BARBARO, p. 116. 5. Per il tempio di Vesta a Tivoli, cfr. qui, IV 23. 6. Cfr. VITRUVIO, IV 6, 1, e la traduzione del BARBARO, p. 116. 7. *caso che*: a meno che. 8. Le finestre sfuggono quindi al modulo. 9. È essenziale, in un'architettura che si riporta ad una organicità di parti riferite al tutto e fra loro, mantenere un'articolazione dei singoli membri in proporzionata corrispondenza alle parti interne. 10. Si insiste sulla simmetria. 11. *remanati*: in questo caso la parola indica i nostri archi di scarico.

CAPITOLO XXVI

1. Cfr. VITRUVIO, IV 6, 1-6. 2. Cfr. BARBARO, pp. 117 sgg., dove, a commento di VITRUVIO, IV 6, il Palladio stesso aveva offerto i disegni della porta dorica, ionica e attica. La figura di Daniele Barbaro (1513-1570) non è stata ancora studiata in maniera organica. Esponente di una delle più antiche famiglie veneziane, dopo gli studi all'università di Padova, dal 1548 al 1550 fu ambasciatore della Serenissima presso la corte inglese. Al ritorno, col titolo di patriarca eletto, venne nominato successore di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia, carica che non riuscì a rivestire, morendo prima di lui; come patriarca eletto rappresentò la Repubblica al concilio di Trento. Il suo incontro col Palladio, avvenuto intorno al 1550, portò alla stretta collaborazione, testimoniata dal Barbaro stesso (pp. 40, 95-6, 167 [ma 159], 179 [ma 279], ecc.), per l'edizione del 1556 dei *Commenti* a Vitruvio, nella cui preparazione rientra pure il comune viaggio romano del 1554. Tra le altre opere, vanno ricordate il dialogo *Della elo-*

quenza, Venezia 1557, e *La pratica della prospettiva*, Venezia 1568. Insieme col fratello Marcantonio (cfr. qui, I 28, nota 8) fu committente della villa di Maser e sostenitore del Palladio in tutti i lavori veneziani. L'ipotesi (PUPPI 1973^a, p. 316) di un successivo raffreddamento dei rapporti tra i due in seguito all'intervento del Veronese a Maser, confermata dalla diminuzione delle espressioni elogiative nei confronti dell'architetto nella seconda edizione dei *Commenti* (1567), per quanto suggestiva, è ancora tutta da provare, specie considerando il fatto che il Barbaro fu probabile intermediario per il progetto palladiano di San Francesco della Vigna (BURNS 1975, p. 94). Sull'aristotelismo del Barbaro, fortemente venato di platonismo, cfr. WITTKOWER 1964, pp. 68-70; FAGGIN 1967, pp. 54-5. Sul personaggio in generale, ALBERIGO 1964; TAFURI 1966, pp. 200-10. Per i rapporti col Palladio, ZORZI 1958, pp. 113 sgg.; FORSSMAN 1966^b. 3. Il Palladio considera evidentemente conclusa, con il rimando al commento a Vitruvio del Barbaro, la trattazione degli ornamenti delle porte legati ai vari ordini architettonici, e passa ad illustrare quattro «invenzioni» che, avendo sempre come punto di partenza l'architrave, e variando lievemente nel numero e nell'articolazione dei partiti ornamentali, rispondono al solito a criteri di proporzionalità complesse e riferibili all'organicità del tutto. I motivi ornamentali proposti sono ricavati soprattutto dal tempio di Vesta a Tivoli (ZORZI 1958, pp. 138-9). Non sempre tuttavia il Palladio inquadra le aperture entro modanature o pietre sagomate: molte volte porte e finestre sono a spigolo vivo. 4. I. Jones [alla tavola corrispondente, a destra, in alto]: «Cornice liscia: lo Scamozzi la attribuisce all'ordine toscano (VI, f. 66), ma c'è un listello sotto il regolo nel punto B». [In basso]: «Cornice più lavorata. Lo Scamozzi la usa per il dorico (VI, f. 81) ma l'architrave non ha alcun astragalo sotto la gola riversa. Egli usa questo architrave per l'ordine ionico e romano, ma c'è un orlo tra le due fasce scolpite con foglie che costituisce tutta la differenza. La sporgenza della parte inferiore è $\frac{1}{4}$ di quadrato, come mostra la linea tratteggiata». 5. I. Jones [alla tavola corrispondente, a destra, in alto]: «Ma negli architravi antichi, dove c'è un ovolo sotto il cavetto, vi si trova sotto un astragalo scolpito a foglie. Questa invenzione di una cimasa di un architrave è ripresa dal tempio della Pace, p. 266, e dalle pp. 303 e 319 [tempio di Giove e tempio di Marte], ma questi hanno tutti ovoli sotto il cavetto. Per la decorazione cfr. quei disegni. Questa cornice ha pochi membri e lisci e può adattarsi bene all'ordine dorico; lo Scamozzi adopera questo architrave per l'ordine corinzio, ma con due fasce e un toro nel mezzo». [Alla seconda parte della tavola]: «Questa cornice ha più membri ed è più lavorata: lo Scamozzi la usa per l'ordine ionico, essendo il dentello scolpito. L'architrave è fatto in modo diverso e così la cimasa della corona. Allo stesso modo lo Scamozzi attribuisce questa cornice a tale ordine e al romano, come lui lo chiama, ma là lascia il dentello liscio e scolpisce l'ovolo e la gola».

CAPITOLO XXVII

1. Nella prima stesura manoscritta del capitolo (ff. 8v, 9r) vi è una lunga digressione sulle cave di pietra tenera, già molto ridotta nella seconda (f. 7), mentre in entrambe manca l'accenno alla villa Eolia. 2. Espediente usato probabilmente in piccole aule termali da lui osservate, ma certo non nelle abitazioni, e comunque ripetuto nella descrizione della casa di villa degli antichi (qui, II 16). 3. Qui il Palladio, come già il Barbaro e Francesco di Giorgio (cfr. nota succes-

siva), sembra confondere, sovrapponendole, la piscina di Nerone di Baia con la «piscina mirabilis» di Bacoli, da lui rilevata: cfr. il disegno R.I.B.A., XIV 3r (Spielmann 128; Zorzi 240). 4. La citazione di questo camino e di quello di Baia probabilmente non è frutto dell'osservazione diretta del Palladio, che corregge qui in *vedeva* il «vede» del manoscritto, ma pare derivare, attraverso BARBARO, VI 10, p. 178, da FRANCESCO DI GIORGIO, p. 332: «L'altro vidi a Baia appresso alla piscina mirabile di Nerone. El quale era in uno quadro di *longhezza* di piedi 19 per ogni costa, in nel quale era in mezzo quattro colonne, sopra le quali si posava uno epistilio sopra el quale erano le volte intorno [intorno], alte da terra piedi 10, ornate di mirabili storie di stucchi e figure; in mezzo di queste colonne era come una cupoletta piramidale *con uno buso in cima* dove usciva el fumo, come appare nel disegno. Appresso a Civitavecchia ne ho visto uno altro, el quale era in uno quadro quasi della medesima grandezza *dell'antedetto*, fatto in questa forma perché nelli canti uscivano quattro modiglioni sopra li quali si posavano quattro architravi sopra le quali era poi la piramide del camino donde usciva el fumo. Et in ogni faccia *delle pareti* erano due finestre piccole et uno emiciclo, dove credo che fusse sculture collocate, alti da terra piedi 4, eccetto che in nella faccia dell'entrata, come appare nel disegno». La citazione è ripresa dallo SCAMOZZI, III 21. Di essi, PROMIS 1841, p. 162, che ne fece ricerca, non trovò traccia. 5. *Trenti*: la famiglia Trento. 6. Questo sistema di condizionamento, che sfruttava le gallerie delle numerose cave della zona, e che si estendeva a tutta una serie di edifici di proprietà della famiglia Trento, è ancora visibile in villa Trento a Longare di Costozza, detta villa Eolia: un padiglione cinquecentesco, costruito da Francesco Trento, affrescato da G. A. Fasolo, probabile avanzo di una costruzione più vasta (cfr. CEVESE 1971, p. 446; BATTILOTTI 1977). 7. Cfr. VITRUVIO, II 7, 1, e la traduzione del BARBARO, p. 48. 8. Nato nel 1538, più volte deputato, fece testamento nel 1583. Splendido ospite, trasformò villa Eolia, da lui costruita, in un luogo di incontro di celebri personaggi che ne cantarono le lodi. Cfr. DA SCHIO, s.v. 9. Cfr., qui, I 10. Per i camini, cfr. CORNARO, pp. 159-60, 166; ALBERTI, V 17, al solito assai più ampio e circostanziato.

CAPITOLO XXVIII

1. Il capitolo risulta notevolmente ampliato rispetto al manoscritto (ff. 9v, 10), in cui mancano molte misure e indicazioni tecniche per la costruzione delle scale e, a parte un breve accenno a quella inventata da Marcantonio Barbaro, tutti i riferimenti ai vari esempi di scale realmente costruite. 2. Coll'insistere sull'«impedimento», il Palladio segnala la difficoltà del problema, che sembra ancora risentire della concezione albertiana delle scale come «aedificiorum perturbatrices» (ALBERTI, IX 2), per cui cfr. anche CORNARO, pp. 160, 166; CATANEO, IV 1, f. 47v; BARBARO, IX 2, p. 205. Il VASARI, I, p. 147, sottolinea più decisamente l'importanza della scala «attesoché molti veggiono le scale e non il rimanente della casa». Per indicazioni pratiche sulla loro costruzione, cfr. ALBERTI, I 13, sostanzialmente seguito e ampliato dal Palladio. Per il superamento di questi problemi e l'elaborazione di audaci soluzioni nella fase progettuale, cfr. CORBOZ 1978², *passim*. Sulle scale palladiane in generale, cfr. CHASTEL 1960 e 1965. 3. L'altezza del gradino può quindi variare, per il Palladio, da cm. 11,84 a cm. 17,76, la pedata da cm. 35,6 a cm. 53,4; il rapporto tra altezza e pedata risulta quindi 1:3, mentre per VITRUVIO, IX 2, per la casa privata è 3:4; per il tempio 1:2.

Cfr. VITRUVIO, III 4, 4. Non sempre il Palladio rispettò le sue istruzioni: secondo il BERTOTTI-SCAMOZZI 1778, p. 33, le due scale della Poiana «riescono incommodissime per l'altezza non ordinaria dei gradini». 4. Cfr. VITRUVIO, III 4, 4, e la traduzione del BARBARO, p. 83. Per la ricorrenza di questa regola nei trattati di architettura, cfr. ALBERTI, I 13; SERLIO, V, f. 203r; VIOLA ZANINI, I 35, p. 111. 5. La figura di Alvise Cornaro (1475-1566), nota fino a pochi anni fa soprattutto per il *Trattato della vita sobria* (Padova 1558), è stata pienamente messa a fuoco dagli studi del FIOCCO (1952, 1958, 1963, 1965) che ne ha anche pubblicato gli scritti di idraulica e di architettura. Veneziano di origine, stabilitosi a Padova dove si era laureato in legge e dove divenne l'animatore di un circolo culturale a cui parteciparono anche il Falconetto e il Ruzante, comprese tempestivamente, in un momento di crisi dell'economia veneziana, la necessità di un intervento di riacquisizione della terraferma, impegnandosi in problemi quali la bonifica delle paludi e un'edilizia agraria economica e funzionale. Il ruolo da lui svolto nella formazione del Palladio è generalmente ritenuto fondamentale per il suo «umanesimo realistico, pragmatico, profondamente antidogmatico» e antivitruviano, e in questo tanto differente, e più influente, di quello accademico del Trissino, che pure fu tramite della conoscenza fra i due. Cfr. PUPPI 1966, pp. 9-11, e 1973^a, pp. 12 sgg. Cfr. anche, soprattutto per i rapporti Palladio-Falconetto, FORSSMAN 1966^a. 6. La loggia (1524) e l'odeo per esecuzioni musicali (1530 ca.) costruite dal Falconetto nel cortile-giardino del palazzo di Alvise Cornaro. Per l'odeo, cfr. anche SERLIO, VII 3, ff. 218-9. 7. La scala assume forma più complessa e dinamica; da semplice elemento funzionale si carica di altre motivazioni: gusto della sorpresa e dello spettacolo, con evidenti aperture in direzione del Barocco. Anche a Chambord, di cui parlerà poco più avanti, ciò che interessa il Palladio è che «tutti si veggono l'un l'altro salire e scendere». Cfr. CORBOZ 1978^a: «Tale incrocio di sguardi, quasi emblematicamente monumentalizzato nelle scale che 'caminano una al contrario dell'altra', impiantando una grande croce di S. Andrea nel cuore della villa Mocenigo a Marocco, diventa uno strumento di fruizione che sarei tentato di dire privilegiato, se non fosse stato completamente trascurato dalla ricerca sul Palladio». 8. Marcantonio Barbaro (1518-95) alternò missioni diplomatiche di grande importanza, in Francia e a Costantinopoli, con l'attività politica e amministrativa a favore della Repubblica di Venezia (cfr. GAETA 1964). Col fratello Daniele fu committente della villa di Maser, dove gli si devono forse attribuire gli stucchi del ninfeo e l'erezione del tempietto (II 14, nota 23). Almeno dal 1564, anno in cui fu provveditore al Sal, magistratura da cui dipendevano i lavori pubblici, partecipò al dibattito architettonico, intervenendo circa la costruzione del Redentore, quella del ponte di Rialto e la ricostruzione di Palazzo Ducale, e il Palladio lo ebbe come sostenitore in molte commissioni tra cui il progetto per la facciata di San Pietro di Castello (PUPPI 1973^a, p. 323). Per il suo interesse per la matematica e la meccanica, e per i contatti col Palladio al riguardo, cfr. CEREDI 1567; PUPPI 1973^a, p. 380. 9. Cfr. CORBOZ 1978^a: «Alle ragioni funzionali, in senso utilitario, si aggiungono dunque motivi che diremmo estetici se non fossero funzionali essi pure, poiché per la committenza del Palladio la rappresentazione fa parte della funzione». Sulla scala ovata del Palladio, i precedenti e le derivazioni, cfr. BASSI 1978; CHASTEL 1965, pp. 15-6. 10. Cfr. qui, II 6, nota 7. Il Palladio elenca otto schemi di scale, riducibili a due: con pianta curva o rettilinea. Le prime sono circolari o ovali,

e ciascuna con tromba aperta o con anima piena, mentre la lumaca ha gradini dritti o curvi; le scale diritte presentano, esse pure, il centro vuoto o limitato da muri. I primi otto tipi sono quasi assenti dalle ville; il sesto, «scala ovata senza colonna», compare quattro volte nel trattato: nel convento della Carità e nelle ville Pisani a Montagnana, Cornaro e Serego a Santa Sofia (nella realtà tutte di tipo diverso, vicinissimo a quello della Malcontenta nel trattato, essa pure eseguita diversamente); il primo tipo, «scala a lumaca con la colonna nel mezzo», non compare mai nel trattato e nella realtà solo nel rilievo di villa Serego a Miega, già semidistrutta, dato da BERTOTTI-SCAMOZZI 1781, pp. 14-5 e tav. VII. Il Palladio preferisce dei tipi derivati dalla scala ovata: a pianta rettangolare, con lastra centrale, senza riposo (Poiana, Badoer); a pianta quadrata più due semicerchi, con lastra centrale, piccoli riposi e pianerottoli (Pisani a Montagnana, Cornaro). Ma usa pure altri schemi: a pianta rettangolare con scale diritte e riposi larghi, senza supporto centrale (Pisani a Bagnolo, Zeno, Godi), o ancora diversi, come alla Rotonda e alla Emo. Le scale doppie sono adoperate quattro volte: in ville semidistrutte, come la Mocenigo a Marocco, la Thiene a Cicogna e la Serego a Miega, o in progetti, come la Mocenigo sul Brenta; le scale di ville segnalate nelle didascalie del trattato, sono poi, con la sola eccezione di villa Pisani a Bagnolo, di questo tipo, che è usato anche nell'invenzione di un palazzo per Giacomo Angarano. La scala ovata trova, nelle tavole del trattato, un più frequente impiego nei palazzi (Dalla Torre, Thiene, Capra, Barbarano, Trissino, Garzadori e la prima e la seconda invenzione). Cfr. CORBOZ 1978^a.

11. Il castello di Chambord, voluto da Francesco I, fu costruito tra il 1520 e il 1550. La citazione fattane dal Palladio è per CHASTEL 1965, p. 15, argomento a favore di quanti lo ritengono di matrice italiana, ideato da Leonardo da Vinci. Per tutti, cfr. GEBELIN 1961. Per BLUNT 1957, pp. 11-2, il progetto sarebbe invece di Domenico da Cortona, modificato durante i lavori dalle maestranze locali, e la scala andrebbe collegata alla tradizione francese delle scale medievali a doppia rampa. ZORZI 1958, pp. 23-4, pensa, sulla base della tavola qui pubblicata, che il Palladio si sia recato personalmente a Chambord; non così I. Jones: «La scala di Shambourge io l'ho vista quando ero in Francia, ed ha solo due rampe, ed anche una parete con finestre, ma sembra che il Palladio ne abbia solo sentito parlare e non l'abbia vista con i suoi occhi, cosicché ha inventato da sé questa scala». 12. Il «portico di Pompeo» è identificato da alcuni con il *porticus Minucia* fondato da M. Minucio, console nel 110 a.C., restaurato da Domiziano dopo l'incendio del 64 ed adibito a mercato dei cereali, da cui il nome *frumentaria* che gli viene attribuito; altri lo ritengono il portico situato dietro il teatro di Balbo (*crypta Balbi*), eretto nel 115 a.C. Certo l'edificio rappresenta una ricostruzione, attribuibile al regno di Domiziano, di un monumento di età anteriore. Cfr. LUGLI, 1931-34, pp. 350 sgg. Già rilevato dal Peruzzi (U.A., 484r) e da SERLIO, III, ff. 75-6, gli si riferiscono i disegni R.I.B.A., XI 1 (Spielmann 11; Zorzi 54), XI 2 (Spielmann 12; Zorzi 55 e 56). 13. La scala a chiocciola del Belvedere (1512 e anni seguenti) è l'unico monumento rimasto intatto del complesso vaticano bramantesco. Cfr. ACKERMAN 1951. Cfr. anche SERLIO, III, f. 120r: «A questo luogo detto Belvedere ci sono molte altre cose, le quali io non le dimostro, et fra l'altre cose vi è una scala a lumaca nel fondo della quale vi è una fontana molto abbondante di acque: la qual scala è tutta circondata dalle colonne nella parte interiore, le qual colonne sono di cinque ordini, cioè Toscano, Dorico, Ionico, Corinthio et Composito; ma quel che è di ammira-

tione, et ingegnossissimo, è che fra un ordine et l'altro non vi si interpone cosa alcuna, ma entra del Dorico nel Ionico, et del Ionico nel Corinthio, et del Corinthio nel Composito con tanto artificio, che l'huomo non si auede dove un'ordine finisca et entri nell'altro: di maniera che io giudico che Bramante habbia fatto né la più bella, né la più artificiosa architettura di questa». 14. Il Serlio specifica che il monte Quirinale era detto monte Cavallo dalla presenza di due cavalli eseguiti da Prassitele e Fidia. Si confronti il disegno delle scale del Palladio con quello di SERLIO, III, f. 86. La costruzione, ora scomparsa, probabilmente fu nota anche a Leonardo, che ne derivò forse delle «scale doppie: una per lo castellano, l'altra per i provisionati» (Cod. B, f. 68v; Cod. Atlantico, f. 218r-b). Cfr. CORBOZ 1978². 15. *tempio . . . tempii*: è il tempio di Serapide, per cui cfr. qui, IV 12. 16. I. Jones [*alla tavola corrispondente*]: «Profilo di una scalinata doppia utile per salire ad un tempio posto su di una collina. Le rampe della scala hanno volte a fascia. A va fino a B, poi fino a C, e così fino a D, E, F, G e poi fino ad H e ad I. Allo stesso modo, dall'altra parte, da K si va ad L e così fino ad S. E e O sono porte, e così pure I ed S. In corrispondenza di M, C, P, G, si aprono dei riposi con volta a crociera ed una finestra». L'annotazione, nella sua ovvietà, dimostra la volontà di Jones di comprendere il testo.

CAPITOLO XXIX

1. La stesura manoscritta del capitolo (f. 11) è già sostanzialmente affine alla stampa, più curata, al solito, nello stile. Ma nel manoscritto si allude a «quattro sotto poste invenzioni» di tetti, di cui qui non vi è traccia. 2. Cfr. VITRUVIO, II 1, 3, e la traduzione del BARBARO, p. 42. 3. *gorne*: gronde. 4. DE FUSCO 1968, p. 546, rifacendosi al giudizio di PANE 1961², p. 82, sull'intero trattato, annota, a proposito del modo in cui il Palladio svolge il tema delle coperture: «In esso troviamo, senza il minimo sforzo apparente, una estrema concisione e chiarezza, un procedere dal generale al particolare, una descrizione dall'effetto d'insieme al dettaglio costruttivo, che, da un lato evitano l'erudizione letteraria, e dall'altro la pedanteria tecnologica, facendo salve al tempo stesso la cultura architettonica e l'esperienza del costruttore». Sul verso dell'ultima pagina del primo libro della copia dei *Quattro Libri* appartenuta al console Smith, e conservata alla British Library, compare un'*Aggiunta del Palladio*, di mano tardo-cinquecentesca, plausibilmente ritenuta da FAIRBAIRN 1975, pp. 108-10, copia da uno scritto del Palladio: «Essendosi parlato molto distintamente In tutto questo primo libro de gli ordini dell'Architettura, et de' membri d'ogn'un d'essi particolarmente, sarà bene che aggiungiamo anco quell'altra pratica, o per li lochi che s'haveranno da fabricar da novo o racconciar sul vecchio. Perché pressuposta una altezza, o di Casa fatta che si voglia racconciare, o di casa che s'habbi da fare, bisogna sapere la regola che s'ha da tenere in far le altezze delli solari, poi le base, li Capitelli et altezza delle colone, et di che altezza doveranno esser gli architravi, frisi, et Cornici, per che data questa Regola ogn'uno da per sé possa applicar li termini dell'Architettura alla necessità, et volontà sua. . . Qui s'hanno da far due consideratione, cioe o nelle faccie, o negli ornamenti dentro s'ha da por mano. Parlando prima delle faccie, se si hanno da far da novo, se saranno In doi solari il solaro di sotto, doverà esser la quinta parte più alto di quel di sopra, et se si farà In tre, l'ultimo doverà esser la sesta parte meno di quel di mezzo: con questa proportione, per esperienza, rende una simetria di grandissima sati-

sfattione all'occhio, non altrimenti che si veda nelle canne che più che si vanno alzando più si accertano li nodi, essendo che le cose più alte devono mostrar maggior debolezza, et perciò è necessario che siano più raccolte. Se la necessità poi portasse che volendo raconciar il vecchio non vi fosse questa proportion nell'altezza de' piani, bisogna che li membri che si faranno a detta faccia nel raconciamento sijno auitati Con le misure, le quali si sentiranno così nel far da novo, come nel raconciare il vecchio. Dal primo della terra fin al primo solaro si doverà divider in undici modoli, et de un modolo sarà la grossezza della colona, doi sarà l'altezza dell'Architrave, friso et Cornice, et de 9 la colona, Capitello et bassa, et questo ordine doverà esser Ionico. Dalla prima travatura alla seconda si doverà divider In XII moduli, la grossezza della colona uno, Doi Architrave, friso et cornice, et dieci basa, Colona et Capitello, et sarà fatto di ordine Corintio. Al terzo ordine si richiede Composito, Il qual doverà esser diviso pur In XII moduli et il Compartimento de' membri doverà esser come L'ordine Corintio, avvertendo perciò che In tutti 3 questi ordini sotto la base si doverà poner un zoccolo a descrizione dell'architetto che Commanda per sublimar la base delle Colone, la qual doverà venir fin sul Zocco senza piedestillo, acciò che meglio si possono goder i membri, et questo basti a chi s'Intende dell'Arte in proposito delle facciate.

Hora veniamo alli ornamenti delle Camere et sale. Io soglio fare Immediate sotto i travi nascer l'architrave per che li travi servono per friso, che è secondo ragione: et questo architrave doverà esser alto $\frac{3}{4}$ di modolo dividendo il muro dalle casse fin sotto i travi In x modoli: ma perché l'uso de' tempi presenti non si contenta delle ragione dell'arte, ma vole alcune cose, che trapassano la scienza, poi che molti vogliono sotto i travi Cornice, friso et Architrave, perciò per dar regola anco di questo, acciò si faccia più secondo l'arte che sia possibile, si dividerà tutto il spacio del muro della sala overo Camera dalle Casse, o banche, o scagni fin sotto i travi In sei parti, et una di esse doverà esser l'altezza dell'Architrave, friso et Cornice, et le cinque per la Colona et sui membri, et quell'altezza delle casse si potrà finger un bassamento, o vogliamo dir piedestallo, secondo che parerà a chi farà questa opera».

LIBRO SECONDO

CAPITOLO I

1. La stampa indica in Vitruvio la fonte di questo capitolo e precisa meglio del manoscritto (ff. 12v, 13r) che, degli avvertimenti esposti nel primo libro, quelli tecnici sono validi sia per gli edifici pubblici sia per le case private, mentre quelli sulla «commodità» riguardano solo le ultime. Dal manoscritto risulta una concezione diversa dell'intero trattato: cfr. nota successiva e qui, Introduzione, pp. XIII-XIV. 2. *commodità . . . indirizzato*: diversa la frase del manoscritto (f. 12v): «commodità, alla quale principalmente sarà indirciato tutto il resto di questa mia fatica». In quel momento il Palladio pensava ad un'edizione in tre libri, riguardanti rispettivamente le tecniche costruttive, i palazzi e le ville. 3. *E perché . . . stesse: commoda* è per il Palladio la fabbrica adeguata al rango del committente e anche proporzionata nel rapporto fra le parti e il tutto (per questo motivo ricorrente, cfr. qui, I 1, nota 3, e CATANEO, IV 1, ff. 46v sgg.). Si noti la rispondenza con la definizione del BARBARO, p. 25, di «bellezza et decoro» come «relatione di tutta l'opera all'aspetto, et a quello che sta bene a chi è l'opera indirizzata, servando l'usanza et la commodità della natura». 4. Per le prescrizioni riguardo al decoro, cfr. VITRUVIO, I 2, 5-7; I 7; VI 5; e il commento del BARBARO, p. 171: «Io ho detto che molto ragionevolmente Vitruvio ha voluto replicare nel sesto libro quelle cose che nel primo ha voluto per introduzione dell'Architettura proporre, perché l'Architetto haver deve le istesse idee, nell'ordinare gli edifici privati, che egli ha nelle cose pubbliche, et molto bene avvertire alla Dispositione, al Decoro, alla Bellezza, alla Distributione, al Compartimento». 5. *a' gentiluomini grandi . . . ladri*: il Palladio identifica fra i committenti dei palazzi le categorie: *gentiluomini grandi . . . di republica, gentiluomini minori, causidici et avvocati e mercatanti*; risente quindi più di VITRUVIO, VI 5, 1-3, nella traduzione del BARBARO, p. 175, che della scarna classificazione sociale contenuta nel commento di quest'ultimo, in cui compaiono solo il «Signore», il «nobile», il «popolo». Per le ville egli semplifica al massimo, avvicinandosi all'empirismo del Cornaro, il criterio di distinzione, e raccomanda che si tenga presente la convenienza, cioè la corrispondenza tra la vastità e complessità della villa e le funzioni del committente, senza però stabilire la casistica minuziosa codificata dal Serlio nel sesto libro (cfr. ROSCI 1966^a), e solo in parte semplificata dal Doni (in BAROCCHI 1977, pp. 3318 sgg.). Al riguardo cfr. anche CATANEO, IV 1. 6. *Si serberà . . . tutto*: evidentemente per il Palladio i termini «commodo», «decoro» e «convenienza» sono sinonimi. Per i soliti problemi della *ordinatio, dispositio*, ecc., cfr. anche CATANEO, IV 1, f. 46v. 7. *e non tanto . . . convenirsi*: la dimensione della casa e la sua struttura non saranno quindi tanto in rapporto alla ricchezza del padrone quanto alla sua attività. In questo senso si può parlare di un funzionalismo palladiano. Anche la scelta dell'ornamentazione, oltre a rispettare regole come quella della sovrapposizione degli ordini, per cui cfr. ancora CATANEO, IV 1, f. 47v, deve essere adeguata alla grandezza della casa e alla dignità di chi la abita. 8. La critica nei confronti dei committenti risulta qui molto attenuata rispetto alla formulazione contenuta nel secondo capitolo manoscritto (f. 14v) in cui aveva toni di vera e propria protesta: «Ma prima ch'io venga a i disegni è conveniente ch'io

faccia una giusta escusazione mia appresso i lettori, la quale è che in molte delle seguenti fabbriche mi è stato bisogno *aderire* [corr. «obedire»] non tanto alla natura de i siti, quanto alla volontà de i padroni, i quali, parte per conservare *in parte* [esp.] le fabbriche vecchie in piedi, parte per altri rispetti e voglie loro, *mi hanno sforzato a partirmi* [corr. «hanno fatto ch'io mi sia partito»] in qualche parte da quello ch'io ho avvertito che si debba *fare* [corr. «osservare e che haverei fatto»], benché mi sia sforzato sempre appressarmeli più che habbi posuto». La dichiarazione, da interpretarsi molto al di là dei significati aneddotici e psicologici, giustifica le ragioni per cui non avevano potuto essere attuati i progetti ideali e schematici dei *Quattro Libri*, cioè le esigenze dei committenti, fra cui il desiderio di riutilizzare le preesistenze, e in secondo luogo i vincoli ambientali. Il Palladio vuole che nel trattato, in cui espone i suoi concetti di simmetria, euritmia, grazia e proporzione, le tavole visualizzino questi principi, anche se raramente nell'esecuzione del progetto le misure corrispondono.

CAPITOLO II

1. La stampa non presenta variazioni notevoli, tranne la solita revisione stilistica, rispetto al manoscritto (ff. 13, 14r), il cui testo però è contenuto nel capitolo «Dello scompartimento delle stanze et altri luoghi alla commodità pertinenti», comprendente, insieme a questo, anche il terzo capitolo della stampa.

2. Per BAROCCHI 1977, p. 3244 nota 3, l'analogia con il corpo umano (già presente in FILARETE, VII, pp. 190-1, e per cui cfr. anche CATANEO, III 1, f. 36r; IV 1, f. 47v) fa considerare la casa come un organismo funzionante in tutte le sue parti, e anche in tal senso va intesa l'equivalenza fra casa e città (qui, II 12). Che un edificio debba rispecchiare le proporzioni del corpo umano è esigenza universalmente accolta dagli architetti rinascimentali in base all'autorità di VITRUVIO, III 1 (e cfr. anche il relativo commento del BARBARO, p. 63, righe 18-23). WITTKOWER 1964, pp. 19, 101 nota 2, passa in rassegna le dichiarazioni di vari autori in proposito, fra cui ALBERTI, V 17-8, la cui trattazione, assai più ampia e dettagliata, è ripresa anche da CORNARO, p. 166. Per le parti principali della casa, cfr. qui, I 21, e CARBONERI 1972.

3. *liscia*: liscivia.

4. Spesso il Palladio insiste sull'efficacia pratica ed estetica del rialzamento degli edifici. Il concetto, già espresso dal SERLIO, VII, ff. 2, 36, è presente anche in CORNARO, p. 164.

5. Per distinzioni affini, cfr. ALBERTI, V 17 e 18, rispetto a cui il Palladio si preoccupa maggiormente della spartizione interna verticale. Cfr. anche DE FUSCO 1968, p. 549: «Con questi pochi cenni Palladio ci fornisce un'idea assai chiara della tipica struttura delle sue case siano esse in città o in villa. Il piano interrato che spesso, per le esigenze dei luoghi, egli tiene in parte fuori terra, oltre a sgombrare dei servizi gli spazi migliori dell'alloggio, pone la costruzione su un basamento che ne migliora la visuale tanto dall'interno che dall'esterno. Altrettanto concatenato, funzionalmente ed esteticamente, risulta il criterio per cui gli ambienti più piccoli sono ammezzati, sia per ricavare più locali, sia per risolvere il problema del rapporto dimensionale fra piante ed altezze dei singoli vani, eliminando con questo espediente il divario fra grandi e piccoli ambienti. L'involucro murario esterno, dove non evidenzia quelle parti ritenute più belle e significative, racchiude in realtà questa complessa struttura spaziale interna che, oltre ai cortili, le logge, le sale illuminate dall'alto etc., è costituita in gran parte dall'accostarsi di cellule (è proprio il caso di chiamarle così) gran-

di e piccole, ognuna però rispondente ad una propria organizzazione dimensionale». 6. Sulla distribuzione delle stanze in rapporto alle stagioni, cfr. VITRUVIO, VI 4; la traduzione e commento del BARBARO, p. 175; ALBERTI, V 17, 18, al solito sintetizzati dal Palladio. 7. Cfr. qui, I 21. Il termine *compartite* è usato in relazione al concetto di simmetria, la quale conferisce all'opera bellezza e grazia. 8. Cfr. ALBERTI, V 14: «Perché ne' civili edificij 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», come si nota anche qui, II 12. 9. Il Palladio sottolinea che le opere presentate nelle tavole seguenti sono *exempla* della sua teoria, che, come nota DE FUSCO 1968, p. 550, «si risolve così in storiografia». Per diverse interpretazioni delle tavole del trattato cfr. ZORZI 1961^a, 1961^b; PANE 1967; TAFURI 1969^a; BARBIERI 1972^a; PUPPI 1973^a, 1974; CEVESE 1976; GIOSEFFI 1978; KUBELIK 1979; qui Introduzione, pp. XXVIII-XXXI.

CAPITOLO III

1. In questo capitolo, dedicato alle fabbriche di città da lui progettate, il Palladio muove da una rivendicazione della novità del suo modo di costruire rispetto al passato recente e sottolinea la fortuna di aver trovato committenti pronti a capire e favorire l'impresa della nuova architettura. Questo breve passo introduttivo e la presentazione di palazzo Antonini mancano nel capitolo manoscritto «Del compartimento delle stanze, et altri luoghi» (ff. 13-15), nel quale si accenna invece ai condizionamenti della committenza (per cui cfr. qui, II 1, nota 8). Il manoscritto, assai frammentario, si arresta dopo la descrizione dei palazzi Thiene e Porto, ancora molto distante dalla redazione definitiva. 2. Si noti la consapevolezza e l'orgoglio con cui il Palladio sottolinea il contenuto innovatore della sua architettura, spesso ancora considerata solo una restaurazione della classicità. Per le referenze bibliografiche, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 25-6 nota 99. 3. *invecchiata . . . alcuna*: cfr. VASARI, I, p. 233. 4. L'indicazione del nome del committente e della località in cui sorgono gli edifici sembra un invito a recarsi a verificare sul posto la concreta realtà delle opere, essendo il Palladio conscio che le tavole non possono evidentemente essere che degli schemi di lettura. Cfr. qui, Introduzione, p. XXIX. 5. La trattazione, autonoma rispetto al prestigio sociale dei committenti, sembra rispettare (per i palazzi, non per le ville) l'ordine cronologico, cui si sottrae solo palazzo Antonini. Ad una discriminazione nell'ambito della committenza si accenna invece qui, II 1, 14, 15. 6. Palazzo Antonini a Udine, ora sede della Banca d'Italia, ricordato da VASARI, VII, p. 530, propone entro il tessuto urbano uno schema presente anche nelle ville Pisani a Montagnana e Cornaro a Piombino Dese, alla cui concezione è da ritenersi probabilmente contemporaneo il progetto. La costruzione, iniziata nel 1556, quando il Palladio si trovava a Udine dove diede anche il disegno dell'arco Bollani, fu presto interrotta: dal confronto dello stato attuale con la tavola pubblicata, risultano eseguite solo le logge sulle due fronti prive di frontespizi, e l'atrio terreno. Il resto venne realizzato con molte varianti e manipolazioni più tardi, sino al '600, epoca della decorazione pittorica di Martino Fischer (cfr. CEVESE 1973, pp. 106-7; PUPPI 1973^a, pp. 306-7). A studi preparatori va riferito il disegno R.I.B.A., VII 25, proposto da ZORZI 1965, p. 227, e accettato da PUPPI 1973^a, pp. 306 sgg., a cui si rimanda per ogni altra notizia. 7. *è stata . . .*

città: come è confermato nella medaglia coniata da lui per celebrare la fondazione del palazzo e riprodotta da TEMANZA 1778, p. 297. L'incontro con Floriano Antonini, a Venezia dal 1554 come ambasciatore di Udine, avvenne probabilmente tramite Daniele Barbaro che, nella veste di patriarca eletto di Aquileia, aveva frequenti contatti con la nobiltà friulana. Cfr. MAGRINI 1845, p. 27; ZORZI 1965, p. 225. 8. Cfr. qui, I 23, nota 3. In questo caso, avendo disegnato alcune stanze di pianta 28×17 piedi, l'altezza di esse, pari alla semisomma dei lati, dovrebbe essere di 22,5 piedi. Per il piede vicentino, cfr. qui, II 3, nota 11. 9. Questa cucina esterna e asimmetrica, che non venne mai realizzata, è attribuita da MUTTONI 1740, pp. 6-7, all'errore di un ignoto silografo. In realtà il Palladio si esprime a favore di tale soluzione anche per le ville Pisani a Montagnana, Cornaro e Saraceno; essa inoltre, come sottolinea BOUCHER 1975, p. 235, fu prevista almeno negli studi preparatori di villa Pisani a Bagnolo (disegno R.I.B.A., XVI 7). 10. L'argomento è affrontato qui per la prima ed unica volta nelle descrizioni dei palazzi e delle ville, ma cfr. qui, I 8, nota 4. Sul tema cfr. anche Leonardo (in BAROCCHI 1977, p. 3121); ALBERTI, V 17; CORNARO, p. 166: «Li necessarij dieno esser messi in luogo appartato et eletto a tal effetto, et per proveder che non puzzino, si dié far la canna di essi sì larga, che né la fezza, né l'orina possa toccare nel discendere li muri di tal canna, et chi non ha il modo di far tal canna così larga li faccia sborratori per li muri che vadino in sino sopra il tetto». I. Jones [alla tavola]: «Si noti che quando la costruzione è asimmetrica, la parte in eccedenza va trattata come un edificio a sé stante arretrandola e coprendola autonomamente. Il bugnato rustico degli angoli si accorda bene con quello della facciata. Ed è ben inteso l'aver sostituito l'altezza della base delle semicolonne col basamento comune a tutto l'edificio e quella di aver fatto il bugnato grande negli angoli». Nella tavola la larghezza della sala di quattro colonne è erroneamente indicata come piedi 2 anziché 32. 11. La *linea* è stata da noi ridotta; il piede vicentino corrisponde a m. 0,356, ed è diviso in 12 onces di circa cm. 3 l'una. L'unità di misura è ancora indicata qui, III *Proemio*: la ripetizione deriva probabilmente dal fatto che il trattato fu pubblicato in due volumi distinti, per cui cfr. qui, Introduzione, pp. XIV-XVII, e I *Dedica*, nota 11. 12. L'attuale piazza Matteotti, anche oggi detta comunemente l'Isola, dall'isola che un tempo vi esisteva, formata dai detriti alluvionali depositati nei secoli dal Bacchiglione. Dalla pianta Angelica (1580) l'«Isola dove fa 'l mercato di Animali et di legne» risulta un ampio spazio ancora non organizzato, in parte prospiciente il fiume, sulla cui sponda opposta sorgevano dei mulini. 13. Anche palazzo Chiericati, ora Museo Civico, ricordato due volte da VASARI, VII, pp. 527-8 (che storpiava come spesso accade il nome del committente in «Coricatto» e «Chireggiolo»), non presenta problemi di cronologia: dalla ricca documentazione offerta da MAGRINI 1855, sappiamo che i lavori iniziarono nel 1551 su progetto quasi concordemente datato all'estate del 1550 e che venne saldato il 15 novembre di quell'anno. La costruzione lunga e difficoltosa fu interrotta forse per ragioni economiche nel 1554. Per l'ipotesi che Giovanni, fratello di Girolamo Chiericati, possedesse la zona nord del terreno causando così la sospensione dei lavori, cfr. BURNS 1975, p. 39. La pianta Angelica (1580) offre un'immagine corrispondente a quella ricavabile dall'inventario steso alla morte di Valerio Chiericati (1609), confermata dalle annotazioni di Jones e da un disegno di Schickhardt del 1603 (HUBALA 1961, fig. 39): eretta e decorata all'interno l'ala sud, del settore centrale era costruito solo il primo intercolunnio. Il palazzo fu comple-

tato alla fine del '600 in modo sostanzialmente fedele ai disegni preparatori. Per le vicende successive, sino allo stato attuale, cfr. BARBIERI 1962; BARIOLI 1963. L'evoluzione del progetto è registrata dal disegno del Worcester College di Oxford segnato CH.T. 39 (HARRIS 1971); dal R.I.B.A., VIII 11 (FORSSMAN 1962, p. 36); dai R.I.B.A., XVII 5 e XVII 8 (per quest'ultimi, cfr. qui II 3, nota 23). Per un esame cfr. PUPPI 1973^a, pp. 282-4, cui si rimanda anche per ulteriori notizie sul palazzo, per cui cfr. anche ZORZI 1965, pp. 196 sgg., e in particolare p. 201 per le differenze e incongruenze all'interno delle tavole e fra queste e il costruito; CEVESE 1973, pp. 100 sgg., e 1976, p. 32; BURNS 1975, pp. 38 sgg.

14. Valerio Chiericati è una svista per il padre Girolamo, distintosi in importanti uffici a favore della città, soprattutto tutelandone gli interessi presso la Repubblica di Venezia. Provveditore alle logge del palazzo della Ragione dal 1548, fu uno dei sostenitori del modello presentato dal Palladio. Cfr. ZORZI 1965, pp. 196-200, anche per Valerio, che continuò i lavori nel palazzo. Su quest'ultimo, autore di un testo sull'arte della milizia (*La militia*) e ricordato perciò da PALLADIO 1574-75, pp. 7 sgg., cfr. anche PUPPI 1973^d.

15. Il motivo ispiratore del palazzo è identificato nel portico romano a due piani affacciato sulla piazza già da PÉE 1941, pp. 39 sgg. Cfr. VITRUVIO, V 1, VI 8; ALBERTI, VIII 6; il commento del BARBARO, pp. 129-31; qui, III 16-8. Cfr. anche FORSSMAN 1962, pp. 35-6; WITTKOWER 1964, p. 82, che nota come la tavola pubblicata verifica ancor meglio questo rapporto là dove non corrisponde al costruito.

16. Sul gradevole effetto e sull'utilità del rialzamento cfr. anche qui, II 2. Il basamento sotto l'ordine inferiore, pur risentendo forse di qualche suggestione archeologica, è motivato soprattutto da ragioni funzionali: in esso trovano infatti posto le cantine e gli altri servizi che, data la vicinanza del fiume, non avrebbero potuto essere ricavati sotto terra. Cfr. anche BARBIERI 1962, I, p. 21 nota 38.

17. Espediente che ricorre con molta frequenza, per cui cfr. anche CORNARO, p. 156. DE FUSCO 1968, p. 556, sottolinea come il Palladio, ammezzando le camere piccole e tenendo le medie alte come le grandi, deroghi dalla norma.

18. *Sono tutti . . . Ridolfi*: in realtà solo le tre stanze a pianoterra dell'ala sud, costruite vivente il Palladio, sono ornate di stucchi del veronese Bartolomeo Ridolfi, forse con aiuti nella prima e nella terza (ZORZI 1951, p. 145). Discepolo del Falconetto e apprezzatissimo dal Palladio (VASARI, V, p. 326), la sua presenza nel palazzo è documentata nel 1557 e nel 1558 (ZORZI 1965, pp. 198-9 note 22, 26). Cfr. BARBIERI 1962, I, pp. 44-5. Ricordato dal Palladio in palazzo Thiene e a villa Poiana, e dal Vasari in palazzo Dalla Torre a Verona, è attivo anche nel palazzo di Iseppo da Porto (BARBIERI 1962, I, p. 44 nota 96). Sulla collaborazione col Palladio, cfr. MAGAGNATO 1968, pp. 174-5.

19. Domenico Brusasorzi (Verona 1515-1567), la cui presenza nel palazzo è documentata nel 1558 (ZORZI 1965, p. 199 nota 27). Gli vengono attribuiti nell'ala sud gli affreschi della prima stanza a piano terra detta «dello Zodiaco» (sulla cui iconologia cfr. il recente contributo di BARIOLI 1977) e dubitativamente il fregio della prima sala al piano nobile con *Scene della colonna Traiana*, nella quale ci sembra di scorgere un'eco delle scene in monocromo dello stesso soggetto del Peruzzi nell'Episcopio di Ostia. È ricordato dal Palladio anche nel palazzo di Iseppo da Porto. Cfr. BARBIERI 1962, I, pp. 48 sgg.; CROSATO 1962, pp. 42-3; MAGAGNATO 1968, pp. 177-8; CARPEGGIANI 1974.

20. Giambattista Zelotti (1526-1578), pure veronese, cui spettano gli affreschi della seconda stanza a piano terra dell'ala sud con il *Concilio degli dei*, gli *Amori di Ve-*

nere e l'*Officina di Vulcano*, databili intorno al 1558, e probabilmente il fregio con figure femminili, putti e cariatidi della seconda sala al piano superiore. Il Palladio lo ricorda anche come frescante nel palazzo di Iseppo da Porto, e nelle ville Foscari, Emo e Godi. Cfr. BARBIERI 1962, I, pp. 50-1, 53; PALLUCCHINI 1968. 21. Dal testamento di Girolamo Chiericati nel 1557 risulta abitante nel palazzo anche il veronese Eliodoro Forbicini, cui spettano le grottesche della terza stanza a piano terra dell'ala sud. Cfr. BARBIERI 1962, I, p. 52; ZORZI 1965, p. 198 nota 22. Aggiornato esecutore di questo tipo di decorazione, dopo l'esordio veronese in palazzo Canossa ricordato da VASARI, VI, pp. 368-9, lavorò in molti edifici palladiani: dei suoi interventi, non menzionati nel trattato e spesso confusi con quelli di Bernardino India, i più probabili sono gli affreschi del soffitto ligneo del piano nobile di palazzo Thiene e della colombara di villa Trissino (MAGAGNATO 1968, pp. 180, 186 nota 4, 187 nota 17; SACCOMANI 1972, *passim*). Sull'*équipe* di frescanti collaboratori del Palladio, cfr. MAGAGNATO 1968. 22. Nei lacunari delle logge al piano superiore restano oggi tracce sbiaditissime di decorazione antica lungo le travature. Secondo MUTTONI 1740, pp. 7-8, in quelli a sud erano «riparti nel soffitto medesimo dipinto da' Professori celebri, che vivevano in tempo del nostro Palladio»; per MAGRINI 1855, p. 32, «i tre campi della loggia dipinti in legno raffiguravano tre imprese di Mercurio, affatto distrutte dalle ingiurie dell'esterno aere». 23. I. Jones: «Questo palazzo, se fosse stato finito, sarebbe stato superbo, ma ne è stata costruita solo la parte fino alla linea a tratteggio [*indicata dopo il primo intercolumnio del settore centrale a partire da sinistra*]; del resto non si vede altro che qualche pezzo di basamento. Le colonne sono di mattoni e quelle alle estremità del settore centrale sono doppie perché devono sostenere il peso della sala; quelle degli angoli del portico sporgono più della parte retrostante. Il soffitto del portico ha grandi lacunari di legno, quello della loggia ha ornamenti di stucchi e di pittura». [*A fianco della tavola maggiore*]: «Si noti che le colonne dell'ordine superiore sono di $\frac{1}{8}$ più basse di quelle dell'ordine inferiore. Le balaustre delle finestre del settore centrale sono al livello della parete e hanno ai lati due piedistalli su cui stanno gli stipiti delle finestre con le loro modanature. Le colonne binate hanno un unico plinto, che si accorda col piedistallo». Nell'alzato della tavola piccola sembra che tutto il piano superiore sia percorso da una loggia analoga a quella inferiore, mentre da quella grande risulta chiaramente che il salone occupa l'intero spazio sopra la sala a forcipe e sopra il portico. La pianta corrisponde esattamente al R.I.B.A., XVII 8, attribuito a Marcantonio Palladio, in cui manca però l'indicazione delle gradinate (BURNS 1973^a, p. 148; 1975, p. 39). La tavola «in forma grande» (cfr. qui, II 3, nota 33) è modellata sul disegno R.I.B.A., XVII 5, dal quale differisce per alcune misure, come quella della colonna dorica inferiore alta 20 piedi anziché 19 e $\frac{1}{4}$. 24. Palazzo Porto, ora Festa, è l'unico dei palazzi ricordati nel manoscritto (f. 15v) oltre a palazzo Thiene, a cui lo paragona VASARI, VII, p. 527, in una citazione ricca di elogi. Pur non essendone documentata la cronologia, viene generalmente datato attorno al 1550 in base al millesimo (1552) letto insieme al nome del committente sulla parte superiore della facciata da TEMANZA 1778, p. 295, e all'esame stilistico-formale. Del grandioso progetto fu realizzato solo il corpo su contra' Porti, rappresentato anche nella pianta Angelica (ACKERMAN 1967^b, p. 58), mentre al piano nobile intervennero alcune gravi manomissioni tra '700 e '800. Risale alla metà del '700 l'intervento di

Giambattista Tiepolo superstite nello studiolo: l'affresco con l'*Apoteosi di Orazio Porto* nel soffitto della sala verso strada si trova all'Art Museum di Seattle. Discussa tra Giambattista e Giandomenico Tiepolo l'attribuzione dei sei ritratti monocromi con personaggi di casa Porto, ora in Inghilterra. Nella genesi del palazzo è stato individuato un tentativo di sintesi tra l'esperienza delle facciate romane contemporanee e la partizione planimetrica della casa degli antichi qui identificata con la casa dei Greci. All'*iter* progettuale vengono generalmente riferiti (ma Cevese non concorda), per l'alzato i fogli R.I.B.A. XVII 12, XVII 9r, XVII 3 (da ritenersi preparatorio per le tavole maggiori); per la pianta i R.I.B.A., XVI 8d, XVII 9v. Cfr. CEVESE 1973, pp. 102-6, 127 nota 145; FORSSMAN 1973^b; PUPPI 1973^a, pp. 277-81. Sulle relazioni tra il disegno R.I.B.A., XVII 3, la tavola e l'edificio eseguito, cfr. CEVESE 1976, pp. 22-6.

25. Iseppo Porto, figlio di Girolamo, ricordato per la prima volta nel 1539, in occasione dello spettacolo allestito dal Serlio nel cortile di palazzo Porto ora Colleoni, morì nel 1580. Sposato con Livia, sorella di Marcantonio Thiene, committente dell'omonimo palazzo, fu provveditore alle logge della Basilica dal dicembre 1561 all'ottobre 1562. Oltre a vari altri incarichi, nel 1565 fu con Giovanni Battista Garzadori provveditore all'apparato allestito per il ricevimento del vescovo Matteo Priuli e nel 1571-2 autorizzò, come deputato della città, le spese per la loggia del Capitaniato. Per altre notizie cfr. ZORZI 1965, pp. 190-1, FORSSMAN 1973^b, pp. 13-21.

26. Le due entrate, come risulta dalla pianta, avrebbero dovuto esser situate in due corpi di fabbrica non del tutto simmetrici ma di concezione sostanzialmente simile e retrostanti due prospetti di uguale disegno, di cui uno poco maggiore dell'altro, affacciati su *due strade pubbliche*: l'attuale contra' Porti e la parallela odierna stradella degli Stalli. Solo l'ala su contra' Porti, e quindi una delle due entrate di quattro colonne, fu però realizzata. Per quest'ultimo importante motivo palladiano, cfr. qui, II 8 e note relative; PRINZ 1969. Il passaggio tra l'entrata e il cortile avviene mediante un andito presente anche in palazzo Barbaran da Porto, nella casa di villa degli antichi, nella «prima» e «seconda invenzione» per due siti in Venezia.

27. Ricorrente è il richiamo alle coperture delle stanze con il relativo proporzionamento. Applicando la formula proposta dal Palladio (qui, I 23, e nota 7) alle due dimensioni di pianta (20 × 30 piedi) indicate, risulta un'altezza di 24 piedi, come appare nella sezione della tavola piccola.

28. Bartolomeo Ridolfi, Domenico Brusaporzi e Giambattista Zelotti, già citati per palazzo Chiericati. Il manoscritto (f. 15v) ricorda invece solo «bellissime pitture del Bruggiasorze Veronese et stucchi meravigliosi del Ridolfi»: al primo è stata giustamente restituita la *Caduta dei Giganti* databile verso il 1552, mentre al secondo spettano gli stucchi che nello stanzino a botte incorniciano tre piccoli riquadri, ora occupati da affreschi di Giambattista Tiepolo. Cfr. CROSATO 1962, pp. 42-3; FORSSMAN 1973^b, pp. 61-5. Nulla rimane dello Zelotti, che collaborò con Paolo Veronese: la mancanza dei loro nomi nella descrizione manoscritta del palazzo, che presenta proprio in quel punto una grave lacuna, non può costituire elemento utile alla datazione.

29. Gli affreschi di Paolo Veronese, probabilmente al piano nobile «nelle due Stanze laterali della Sala ad Ostro» che MUTTONI 1740, p. 9, ricorda tanto deperiti da richiedere un restauro, andarono perduti durante gli interventi dell'Ottocento che sovvertirono la pianta originaria creando la sala rotonda centrale (FORSSMAN 1973^b, p. 40). Secondo PUPPI 1973^a, p. 279, gli affreschi sarebbero contemporanei ai ritratti dei committenti con i figli, ora a

Firenze e Baltimora, databili intorno al 1552 (PIGNATTI 1976, pp. 23, 106-7). Il Veronese è citato dal Palladio solo qui e non per la decorazione di villa Barbaro a Maser. Cfr. qui, II 14, nota 21. 30. Cfr. qui, II 11; VITRUVIO, VI 7. Alle riflessioni dotte seguono, come nota BAROCCHI 1977, p. 3253, altre di sagacia amministrazione. La pianta del trattato si articola intorno ad un asse di profondità centrale dilatato in una grande corte che fa da perno a tutta la costruzione e ne costituisce l'episodio fondamentale. Ricco di componenti plastiche (sulle colonne composite giganti influenzate dal modello michelangiolesco per San Pietro, cfr. BARBIERI 1964^a, pp. 332-3 nota 13) e chiaroscurali (PANE 1961^a, pp. 159-60), è anche destinato a funzioni precise: distinguere la zona destinata al padrone da quella per gli ospiti, collegare fra loro le stanze del piano nobile e illuminarle, il che giustifica la forma irregolare della trabeazione corinzia nei due lati in corrispondenza dell'architrave e del fregio (WITTKOWER 1964, p. 80). FORSSMAN 1965, pp. 88 sgg., 1967^b, pp. 247-8; e RUPPRECHT 1971, pp. 306-7, riscontrano nell'organizzazione planimetrica una precisa derivazione da quella della casa patrizia veneziana, qui legittimata dal riferimento alle fonti classiche. A riguardo, cfr. ancora PUPPI 1973^a, p. 281. Il motivo delle colonne giganti che reggono la loggia superiore è realizzato in villa Serego a Santa Sofia. Notevoli le affinità della pianta e dell'alzato del cortile con la ricostruzione della basilica di Fano fatta dal Palladio, in BARBARO, pp. 135-7. 31. *Ho voluto . . . parte*: in perfetta conseguenza con quanto dichiarato qui, I 28. 32. Ricorrente il richiamo all'ubicazione delle cantine. 33. Per la «capriata palladiana composta» della prima tavola (che torna a pp. 107, 109, 130-1, 141, 146), cfr. ZOCCONI 1972, p. 280. I. Jones [*alla prima tavola*]: «La parte centrale dell'entrata ha un'alta volta a crociera; ai lati sono quattro piccoli spazi con copertura a conca e un riquadro centrale piatto. Di questo palazzo fu costruita solo l'ala sinistra, escluso il cortile, le finestre verso il quale sono molto semplici, con il solo architrave. Tutte le sale ed entrate con copertura a volta sostenute per maggior sicurezza da colonne sono ricavate da questa, anche se alcune sono più lunghe e hanno più crociere come quella che disegnai a Vicenza, in cui le colonne servono a rendere la volta dell'entrata quadrata pari in altezza a quelle del portico, come ho notato sul posto [cfr. palazzo Thiene]. 18 gennaio 1614». [*Alla seconda tavola*]: «Le statue, senza il loro plinto, sono alte $\frac{1}{5}$ della parte della facciata che sta sopra il basamento bugnato e stanno bene poiché sono in rapporto solo con la parte decorata, e non con il rustico. La cimasa dell'attico corre sopra le finestre e i piedistalli delle statue. Solo una finestra ha queste figure sdraiate sui frontoncini. Tutto l'edificio è di mattoni. Normalmente se nella parte inferiore di una costruzione c'è un bugnato gentile, quella superiore non è rustica ma decorata, ma se sotto c'è un bugnato rustico, allora sopra troveremo un bugnato gentile, come nella seconda tavola di palazzo Thiene. Le finestre del piano nobile arrivano fino a terra. Cfr. Vitruvio. La balaustrata delle finestre del piano nobile sporge rispetto alla parete su cui spiccano le semicolonne. Greenwich 2 giugno 1632. Il disegno di questa tavola e della seguente si trovano sullo stesso foglio [R.I.B.A., XVII 3], il primo che il Palladio ha fatto per quest'opera». [*Alla terza tavola*]: «Questa tavola rappresenta la parte del peristilio che non è stata realizzata. Le statue sono alte, con il loro plinto, $\frac{1}{6}$ delle colonne, eppure in rapporto alla cornice di quest'ordine 'bastardo' esse sembrano piccole. Il davanzale e la base della balaustrata superiore non sono lavorati nella parte posteriore e intorno ai piedistalli delle statue si tra-

sformano in una fascia piana; il davanzale ha solo una modanatura; i balastrini sono massicci e alti la metà di quelli di sotto. Il piedistallo delle statue posto al disopra della cornice sta in questo rapporto con le colonne sottostanti, che la sua base è larga quanto il punto in cui la colonna è più stretta. I pilastri, di cui se ne vede uno nella sezione dietro la colonna, sono detti parastatice; sopra di essi i balastrini sono slanciati e doppi per ottenere un effetto di leggerezza: ad ognuno di essi corrisponde sotto un modiglione quadrato che si accorda con il basamento quadrato della colonna. La fascia che corre sotto le finestre del piano nobile corrisponde al davanzale della balaustra, sopra le modanature del quale vi è una fascia quadrata che lo rinforza; nonostante questo, il listello del davanzale ha sopra un'altra piccola modanatura. La disposizione del piedistallo sulla cornice, in modo che la sporgenza della base sia uguale alla larghezza della colonna alla sommità, mostra il modo degli *scamilli impares*, poiché la balaustrata è disposta in modo che la sporgenza della base sia proporzionata a quella del piedistallo. La piccola fascia squadrata che sta sopra le modanature del davanzale della prima balaustra arriva esattamente a metà della colonna. Si notino gli archi di mattoni che toccano la cornice. Questo è l'altro disegno che ha fatto per quest'opera». Per i palazzi Chiericati, da Porto, Valmarana e Thiene, il Palladio preparò dei «disegni in forma grande» ancora conservati presso il R.I.B.A. e realizzati dallo silografo con notevoli variazioni, certo non respinte dall'architetto. Data l'omogeneità di queste tavole e visto che palazzo Valmarana è del 1565, è forse possibile riferirle alla stesura definitiva del trattato e datare i relativi disegni ad un periodo precedente di qualche anno l'edizione, il che non è accertabile per tutte le altre silografie dei *Quattro Libri*. È da notare che per le ville non esistono «disegni in forma grande», che prevalgono invece nel quarto libro. Le due tavole maggiori sono ricavate, e le misure corrispondono quasi perfettamente, dal disegno doppio segnato R.I.B.A., XVII 3.

34. Il problema ancora irrisolto del veronese palazzo Dalla Torre, incompiuto e quasi completamente distrutto, è in sostanza trascurato dalla critica contemporanea, mancando documenti e testimonianze in grado di contribuire alla cronologia e alla determinazione di quella *buona parte* che secondo la dichiarazione dello stesso Palladio era stata costruita. Per la datazione del progetto al 1551, in occasione di una brevissima visita dell'architetto a Verona, cfr. ZORZI 1965, p. 213; PUPPI 1973^a, p. 287. GAZZOLA 1960, p. 34, sembra escludere ogni collegamento tra il viaggio e il progetto. Oltre ai rilievi di BERTOTTI-SCAMOZZI 1783, pp. 35-6, resta solo la tavola, da leggersi con la solita cautela; dell'edificio, che doveva sorgere in un sito allungato tra le attuali vie Quattro Spade e Valerio Catullo, con accesso dai fianchi, furono forse realizzati, stando alla documentazione del 1908 resa nota da ZORZI 1965, p. 214, e in base ai frammenti avanzati al bombardamento del 1945, uno dei due cortili e la loggia, mentre Puppi si domanda se veramente i lavori furono interrotti nel 1568, alla morte del committente, allora abitante nel palazzo. La riflessione sulla tipologia della casa degli antichi e la particolare situazione urbanistica inducono a trascurare il problema delle facciate per una «più rigorosa ricerca d'accentramento d'ogni ingrediente costitutivo dello spazio» (PUPPI 1973^a, p. 288). Furono qui attivi, come si vedrà, Bartolomeo Ridolfi e Paolo Farinati.

35. Per l'incarico al Palladio in un momento in cui il Sanmicheli dominava la scena artistica veronese non pare necessaria una mediazione del Trissino, amico di Giovanni Battista Dalla Torre, che comporterebbe un anti-

cipo del progetto a prima del 1550, anno della morte del Trissino (MAGRINI 1845, p. 79). Numerosi erano infatti i rapporti di amicizia e di parentela del gentiluomo veronese con vari committenti dell'architetto: significativo quello con Marcantonio Thiene, nel cui palazzo, ancora in costruzione, era impegnato Bartolomeo Ridolfi, attivo anche in questo edificio (VASARI, V, p. 326; ZORZI 1951, p. 145) insieme a Paolo Farinati (PUPPI 1968, p. 18 nota 1). Per le notizie sul Dalla Torre, tra cui la sua attività di collezionista di quadri e di medaglie ricordata nel testamento dell'8 novembre 1568, cfr. ZORZI 1965, pp. 213-4. 36. *sala aperta . . . sopra*: cfr. qui, II 8, nota 3. Singolare la posizione della sala aperta a quattro colonne che mette in comunicazione il peristilio col cortile balastrato e dà accesso alla scala ovata, prototipo delle altre eseguite e progettate (cfr. qui, II 6, nota 7). In realtà fra tutte le piante palladiane questa è la più introversa, quasi sottratta al rapporto con l'esterno, solo vitalizzata dai cortili e i corridoi interni che illuminano stanze molto spesso prive di fonti di luce, essendo il palazzo inserito tra edifici preesistenti nel cuore della città. 37. Si insiste sempre, come nota BAROCCHI 1977, p. 3255, sul superamento delle difficoltà contingenti cui è legata l'esemplarità storica dell'esperienza palladiana. Le annotazioni di I. Jones, datate Londra 27 gennaio 1614, sembrano nascere dall'analisi della tavola e non dall'esperienza sul costruito: «Alcune entrate hanno quattro colonne per sostenere la volta; l'architrave gira intorno alle pareti; c'è poi una sala aperta che permette di vedere da entrambe le parti e ha una fila di colonne per ogni lato verso i cortili e quattro colonne per sostenere il soffitto e rendere il luogo di sopra sicuro. Il soffitto di questa entrata [la sala aperta] è piano, con cassettoni al centro e ai lati». 38. Anche per palazzo Thiene, ora sede della Banca Popolare, ricordato nel manoscritto (f. 14v) e molto elogiato da VASARI, VII, p. 527, esistono gravi problemi di datazione: per una sintesi delle notizie documentarie e dei pareri contrastanti, cfr. CEVESE 1973, p. 95, e 1976, p. 9; PUPPI 1973^a, pp. 251-3. Secondo CEVESE 1952, pp. 39-50, i lavori si sarebbero protratti dal 1542 al 1558: cioè dall'anno in cui Marcantonio Thiene, anche a nome del fratello Adriano e alla presenza del Palladio come teste, stipulò l'atto di impegno per una nuova costruzione da erigersi vicino alla dimora quattrocentesca della famiglia, alla data più avanzata delle due (1556 e 1558) incise nel cortile (ZORZI 1937, pp. 122 e 173, doc. 59, e 1965, pp. 212-3, doc. 1; FORSSMAN 1962, p. 33, e 1965, pp. 34 sgg.; BARBIERI 1964^b, pp. 324-5; ACKERMAN 1972, pp. 46-8; MAGAGNATO 1966, p. 16, propone il 1545). La pianta Angelica registrava al 1580 una situazione simile all'attuale (ACKERMAN 1967^b, p. 57), mentre la decorazione interna prese probabilmente l'avvio nel 1552. All'influenza di Giulio Romano, già sottolineata e verificabile sui disegni R.I.B.A., XVII 6-7, XVII 10 (lo schizzo sul R.I.B.A., XIV 4, proposto da BURNS 1973^b, pp. 181-2, riguarda la pianta), è stata recentemente assegnata un'importanza crescente fino a mettere in dubbio la paternità dell'invenzione che il Palladio qui apertamente dichiara. Alla base di questa singolare insistenza della critica, non ancora confermata da documenti, sta la notizia, data da Inigo Jones e ritenuta attendibile da ACKERMAN 1972, p. 46, che lo Scamozzi attribuiva al Pippi il progetto. PUPPI 1973^a, p. 254, ipotizza quindi un primo disegno, offerto nel 1524 da Giulio Romano a Gian Galeazzo Thiene, che il figlio Marcantonio avrebbe poi ripreso e affidato per la realizzazione al Palladio una prima volta nel 1542 e, dopo un'interruzione, in modo più ampio e radicale nel 1546, dopo il secondo viaggio romano dell'architetto, che offrì notevoli spunti

qui realizzati, e nell'ambito di un vasto programma autocelebrativo del Thiene, di cui fa parte la villa di Quinto allora avviata, in occasione della sua riconferma alla dignità equestre. Cfr. anche FORSTER-TUTTLE 1973; KUBELIK 1975^b, e 1975^c. I lavori restarono interrotti al 1558, lasciando l'edificio incompiuto ed eseguito in minima parte, soprattutto a causa del trasferimento a Scandiano di Ottavio Thiene in seguito al suo matrimonio. Sulle differenze tra i disegni, la tavola e la realtà, cfr. CEVESE 1976, pp. 9-10. 39. Su Marcantonio Thiene, cfr. qui, I *Proemio*, nota 16. Il figlio Ottavio, nato dal suo matrimonio con Eleonora Malaspina e sposato dal 1554 con Laura Bojardo, poi marchesa di Scandiano, ereditò il palazzo alla sua morte, nel 1560. Poiché viene nominato come proprietario del palazzo anche nel manoscritto (f. 14v), è ulteriormente provato che la stesura di quest'ultimo risalga agli anni '60. 40. La parte ch'è verso detta piazza è la facciata principale rivolta verso il Corso. Il ricordo delle indicazioni di ALBERTI, V 18, per la casa di città si unisce qui all'esperienza recente dell'architettura romana contemporanea, in particolare, per la soluzione delle botteghe al piano terra, della cosiddetta casa di Raffaello, già indicata da FORSSMAN 1965, p. 35; 1967^b, p. 245. 41. Inconsueto è l'accostamento tra il bugnato rustico del portico e il liscio ed elegante composito della loggia. 42. La presenza nel palazzo di Alessandro Vittoria (Trento 1525-Venezia 1608), che il Palladio nomina anche per villa Pisani a Montagnana, è documentata tra l'aprile 1552 e il gennaio 1553 (ZORZI 1965, p. 209). MAGAGNATO 1966, gli ha attribuito gli stucchi delle sale «di Proserpina», «degli Imperatori», «di Psiche», «degli Dei», «delle Metamorfosi». Per un diverso parere, cfr. CEVESE 1952. 43. Gli stucchi di Bartolomeo Ridolfi, che abbiamo già visto attivo nei palazzi Chiericati e Porto, e ritroveremo a villa Poiana, sono nella «Sala dei Miti» (ma CEVESE 1952, p. 130, li dà al Vittoria), nella «Sala di Proserpina» e nella «Sala di Nettuno»: in queste due ultime, notevoli i grandi camini che ripetono nella tipologia quelli, pure suoi, di villa Dalla Torre a Fumane, di architetto ignoto ma proprietà di una famiglia che si serve anche del Palladio. Cfr. MAGAGNATO 1966, pp. 53 sgg., 99 sgg., 117 sgg. Il suo intervento è probabilmente contemporaneo a quello del Vittoria; per un diverso parere, cfr. ZORZI 1968^a, p. 209. 44. Anselmo Canera (Verona 1522?-1586?), citato dal Palladio anche a villa Poiana e attivo alla Rotonda, eseguì verso il 1553 gli affreschi della «Sala degli Dei» e della «Sala dei Miti» (MAGAGNATO 1966, pp. 81 sgg., 117 sgg. CEVESE 1952, pp. 114-6, seguito da CROSATO 1962, pp. 47-9, gli attribuisce anche quelli della «Sala di Psiche», che sono di Bernardino India, cui invece, con la collaborazione del Canera, attribuisce quelli della «Sala degli Dei»). 45. A Bernardino India (Verona 1528-1590) spettano gli affreschi, databili tra il 1552 e il 1556, della «Sala di Proserpina», della «Sala di Psiche» (VASARI, VI, p. 368), e della «Sala delle Metamorfosi», cioè la Rotonda al piano nobile. In quest'ultima sono sue anche le grottesche; basandosi su un'ambigua affermazione di VASARI, VI, pp. 368-9, ZORZI 1965, p. 209, le attribuisce invece ad Eliodoro Forbicini, il quale lavorò più probabilmente nella sala col soffitto ligneo al piano nobile (cfr. MAGAGNATO 1966, pp. 53 sgg., 77 sgg., 105 sgg., 131-2; SACCOMANI 1972, p. 68). Sull'India, ricordato dal Palladio anche per villa Poiana, cfr. MAGAGNATO 1968, pp. 181-2, e 1974^b; MAZZA 1974. 46. I. Jones [*a margine di una serie di suoi disegni di pianta e spaccato dell'atrio del palazzo*]: «Venezia 14 agosto 1614. Un nuovo stile. Al centro dell'entrata vi sono colonne che rendono la volta a crociera centrale quadrata e uguale alle volte del portico.

Si noti che nel tempio, o meglio sepolcro, a p. 354, la connessione tra entrata e portico è risolta in questo stesso modo. Le semicolonne addossate alla parete sono a rocchi di bugnato rustico, negli angoli vi sono pilastri quadrati e le colonne che sostengono la volta sono tutte intere ma rustiche, e fatte con discrezione mirabile poiché l'imoscapo è più sottile in modo che la colonna risponda meglio all'altezza del vano, mentre il bugnato si accorda con il senso di solidità e con il rustico usato dalle altre parti, secondo il capriccio di Giulio Romano. Londra 23 gennaio». Per un'attenta analisi delle tavole, di cui sottolinea le solite incongruenze, cfr. CEVESE 1973, p. 96 e note relative. Cfr. I. Jones [*alla prima tavola, in cui indica come finita una porzione dell'edificio corrispondente come estensione a quella attuale, pur fraintendendo l'orientamento della pianta*]: «Queste sale alla greca [il grande ambiente biabsidato] risultano bene poiché io ho visto finita un'estremità di questa». [*Alla seconda saletta da sinistra, in basso*]: «La copertura è a botte con un ovale nel mezzo e riquadri di stucco affrescati». [*Alla stanza ottangolare a sinistra in basso*]: «La copertura è a volta ottangolare sotto sesto: ogni spicchio è ornato con un riquadro ottangolare di stucco; nel mezzo c'è una Fama, e poi teste di imperatori, cartocci, compartimenti e figure. Londra 14 febbraio. I quattro angoli del palazzo non sono così evidenziati solo per rafforzarlo ma anche per sottolineare la simmetria del corpo dell'edificio da cui sporge quel tratto sulla destra in cui è ricavata un'altra serie di stanze, che non era possibile per mancanza di spazio ottenere anche dall'altra parte. Le volte sono a crociera sopra e sotto [nel portico e nella loggia]. Gli altri lati non sono neppure stati iniziati e vi è ancora la vecchia costruzione. Le stanze ottangolari superiori sono molto comode per la musica: hanno una cornice corinzia e grandi statue delle muse. La volta è di due quadri uno sopra l'altro con un cerchio nel mezzo, la stanza successiva è a botte e quella dopo ha il soffitto piano, ed entrambe sono riccamente decorate. Gli angoli del cortile sono di bugnato rustico di mattoni; i pilastri sono di pietra; gli archi che sorreggono di mattoni. Ho notato che lo stucco che copre le colonne di mattoni è impastato con polvere di marmo mentre quelle all'interno della casa sono solo di malta. L'atrio è degno di essere imitato ed è invenzione di Giulio Romano, come del resto tutto il palazzo, anche se il Palladio se lo attribuisce. Il difetto dei torrioni è che sono troppo bui ma questo dipende dalla vicinanza delle case limitrofe». Non occorrerà sottolineare la pertinenza e l'acutezza delle osservazioni di Inigo Jones. Non va comunque sottaciuto il suggerimento che le stanze ottagonali si prestino particolarmente a esecuzioni musicali: vien da pensare che ciò spieghi sia morfologicamente sia semanticamente un accostamento alla pianta dell'odeo Cornaro. 47. Le tavole in forma grande derivano dai disegni R.I.B.A., XVII 10, con qualche lieve variazione nelle misure. L'attico nella realtà è più arretrato che nel disegno. I. Jones [*alla prima tavola*]: «Lo Scamozzi e il Palma sostengono che i disegni di questa fabbrica sono di Giulio Romano e la realizzazione del Palladio, e così sembra essere. Le lesene sono molto piatte; nel fregio manca la decorazione qui indicata; le foglie dei capitelli non sono scolpite; l'ultimo capitello a destra fu lavorato dallo stesso Palladio, come mi hanno detto i tagliapietre di Vicenza. Quando ci sono due lesene o colonne vicine, i loro capitelli si toccano all'altezza dell'abaco. Intorno alle finestre vi sono semicolonne e i dadi quadrati che le ammorsano sporgono 2 pollici e sono in linea con il plinto di quelle. Il portale è di pietra, come le chiavi, i marcapiani e la cornice sopra il fregio; il resto di mattoni. Sulla facciata

ci sono sei finestre e il portico rustico arriva fino all'ultima esclusa. Il rustico gentile della parte superiore della facciata è degno di essere imitato e ogni bugna è circa la metà del diametro delle lesene. Tra la prima finestra a sinistra e la lesena c'è una semilesena». [*Alla seconda tavola*]: «I marcapiani e la base delle lesene non devono sporgere di più del bugnato. Le statue senza il loro plinto sono alte $\frac{1}{4}$ della parete dell'ordine superiore. Il muretto [posto dietro le statue] che sta davanti alle travi del tetto sta bene... L'attico è più basso nel disegno che nell'opera realizzata; la finestra all'estremità della loggia è in realtà più alta; il bassorilievo che la sormonta è invece un quadrato perfetto e nell'insieme tutta la costruzione risulta più alta e più slanciata, e così del resto la maggior parte delle costruzioni del Palladio confrontate con i relativi disegni. A fianco delle lesene della loggia vi sono doppi pilastri che reggono la volta a crociera. Londra 13 febbraio. Nel disegno del palazzo che io possiedo [R.I.B.A., XVII 10] l'ordine superiore non è altrettanto alto all'esterno che all'interno: nella realtà essi sono invece della stessa misura. In quest'ordine lo Scamozzi progettò e costruì un palazzo a Vicenza per i Trissino. Se nell'interno vi sono grosse lesene e pilastri parastatici penso che la cornice debba corrispondere a quella esterna. Nell'interno del portico vi sono bassi pilastri parastatici poco sporgenti che sostengono la volta a crociera. Mettendo il piede del compasso sul G, questa crociera si svolge con una curva che parte dal fianco dell'arco H in modo che l'arco alla sommità è $\frac{2}{3}$ dello spessore del fianco. Londra 5 marzo 1618. La chiave degli archi del portico, vista di fianco, sporge di più del bugnato».

48. Committente del palazzo è generalmente ritenuto Giovanni Alvisè Valmarana, legato da rapporti di stima e cordialità al Palladio fin dal 1543 - quando era stato nominato soprintendente al ricevimento del cardinale Ridolfi, per cui l'architetto ebbe l'incarico di allestire un sontuoso apparato - e suo sostenitore nella vicenda delle logge della Basilica. Sui rapporti tra i due, cfr. ZORZI 1965, pp. 247-8; PUPPI 1973^a, pp. 266 sgg., 369; BURNS 1975, p. 15. Il Puppi sembra invece escludere questa ipotesi, poiché il testamento del Valmarana, morto il 14 agosto 1558, non impegna gli eredi in alcuna operazione edilizia. È certo invece che la moglie Isabella Nogarola stipulò il contratto d'appalto col capomastro Pietro da Nanto il 14 dicembre 1565 (DALLA POZZA 1943, p. 222) e che il figlio Leonardo (1548-1613 ca.), principe dell'Accademia Olimpica negli anni 1580-85 ca., la concluse e provvide alla decorazione. Su di lui, cfr. MARZARI 1604, pp. 170-1, che dà anche notizie del padre; ZORZI 1965, p. 249.

49. Palazzo Valmarana, ora Braga, fu iniziato nel 1566, come appare nella medaglia commemorativa della fondazione, e il Vasari, che in quell'anno lo vide o ne ebbe notizia, lo dichiara «quasi condotto al fine» (cfr. MAGRINI 1845, p. XXIV nota 47; VASARI, VII, p. 527). Nel 1580 la pianta Angelica lo mostra in una situazione simile all'attuale: completato solo nei prospetti sulla via e sul cortile, e nell'ala sud (ACKERMAN 1967^b, p. 58). Il foglio R.I.B.A., XVII 4r, è da ritenersi preparatorio per la tavola, mentre il 4v reca schizzi per le decorazioni plastiche della facciata eseguite più tardi, probabilmente da Domenico Fontana (MAGAGNATO 1956, p. 55). Per una sintesi delle letture stilistiche del palazzo, cfr. CEVESE 1973, pp. 108-9; PUPPI 1973^a, pp. 369-71.

50. Già alla fine del '400 è documentata, nel sito in cui sorgerà il palazzo, una casa con corte, pozzo e brolo, al di là del quale esistevano, come conferma la pianta Angelica, delle fabbriche, comprendenti anche una stalla, fino alla chiesa dei Santi Filippo e Giacomo. PUPPI 1973^a, pp. 369-71, suggerisce, da parte del Palla-

dio, la riorganizzazione delle preesistenze (corte, brolo, stalle) secondo una distribuzione planimetrica riferibile alla casa dei Greci (FORSSMAN 1965, p. 102), che ispira anche le proposte per Iseppo Porto e per Giulio Capra. 51. La didascalica che accompagna le tavole di palazzo Valmarana insiste soprattutto sulle difficoltà della resa grafica del progetto senza fornire ulteriori informazioni: una volta di più il Palladio sembra consegnare ai disegni le indicazioni architettoniche più significative. Per un esame delle tavole, cfr. CEVESE 1973, pp. 107 sgg. I. Jones [alla prima tavola]: «Di questo palazzo è stata costruita la parte anteriore fino al portico sul cortile, e la scala di destra. A metà di ogni rampa delle scale ci sono colonne che sorreggono le volte a crociera seguenti l'andamento inclinato della scala e che reggono torce per illuminare, e tra l'una e l'altra di queste ci si può affacciare e guardare di sotto». Le differenze tra la pianta pubblicata e quella realizzata (cfr. ACKERMAN 1972, p. 51; BARBIERI 1972^a, p. 66) derivano dalla volontà del Palladio di rispettare l'andamento ortogonale impedito dal percorso della strada e dalle preesistenze. 52. I. Jones: «Queste statue sono alte $\frac{1}{8}$ delle colonne e i loro piedistalli e le cornici delle finestre continuano nella cimasa. La parte inferiore dell'edificio, comprese le basi delle lesene è di pietra, il resto di mattoni. Un disegno comprendente questa facciata e una parte di quella interna sul cortile». Il disegno (R.I.B.A., XVII 4) corrisponde anche nelle misure alla tavola; per alcune lievi differenze, cfr. BURNS 1973^a, p. 148; FAIRBAIRN 1975, p. 236. Lo schema della facciata riproduce quasi esattamente il progetto giovanile per il cortile di palazzo da Porto (GIOSEFFI 1972, p. 61). 53. Le vicende biografiche e famigliari del canonico Paolo Almerico (1514-1589), umanista mondano e spregiudicato, sono state utilizzate per la datazione della Rotonda, interpretando queste parole del Palladio, confermate da MARZARI 1604, p. 204, come prova del fatto che il canonico deliberò di erigere la villa all'indomani del rimpatrio, dopo *aver vagato molt'anni*, in seguito alla morte di *tutti i suoi* ed essendo *referendario* di Pio IV e di Pio V. Dettagliate notizie sul prelado sono offerte da MANTESE 1964^b, da cui risulta che, dopo «tristi vicende» culminate nell'arresto e nella detenzione a Venezia tra il 1546 e il 1548 per falsa accusa di omicidio, e in una diatriba con i canonici della cattedrale di Vicenza, l'Almerico partì per Roma non prima del 1553. Il padre morì nel 1553 e la madre nel 1565, mentre il pontificato di Pio IV durò dal 1559 al 1565 e quello di Pio V dal 1565 al 1572. Per altre notizie, cfr. ZORZI 1968^a, pp. 131-2. 54. «Nel piacevolissimo luogo suo sopra una collina non lunge più di due o tre tiri di mano dalla città», Paolo Almerico aveva offerto già nell'estate del 1553 una sontuosa accoglienza a Lucrezia Gonzaga, descritta da Girolamo Ruscelli in MAGANZA 1554, e supporto fondamentale alla datazione della villa attorno al 1550-51. Però nei documenti pubblicati (MANTESE 1967; ZORZI 1968^a, pp. 141-2) si accenna ripetutamente a strutture edilizie nei possedimenti terrieri situati lungo la riviera Berica, cioè dove sorgerà villa Almerico, probabilmente sufficienti ad ospitare un ricevimento (ISERMAYER 1967), e che forse possono aver dispensato il Palladio dal disegnare le architetture dei servizi. 55. Villa Almerico (poi Capra, ora Valmarana), detta «la Rotonda» fin dai documenti contemporanei alla costruzione, non ricorda nel manoscritto né dal Vasari, è stata a lungo quasi concordemente datata attorno al 1550-51 (vastissima bibliografia in CEVESE 1971, pp. 153-4). La proposta di ISERMAYER 1967 di datarla al 1567, appoggiata da numerose scoperte archivistiche, è ora generalmente accettata (MANTESE 1967; SEMENZATO 1968;

PUPPI 1973^a, pp. 380-2; FAIRBAIRN 1975, p. 198). CEVESE 1973, p. 82, la fa risalire al 1570 e anni seguenti. Non si conoscono prove autografe della vicenda progettuale, mentre certe soluzioni sono anticipate dall'abbozzo di una villa-castello sul foglio R.I.B.A., XVII 9v (BURNS 1973^a, pp. 136 e 148). La tavola, fortemente contraddittoria rispetto all'opera realizzata e incoerente anche tra pianta e alzato, ha suscitato un vasto dibattito (MUTTONI 1740, pp. 12-4; BERTOTTI-SCAMOZZI 1761, tav. VI; ZORZI 1968^a, p. 129). Allo Scamozzi è da attribuire, attorno al 1592, il taglio delle gradinate dei pronai, ripristinate entro il 1786 dal Bertotti-Scamozzi, e il disegno della barchessa nel 1620 (MAGRINI 1845, pp. 238-9; BARBIERI 1972^c, p. 54 nota 31; PUPPI 1973^a, p. 383), mentre la piccola cappella fu eretta da Girolamo Albanese tra il 1645 e il 1663. La villa fu acquistata da Odorico Capra nel 1591 (ZORZI 1968^a, p. 136). Prototipo della villa-tempio, essa è stata imitata più volte. In SEMENZATO 1968, pp. 38-9 nota 9, cfr. le referenze archeologiche, possibile stimolo all'idea; sull'adozione della pianta centrale e della cupola in un edificio civile, cfr. LOTZ 1962^b; per una lettura iconologica, cfr. FAGIOLO 1972^b, pp. 359-62; CORBOZ 1973. 56. *la quale... istessa*: l'affermazione è contraddetta dall'inserimento fra le ville della Pisani a Montagnana. 57. *theatro*: il termine, caro alla letteratura cinquecentesca, si riferisce all'ampio giro di visuale favorito dal colle (dal greco *θεάουμα*). 58. L'assetto della Rotonda pare più che mai legato alla collocazione ambientale. La descrizione del luogo concorda con quella di una villa suburbana data da ALBERTI, IX 2, v 17, come ha notato FORSSMAN 1969^a, p. 160. 59. Questo *luogo da passeggiare*, non rappresentato nella tavola, ha suscitato svariate ipotesi e fantasiose ricostruzioni. Si trattava probabilmente della stessa serie di spazi coperti e non interrotti da pareti divisorie - che girava sotto il tetto intorno alla radice della cupola - che fu organizzata tra il 1725 e il 1740 dal Muttoni in attico di stanzini abitabili (MUTTONI 1740, p. 13; CEVESE 1962, p. 289; SEMENZATO 1968, pp. 39 nota 12, 45; PUPPI 1973^a, p. 383). A conferma di tale ipotesi, cfr. anche l'annotazione di Inigo Jones nella nota successiva. 60. Dell'apparato decorativo, quindi, furono probabilmente realizzate entro il 1570 solo le statue di Lorenzo Rubini, seguace del Vittoria. Su di lui, cfr. ZORZI 1951, pp. 147 sgg. La decorazione della villa fu approntata in due fasi: per la prima, condotta mentre era ancora in vita Paolo Almerico, si fanno i nomi di Ottaviano Ridolfi, Agostino Rubini, Ruggero Bascapè e Domenico Fontana per le sculture e gli stucchi, e del Canera, dell'India e del Forbicini per gli affreschi; alla seconda, che si ebbe in seguito al passaggio della villa ai Capra (1591), parteciparono Virgilio Rubini, Alessandro Maganza, cui spetta la cupola della sala rotonda, Giambattista e Girolamo Albanese. L'intervento del Dorigny alle pareti della sala rotonda è databile tra il 1680 e il 1687. Cfr. comunque SEMENZATO 1968, pp. 53-5; ZORZI 1968^a, pp. 133 sgg.; CEVESE 1971, p. 152; e per una sintesi PUPPI 1973^a, p. 382. I. Jones [*alla tavola*]: «24 settembre 1613. La villa dei conti Capra dista mezzo miglio da Vicenza. La costruzione è molto solida e non ha crepe. È stata spesa una gran quantità di denaro nei muri di sostegno della terrazza che la circonda con bel declivio. Le stanze più grandi hanno pavimenti di terrazza con molti disegni. Tutte le colonne sono di mattoni tranne la base e il capitello. La lanterna alla sommità della cupola non è costruita, ma c'è una rete sopra l'apertura per tenere lontani gli insetti. Le stanze piccole hanno volte a mezza botte e sono dipinte a grottesche. La copertura del tetto non sta bene con la ricchezza delle statue e la bellezza dell'edificio.

I poggi delle scalee hanno una statua ognuno. Vi sono quattro scale ai quattro angoli della sala: due triangolari di legno . . . e due a chiocciola. La cupola della sala è adorna di grandi figure di stucco sdraiate sopra leggeri compartimenti sulla cornice superiore. Sopra i compartimenti e gli affreschi vi sono alcune altre figure di stucco sedute su piedistalli e poste tra le statue sdraiate. Le scale sono separate con una ringhiera di ferro cosicché si può vedere attraverso di essa la parte sottostante e così da ogni parte. La ringhiera e la balaustra del poggiolo della sala rotonda sono di legno. A quel livello sopra i mezzanini c'è una galleria che corre tutt'intorno e serve da granaio. Le volte delle stanze hanno riquadri nel mezzo e affreschi, ornamenti di stucco e teste 'all'antica'. Le colonne estreme dei pronai si congiungono col pilastro retrostante solo alla base. La cantina sotto la terrazza, ampia e ben fatta, è voltata a mezza botte. Il buco è rotondo e sta nel mezzo e prende luce da sopra». 61. Purtroppo non si hanno notizie sicure, e utili alla datazione del progetto, sui rapporti tra il Palladio e Giulio Capra. Per il personaggio, giureconsulto esaltato da MARZARI 1604, p. 169, poeta d'occasione e filantropo elogiato dal Gualdo e dal Magagnò, cfr. ZORZI 1965, pp. 260-1; MANTESE 1968-69, pp. 235-8. Sulle sue simpatie per il luteranesimo, cfr. PASCHINI 1959, pp. 97 sgg. 62. Nonostante le dichiarazioni del Palladio si ignora la data del progetto e se il palazzo sia mai stato realmente iniziato. Per l'identificazione del *sito* sul Corso, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 349-50, che dell'invenzione planimetrica sottolinea i richiami a quella per Giambattista Dalla Torre ai portoni della Bra' in Verona (per la soluzione della sala quadrata di quattro colonne che riprende il tema dell'atrio) e, più puntualmente, le anticipazioni della pianta di palazzo Valmarana, proponendo su queste basi una datazione al 1563-64. BURNS 1975, p. 42, accenna a rapporti del prospetto con quello di casa Cogollo. 63. L'uso insistito del futuro indica forse un progetto recente, databile intorno al '70. Da questa frase palladiana I. Jones trae spunto per una nota di carattere generale: «La casa di un signore deve avere cortile, logge, sale e stanze grandi, mediocri e piccole». 64. Manca qui il consueto omaggio al committente, come sottolinea DE FUSCO 1968, p. 571. Montano Barbarano, genero di Marcantonio Thiene, fu tra i primi soci dell'Accademia dei Costanti, ma passò poi tra gli accademici olimpici, dove lo troviamo nel 1561. Più volte deputato di Vicenza, morì nel 1588. I suoi interessi letterari e musicali sono testimoniati da MARZARI 1604, p. 160. Pur non essendo noti documenti che ne attestino la dimestichezza col Palladio, sappiamo che fece parte di commissioni incaricate a presiedere a costruzioni palladiane. Cfr. ZORZI 1965, pp. 255-6; MANTESE 1970-73, pp. 39 sgg. 65. Palazzo Barbaran (ora sede del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'), non è ricordato nel manoscritto né dal Vasari. Il disegno R.I.B.A., XVI 14, contiene tre planimetrie, probabilmente non riguardanti la progettazione, ma preliminari alla tavola del trattato, cui particolarmente si avvicina la terza a destra (cfr. anche ZORZI 1965, p. 254 e fig. 313c). La datazione non pone problemi particolari: iniziato nel 1570, come attestano numerosi documenti, il Palladio ne seguì personalmente l'erezione della facciata. Dalla pianta Angelica risulta che intorno al 1580 erano alzate le due campate di due ordini di semicolonne del fianco su via Riale, definiti i limiti del cortile, ma non ancora sistemate le logge (cfr. ACKERMAN 1967^b, p. 59); il Puppi ne arguisce che fosse compiuta anche l'intera fronte e propone che l'attuale sviluppo asimmetrico di cinque campate a sinistra fosse stato previsto dal Palladio e realizzato in questa fase dei lavori,

e che comunque l'attività costruttiva fosse cessata già dal 1575. In quegli stessi anni il Barbarano probabilmente promosse la decorazione interna, tra le più fastose delle fabbriche palladiane, che continuò nel '600 e nel '700, e la cui paternità non è stata ancora definitivamente accertata. Sull'edificio, che risente del momento stilistico avanzato del maestro, e in cui spesso si avverte la mancanza di una rigorosa organicità, cfr. ZORZI 1965, pp. 257-8; CEVESE 1973, pp. 109-10; PUPPI 1973^a, pp. 393-5. 66. Il Palladio sottolinea di non essersi potuto attenere nel grafico a criteri di simmetria per l'irregolarità del sito a disposizione, ma annuncia come già in atto un riassetto della pianta in seguito a un nuovo acquisto di terreno da parte del Barbarano. Nonostante queste affermazioni non riuscì mai, come dimostra la verifica sul costruito, a conferire all'ala su contra' Riale una profondità uguale all'altra. 67. In realtà, come si è visto, l'affermazione palladiana non è confermata dai fatti; più probabilmente la soluzione definitiva, forse condizionata da ragioni economiche, comportava una organizzazione di pianta insoddisfacente, e quindi non adatta ad essere divulgata nel trattato. Tali ambiguità e contraddizioni nelle tavole e nella didascalia furono rilevate da BERTOTTI-SCAMOZZI 1776, pp. 48-51, e 1783, pp. 43-4, che sospettò il Palladio di mistificazione, e ribadite da PANE 1961^a, pp. 355-6, e da PUPPI 1973^a, p. 393. 68. Sono ragioni estetiche e statiche, per cui cfr. questo stesso capitolo e la nota 26. L'atrio costituisce sicuramente l'episodio più felice del palazzo. 69. In effetti la seconda tavola corrisponde, salvo lievi varianti, al prospetto realizzato. L'invenzione con ordine gigante, sul tipo di palazzo Angarano e palazzo Valmarana, illustrata a p. 118, fu invece repentinamente abbandonata per ragioni che si ignorano (cfr. comunque ACKERMAN 1972, pp. 53-4; PUPPI 1973^a, p. 395). La didascalia di palazzo Barbarano è un esempio di interpolazione tra prima e seconda stesura del trattato, sia per le tavole sia per il testo. Nella parte finale, ad esempio, il Palladio descrive la facciata come risulta dalla tavola piccola, ma aggiunge subito che la si eseguirà secondo quella *in forma grande*; avverte inoltre di aver potuto mettere solo la pianta del primo progetto e non di quello definitivo rispecchiante la disponibilità di un'area maggiore per acquisti intervenuti nel frattempo. Abbiamo dunque da un lato la prova delle ragioni che inducono talvolta l'architetto a mutare i suoi progetti e dall'altro la conferma che egli pone sullo stesso piano un'idea progettuale, una modifica in atto e la soluzione concreta resa possibile dalla realtà del momento costruttivo. Infine, la fretta denunciata nel lasciare accanto alla scelta vecchia la nuova per mancanza di tempo a modificare le tavole, dimostra ulteriormente che questo è uno degli ultimi progetti inclusi nel trattato. L'assenza del disegno preparatorio della tavola *in forma grande* fa pensare che esso non faccia parte del gruppo dei disegni ricordati (cfr. qui, II 3, nota 33), e del resto anche l'esecuzione risulta di mano diversa da quelle degli altri palazzi. I. Jones [*alla prima tavola*]: «La sala sopra l'entrata ha ornamenti di stucco e pitture di Antonio Vicentino. Il corpo di fabbrica sulla sinistra si interrompe dopo due stanze e una vasta corte porticata con colonne ioniche e corinzie sostiene l'architrave. Un lato è già fatto ed è collegato all'altro da un poggiolo con ringhiera di ferro sulla parete posteriore dell'edificio. L'entrata ha otto colonne ed è voltata a crociera: tutte queste invenzioni di entrate con colonne e copertura a volta sono ricavate da quella di Giulio Romano a p. 109 [palazzo Thiene] e stanno davvero bene e si adatterebbero ad una reggia». [*A destra del prospetto in forma piccola, ma con evidente riferimento alla tavola maggiore*]: «Si noti che il secondo ordine è di

$\frac{1}{7}$, più basso del primo, compresi i suoi ornamenti, e anche le colonne hanno questa proporzione». Jones traccia anche, a sinistra della pianta, lo schizzo di due campate in più nella facciata. [Alla tavola maggiore]: «Sulla sinistra ci sono sei semicolonne invece di quattro. Le statue di coronamento sono alte $\frac{1}{8}$ della facciata a cui sia tolto l'ordine inferiore con la sua trabeazione. L'opera bastarda dell'attico è fatta come un piedistallo. Una parte delle modanature della cimasa continua intorno alle finestre [dell'attico] perché i piedistalli, girando, non lasciano abbastanza spazio. Nel fregio del secondo ordine ci sono teste e festoni, in quello del primo ci sono fogliami e putti. La corona sporge sopra i modiglioni secondo la sua regola. Si noti che il bugnato intorno alle finestre è smussato ma non in alto e in basso, perché, se così fosse, la cornice del pilastro sarebbe sospesa in aria negli angoli. Le finestre del secondo piano hanno mezzi balaustrini poiché i festoni di stucco cominciano subito sopra. Sopra il rustico ci sono compartimenti e storie a bassorilievo; anche sopra le finestre ci sono compartimenti di stucco, ma è da avvertire che tanto stucco all'esterno non sta bene. Fino ad un certo punto la facciata è di pietra, poi è fatta di mattoni. Si noti che quando ci sono varie pietre chiavi [come nelle finestre del primo piano], quelle di mezzo sono minori delle laterali».

CAPITOLO IV

1. Il Palladio alterna a questo punto, come ha ricordato DE FUSCO 1968, p. 572, le ipotesi ricostruttive della sua interpretazione di Vitruvio e le invenzioni originali ispirate a Vitruvio. È un momento molto importante del trattato, che ne testimonia la concezione unitaria e l'articolazione dei singoli elementi. Il procedimento creativo realizza l'integrazione fra il tutto e le parti in un'unità che attua il noto principio vitruviano. 2. Cfr. VITRUVIO, VI 3, 1. Sulla forma degli atrii antichi il Palladio condusse un lungo esercizio di approfondimento del testo vitruviano: mentre nella prima edizione del Barbaro le tavole da lui disegnate offrono solo una visione d'insieme della casa degli antichi in cui è presente l'atrio corinzio, nella seconda edizione (1567) compare uno schema dei cinque tipi di atrii ricordati da Vitruvio, che nei *Quattro Libri* giunge ad articolarsi in piante e spaccati di grande precisione sempre riferiti al complesso delle strutture in cui vanno inseriti. L'atrio displuviato, di cui pure aveva fornito i disegni per l'edizione del 1567, è qui tralasciato, forse per i difetti tecnici descritti dal BARBARO, p. 172, o per la difficoltà d'interpretazione del vocabolo sottolineata da FERRI 1960, p. 231. Il Palladio traduce il *cavum aedium* di Vitruvio con «atrio»; i due termini in epoca storica sono sinonimi, come risulta anche dal commento del BARBARO, pp. 171-2, il quale discute approfonditamente il problema, fondamentale per la struttura della casa mediterranea (FERRI 1960, pp. 230-3) e qui trascurato, della caduta dell'acqua. Per l'atrio tuscanico, cfr. VITRUVIO, VI 3, 1; la traduzione del BARBARO, p. 171; l'incisione in BARBARO 1567, p. 285, su disegno del Palladio, a cui si collega la seconda tavola di questo capitolo. Il Palladio, come già ricordato, non usa mai l'atrio o cavedio, ponendo in luogo di questo l'entrata, tranne che nel convento della Carità e, stando alla didascalia del trattato, in villa Thiene a Quinto. 3. Il tablino è la stanza di passaggio fra l'atrio e il peristilio in cui si conservavano le immagini degli antenati. Il Palladio ne realizzò soltanto uno, nel convento della Carità, che rappresenta il modello della casa degli antichi ricostruita nei suoi vari elementi. 4. *Dai fianchi*

... *abitare*: singolare l'uso insistito del condizionale presente usato soggettivamente anziché riferito agli antichi, quasi ad indicare la partecipazione dell'architetto all'invenzione più che il suo esercizio critico sul testo antico. Notevoli, al solito, le contraddizioni fra le tavole: si noti in particolare come non esiste corrispondenza nella forma del tablino tra la prima e la seconda pianta, che dovrebbe rappresentarne un particolare ingrandito. Qualche analogia è possibile riscontrare fra lo spaccato dell'atrio toscano e quello del cavedio a sinistra della sala a quattro colonne di palazzo Dalla Torre a Verona, che però è interrotto a metà da un poggiolo. Per il tipo di capriata presente nella prima tavola, cfr. ZOCCONI 1972, p. 280.

CAPITOLO V

1. Cfr. VITRUVIO, VI 3, 1, e la traduzione del BARBARO, p. 171. Per un precedente della tavola, cfr. quella a p. 284 in BARBARO 1567. Per comprendere le proporzioni indicate bisogna considerare che il Palladio tiene distinte le ali, cioè i corridoi laterali oltre le colonne sui soli lati destro e sinistro, dall'atrio propriamente detto, che è la parte intermedia centrale. Il proporzionamento delle ali segue quello indicato da VITRUVIO, VI 4 (cfr. la traduzione del BARBARO, p. 173), per gli atri lunghi da 50 a 60 piedi. Dalla didascalia relativa, ma non dalla tavola in cui è disegnato privo dell'apertura centrale, risulta che un atrio di questo tipo era previsto per villa Thiene a Quinto. 2. I. Jones [*alla tavola corrispondente, a sinistra, in alto*]: «Da qui lo Scamozzi ha ricavato le proporzioni delle cornici dei tetti e così ha fatto molte altre volte misurando quelle parti di cui il Palladio non aveva lasciato misure scritte». Nella stessa pagina altri appunti minuziosi ma di scarso rilievo critico, utili per la nomenclatura.

CAPITOLO VI

1. La concreta intenzione di rammodernare l'antico convento di Santa Maria della Carità è provata sin dalla prima metà del '500 (BASSI 1971^a, pp. 15-6, 135-6, doc. 1), ma il primo documento relativo al Palladio nella vicenda dell'edificio, il cui progetto è ricordato dettagliatamente da VASARI, VII, p. 529, risale al 7 marzo 1561, e riguarda il pagamento del modello della fabbrica. Il 1 giugno dello stesso anno fu assunto come «soprastante» ai lavori, affidati a Antonio Paleari di Marcò, e il 14 maggio 1562 gli venne liquidato il salario di un anno di attività che aveva comportato anche l'esecuzione di «stampi de pierre»: probabilmente sagome di basi, capitelli, modanature (ZORZI 1965, docc. 1, 2, 3). Dopo una lunga assenza, ricomparve brevemente il 30 agosto 1569 e il 13 giugno 1570 (BASSI 1971^a, pp. 38, 136, doc. 1). L'edificio, costruito solo in minima parte, fu danneggiato da un incendio il 16 novembre 1630, nel quale andò distrutto l'atrio, mentre scamparono il tablino, la scala ovata, il lato maggiore del chiostro ad oriente e le due arcate dei lati minori: queste ultime, eliminate negli interventi ottocenteschi di restauro e adattamento a sede dell'Accademia di Belle Arti, che vi è tuttora ospitata. Per questi e successivi lavori, cfr. BASSI 1971^a, pp. 25, 73-8, 143, doc. XIX e fig. XXXI, che propone anche sulla base di due disegni dell'Archivio di Stato di Venezia una datazione del progetto al 1555-56, accettata da CEVESE 1973, p. 85, e respinta da PUPPI 1973^a, pp. 335-6, che ritiene inaccettabile l'autografia palladiana dei disegni e propone una data di

poco anteriore al 1561, anno in cui risulta consegnato il modello. Cfr. anche FORSSMAN 1971; CARBONERI 1971, che ha interessanti osservazioni sul mancato inserimento urbanistico del complesso. 2. Canonici lateranensi. BASSI 1971^a, p. 16, ricorda la maggiore disponibilità culturale della congregazione religiosa legata a Roma e quindi probabilmente meno diffidente dell'ambiente veneziano nei confronti dell'architetto allora iniziante la faticosa affermazione lagunare. 3. Il programma palladiano, come nota WITTKOWER 1964, p. 81, è stato subito esattamente avvertito dalla critica, se, fin dal 1568, VASARI, VII, p. 529, scrive che l'edificio era stato progettato «a imitazione delle case che solevano far gli antichi». Ma non è da escludere, data la descrizione singolarmente circostanziata del progetto, che l'osservazione possa derivargli dall'aver direttamente consultato il manoscritto, poi perduto, di questa parte del trattato. La restituzione della «casa degli antichi» non si riduce a fredda operazione erudita, ma viene attualizzata verificando la fonte vitruviana (VITRUVIO, VI 8) sulla sperimentazione del patrimonio archeologico (cfr. la successiva nota 8). 4. L'atrio corinzio compare già infatti nella restituzione grafica della «casa degli antichi» attuata dal Palladio in BARBARO, pp. 167-9, che quindi costituisce il precedente sia della progettazione del convento della Carità sia di questo capitolo del trattato. È da notare che il Palladio presenta il convento della Carità come esemplificazione dell'atrio, e quindi sottolinea l'eccezionalità di questa tipologia, soltanto qui adottata e messa in opera. Sull'atrio, cfr. VITRUVIO, VI 3, 1, e la traduzione del BARBARO, p. 171. È la struttura con due file di colonne laterali che determina la denominazione di questo tipo di atrio, e non l'ordine usato, che qui è il composito e in Barbaro il corinzio. 5. È uno dei rapporti suggeriti da VITRUVIO, VI 3, 3, per cui cfr. la traduzione del BARBARO, p. 172. Per l'incommensurabilità della diagonale del quadrato, cfr. qui, I 21, nota 7. Anche in questo caso la larghezza dell'atrio è quella compresa tra le colonne. Lo stesso dimensionamento è applicato nel capitolo successivo. 6. Il Palladio dà una significativa giustificazione dell'«abuso» rispetto alla regola: nella struttura ideale della casa degli antichi il tablino dovrebbe infatti trovarsi tra l'atrio e il peristilio, non sui lati. La sua forma costituisce un *unicum*, suggerito forse dalla tavola del BARBARO, p. 169, in cui diventano complanari per la proiezione ortogonale due situazioni in realtà molto differenziate spazialmente. Per questo tipico processo grafico nella progettazione palladiana, cfr. GIOSEFFI 1972, pp. 61-2. 7. È l'unica realizzata del suo genere, assai lodato dal Palladio (cfr. qui, I 28). La scala ovata, nei due tipi «con la colonna nel mezzo» e «senza colonna», ricorre frequentemente nelle tavole: oltre che nel convento della Carità la troviamo nelle ville Pisani a Montagnana, Cornaro e Serego, nei palazzi Dalla Torre, Thiene, Capra, Barbarano, Trissino, Garzadori e nella «prima» e «seconda invenzione». Sul motivo, cfr. BASSI 1978. 8. Il triplice sistema, derivato probabilmente da quello del Colosseo o del teatro di Marcello (cfr. WITTKOWER 1964, p. 81; ACKERMAN 1972, p. 74), segue fedelmente le regole classiche della sovrapposizione degli ordini, per cui cfr. qui, I 12. Rivoluzionario invece il fregio continuo sopra il colonnato dorico-tuscanico, abuso duramente ripreso dalla critica neoclassica (cfr. BASSI 1971^a, pp. 54-6). 9. I. Jones: «Questo edificio non è finito a causa della grande spesa: uno dei canonici mi ha infatti detto che ogni arco del peristilio comprese le stanze retrostanti costerebbe 1.000 ducati. L'atrio però è stato portato a termine: le colonne sono di mattoni stuccati di rosso con basi e capitelli di pietra; la parte coperta con travi di legno

fu lastricata di mattoni, ma, poiché c'erano delle infiltrazioni d'acqua, vi hanno costruito sopra un tetto sostenuto da pilastri e coperto di tegole cosicché sopra l'apertura dell'atrio c'è una terrazza coperta che serve per passeggiare. Tutto l'edificio è di mattoni con le parti ornamentali di pietra. È stato realizzato completamente un lato del peristilio, gli angoli e la scala ovata che è molto bella ed ha una ringhiera di ferro che va fino alla sommità». [*Alla prima tavola, in alto, vicino ad un piccolo schizzo dei gradini e della pianta delle nicchie laterali della scala in cui sono ricavate le finestre*]: «Domenica 10 agosto ho osservato di nuovo questo edificio. Lume. Alcune nicchie sulla sinistra sono trasformate in finestre . . . Gli elementi della ringhiera sono fissati sulla parte esterna dei gradini. Il terzo pianerottolo della scala taglia la finestra in modo che la disposizione delle finestre all'esterno dell'edificio sia uniforme». [*Nella pianta*]: «Loggia. Refettorio. Loggia. Calizola coperta. Volta sotto sesto a fascia. Il portico & continua come indica la linea tratteggiata e le finestre guardano sull'atrio». [*Sotto la pianta*]: «La maggior parte dei muri hanno lo spessore di due mattoni e mezzo». [*In basso, all'alzato, riferendosi ad una linea verticale che taglia fuori lo spaccato a sinistra*]: «Fino a qui è stato realizzato. Questo disegno grande riproduce quattro colonne dell'atrio e metà del peristilio con gli archi. Sembra il primo disegno fatto per questo». Per la capriata composta con quattro saettoni della tavola, cfr. ZOCCONI 1972, p. 280. 10. La pianta e la prima delle tavole maggiori riprendono con variazioni le tavole della casa degli antichi della prima e seconda edizione del Barbaro. I. Jones [*alla prima tavola maggiore*]: «Le statue sono alte $\frac{1}{4}$ della colonna compreso l'architrave. Questa balaustrata è collocata tra le basi delle statue, com'è giusto che sia. I cassettoni fino all'ovolo sono tutt'uno con la corona . . . e poi i cartocci si trasformano in una corona con una cimasa e una gola. Il plinto dei basamenti delle statue sorge sopra la parte posteriore dei modiglioni, sotto la balaustrata. Si noti che nello spaccato è indicata la pendenza della terrazza esterna». Per la «capriata palladiana semplice» della seconda tavola, cfr. ZOCCONI 1972, p. 280.

CAPITOLO VII

1. Consueto richiamo all'oscurità di Vitruvio, per cui cfr., ad esempio, qui, I 12, nota 3. Per l'atrio testudinato, cfr. VITRUVIO, VI 3, 2, nella traduzione del BARBARO, p. 171: «Ma i Testugginati si fanno là dove non sono gran forze, et di sopra ne i palchi si fanno spaciosi per le habitationi». Mancando altre indicazioni, il BARBARO, p. 172, commenta: «La quinta maniera si chiama Testudinata, fatta in quattro poveri; penso io che questi fossero coperti, et che di sopra havessero le sale e le stanze spaciose, et i palchi sostenuti da bellissimoi colonnati, che dinanzi alle porte facessero mostra di belle loggie, che per vestibuli servissero, o che nell'entrate havessero colonne compartite a modo che dessero grandezza e bellezza; può ancho esser che questi cavedi fossero di case ordinarie, et di persone di mediocre conditione, nelle quali non erano Atri né colonnati, se forse non vogliamo dire che Atri si chiamassero quelle entrate, il che niuno vieta che così egli non s'intenda». La restituzione grafica della seconda tavola è anticipata da quella meno elaborata offerta dallo stesso Palladio, in BARBARO 1567, p. 287. 2. Cfr. VITRUVIO, VI 3-7. È qui dichiarato il tentativo di ricostruire, con le loro connessioni, le varie parti della casa degli antichi: questo capitolo costituisce quindi una premessa ai successivi e presenta nella pianta,

più complessa della precedente, quasi il campionario di tutti i tipi possibili di stanze e annessi, delineando così delle unità come gli atrii e le sale, in cui la decorazione corrisponde indissolubilmente alla struttura, quasi un indizio di quel «pensare per parti» riscontrabile nelle fabbriche palladiane (cfr. qui, Introduzione, pp. XXVII-XXVIII). Un tentativo di restituzione grafica della casa dei Romani appare in BARBARO, VI 2, p. 167. FORSSMAN 1973^c, p. 18, sottolinea come tale ricostruzione non sia premessa, quale modello, ai palazzi costruiti, ma li segue (e lo stesso avverrà poi per le ville), quasi a ribadire che essi non vanno riguardati come derivazioni da modelli classici. In realtà il processo dell'indagine critica e dell'invenzione creativa è intimamente connesso nei tempi e nei modi e risulta da un incessante scandaglio del testo vitruviano, specie riguardo al sesto libro, al quale non corrispondono monumenti archeologici risolutivi della problematica ancora aperta. 3. Cfr. qui, II 6, nota 5. 4. Cfr. qui, II 8-10. Il Palladio mantiene, riferendosi alle sale, il termine vitruviano *oeci*, parola greca latinizzata che rivela, insieme con *peristilii*, l'influenza della casa ellenistica su quella romana. VITRUVIO, VI 3, 8-10, elenca vari tipi di *oeci*: tetrastili, corinzi, egizi, ciziceni; BARBARO, p. 174, identifica erroneamente i tetrastili con i corinzi, ma più gravemente erra GALIANI 1758, p. 235, uguagliando gli egizi ai tetrastili. Correttamente invece il Palladio riconosce i diversi tipi e li rappresenta in tavole la cui esattezza è suffragata dalle più recenti scoperte archeologiche, soprattutto per quanto riguarda le sale egizie (MAIURI 1952). Sulle sale, cfr. SPIELMANN 1966, pp. 29-30. 5. Gli *oeci* quadrati sembrano presentare le stesse caratteristiche degli *oeci* ciziceni nominati subito dopo. 6. Cfr. VITRUVIO, VI 3, 10, e la traduzione del BARBARO, p. 174: «Fannosi ancho le Sale non al modo d'Italia dette Cizicene da' Greci. Queste guardano verso Trammontana e specialmente a i prati, e verdure, et hanno le porte nel mezzo, et sono così lunghe, et larghe, che due Triclini con quello che vi va d'intorno, riguardandosi all'incontro, vi possono capire, et hanno dalla destra et dalla sinistra i lumi delle finestre, che si aprono, e serrano, accioché egli si possa per gli spatij delle finestre dal tetto vedere i prati da lungi». La mancanza di precisazione degli elementi architettonici nella descrizione vitruviana ha probabilmente fatto sì che gli *oeci* ciziceni non trovino quel rilievo che hanno gli altri *oeci* e che non vengano trattati e disegnati a parte. 7. Cfr. VITRUVIO, VI 4, 1-2, e la traduzione del BARBARO, p. 175.

CAPITOLO VIII

1. La stesura di questo breve capitolo è già contenuta nella didascalia relativa al disegno R.I.B.A., XIII 20v, a sinistra (Spielmann 39; Zorzi 315), da ritenersi preparatorio alla tavola. Lievi le differenze rispetto al manoscritto, dove le sale vengono ancora chiamate *oeci* e in cui manca il riferimento ai «disegni... che seguiranno». 2. Le sale tetrastile sono solo nominate da VITRUVIO, VI 3, 8, e identificate erroneamente dal Barbaro con le corinzie; non comparendo poi nei rilievi delle antichità, è possibile che il Palladio ne abbia ricavato la forma dall'atrio a quattro colonne (qui, II 5). Per un'analisi dettagliata del motivo, cfr. PRINZ 1969. 3. Per il proporzionamento dell'ambiente svolge ruolo primario la presenza delle quattro colonne, essendo considerato dal Palladio solo lo spazio compreso entro la loro struttura, che nella maggior parte dei casi viene ad assumere la forma regolare di un cubo, essendo le colonne

«tanto distanti tra sé quanto alte» (qui, II 14). Le sale e le entrate con quattro colonne ricorrono frequentemente nelle tavole del secondo libro: esse hanno pianta quadrata e copertura a volta o a cassettoni; la distinzione tra i due tipi di vani dipende solo dalla loro posizione. Per le «entrate di quattro colonne», cfr. le tavole dei palazzi Antonini e da Porto, di villa Pisani a Montagnana e delle prime due «invenzioni» del capitolo XVII. Per le «sale di quattro colonne», cfr. le tavole relative alle ville Cornaro e Mocenigo a Marocco e ai palazzi Dalla Torre, Capra (entrambi hanno una sala aperta su due o tre lati) e Garzadori. Altre entrate con soffitto a crociera poggiante su quattro colonne e altrettante semicolonne, ma con pianta rettangolare, sono nei palazzi Thiene e Barbarano e nella prima «invenzione»; il Palladio non le descrive con una nomenclatura specifica. Nelle tavole di questo capitolo e dei due successivi le accurate raffigurazioni di statue, assenti nei disegni preparatori, paiono derivare da un disegnatore nei modi di Bernardino India. I. Jones [*alla tavola*]: «Queste sale sono quadrati perfetti. I cassettoni del soffitto sono dipinti. Il fregio che gira intorno dividendo i cassettoni è troppo basso per essere imitato... Dal disegno risulta che la cornice dei lacunari ha la stessa altezza nella parte centrale e dai lati: ma non dovrebbe essere così. L'architrave delle colonne va solo da un capitello all'altro; il fregio e la cornice girano invece tutto intorno». La doppia linea che indica nella pianta a p. 133 le nicchie, compare solo in alcuni esemplari dell'*editio princeps*, mentre è assente nella medesima tavola de *I due libri dell'architettura*; il falcetto che ne risulta non ha alcun significato in un rilievo in proiezione ortogonale qual è quello che il Palladio propone.

CAPITOLO IX

1. Anche per questo capitolo si può identificare la stesura manoscritta nel foglio R.I.B.A., XIII 20 (Spielmann 39; Zorzi 314-5), il recto del quale porta, a destra, una breve didascalia, già assai vicina alla redazione a stampa, e il disegno preparatorio della prima tavola, mentre quello preparatorio della seconda tavola è sulla destra del verso. 2. Cfr. VITRUVIO, VI 3, 9, e la traduzione del BARBARO, p. 174. 3. *volto... a schiffo*: volta a schifo (dal longobardo *skif*), detta anche «a gavetta». 4. È questa una delle misure consigliate da VITRUVIO, VI 3, 3, per gli atri e in genere suggerita per le stanze dal Palladio (qui, I 21). Coerentemente, le sale corinzie indicate con la lettera D nella pianta della casa privata degli antichi Romani (qui, II 7) hanno lo sviluppo di un quadro e $\frac{3}{2}$. L'architetto non costruì mai sale corinzie: solo in villa Thiene a Cicogna l'articolazione della sala centrale sembra, dalla pianta, di questo tipo, pur essendo quadrata. Bernardino India affrescò la «Sala degli Imperatori» a villa Poiana ispirandosi a questo motivo. I. Jones: «Penso che l'altezza di queste sale sia secondo il primo modo delle altezze dei volti, per cui cfr. I 23». [*Alla prima tavola, riferendosi agli archi delle nicchie*]: «Lo Scamozzi adopera questi archi nell'ordine da lui chiamato romano dove gli archi non hanno piedistalli. 22 febbraio 1614. I bassorilievi sono incassati nella parete, come si può vedere nello spaccato anche per l'architrave delle nicchie. La fascia squadrata che sta sotto le nicchie è molto raccomandabile all'interno per sostenere piccoli spazi: sotto ha un astragalo e due listelli. Il basamento ha solo un listello e il bastone superiore della colonna. Come risulta dalla pianta, negli angoli della stanza ci sono dei pilastri poiché essi hanno più risalto delle colonne. Le finestre sono

un po' più ampie all'interno per innestare le imposte di legno, ma non sono strombate. 1 marzo 1618. L'altezza di questa stanza dal pavimento alla sommità della cornice è pari alla larghezza e la volta è alta come quella della tavola seguente, cioè $\frac{1}{3}$ della larghezza. La cornice dei bassorilievi è $\frac{1}{8}$ della loro altezza e $\frac{1}{15}$ della lunghezza». [*Alla seconda tavola*]: «Anche in questa tavola l'altezza della stanza dal pavimento alla sommità della cornice è uguale alla larghezza e la volta è alta $\frac{1}{3}$ della larghezza. Questo tipo di nicchie lo Scamozzi lo usa nell'ordine romano dove il portico ha colonne col piedistallo. Il membretto e l'imposta dell'arco continuano, contro la parete, anche all'interno della nicchia. Il raccorciamento della nicchia per renderla capace di contenere statue è degno di essere imitato. Il plinto della base che poggia sul pavimento è la metà della base del piedistallo. Quando negli angoli vi sono colonne [cfr. la pianta] esse devono essere doppie o l'architrave non potrebbe girare».

CAPITOLO X

1. Per il manoscritto relativo al capitolo, molto vicino alla stampa, tranne che per il termine *oeci* qui sostituito con «sale», e per il disegno preparatorio della tavola illustrativa, cfr. il foglio R.I.B.A., XIII 20r, a sinistra (Spielmann 39; Zorzi 314). 2. Cfr. VITRUVIO, VI 3, 9, con la traduzione del BARBARO, p. 174. Evidenti sono le analogie tra l'alzato della basilica (II 7, prima tavola) e quello delle sale egizie che non furono mai usate dal Palladio neppure là dove avrebbero potuto rivelarsi adatte, come nel refettorio del convento della Carità. La presenza di statue nelle nicchie è motivo probabilmente ricavato per analogia dalla basilica, alla quale, per le sale egizie, rimanda Vitruvio. 3. I. Jones [*alla tavola corrispondente*]: «Si noti l'incastro delle pietre dell'architrave, del fregio e della cornice con quella del soffitto del portico. Il basamento dell'ordine superiore corre tutto intorno e su di esso, che è perpendicolare al diametro delle colonne sottostanti, poggia la base delle semicolonne». Per la capriata con i contraffissi qui rappresentata, cfr. ZOCCONI 1972, p. 280.

CAPITOLO XI

1. Il manoscritto del capitolo (f. 21r) è già molto vicino alla stampa; in esso è indicato il riferimento a VITRUVIO, VI 10, che qui non compare esplicitamente, e si accenna anche ad un disegno disperso, preparatorio alla tavola. 2. Questo capitolo dà un ampio riassunto di VITRUVIO, VI 7 (per cui cfr. la traduzione del BARBARO, p. 177), tralasciando però la descrizione degli xisti, svolta più oltre (qui, III 21), dove è corredata da una tavola assente nell'edizione del Barbaro del 1556 ma presente in quella del 1567. 3. Per la casa greca di Vitruvio e i suoi rapporti con la casa delle maschere di Delo, cfr. l'ampia nota di FERRI 1960, pp. 236-7. Una delle sue caratteristiche è la mancanza dell'atrio, per cui attraverso uno stretto andito si giunge direttamente al peristilio; la nomenclatura dei vari ambienti, approfonditamente discussa nel testo latino, è tralasciata dal Palladio, che si limita ad accennarla nella tavola. 4. Cfr. VITRUVIO, VI 7, 3, nella traduzione del BARBARO, p. 177. Vitruvio non indica la forma di questo cortile che il Palladio disegna rettangolare. 5. Tali foresterie indipendenti, alla greca, anche se mai realizzate dal Palladio, costituiscono il motivo ispiratore del palazzo di Iseppo da Porto, come dichiara lo stesso architetto,

e dei palazzi Valmarana e Capra (FORSSMAN 1965, p. 102; PÉR 1941, pp. 102 sgg.). 6. Una ricostruzione della casa greca si trova già nel Vitruvio del Cesariano del 1521 (f. ciiii) probabilmente consultato dal Barbaro - nelle cui edizioni però non compaiono tavole illustrative - e dal Palladio. Benché la pianta della casa dei Greci non si diversifichi molto da quella della casa romana (qui, II 7), il Palladio vi si richiama implicitamente nell'organizzazione planimetrica di palazzo Thiene ed esplicitamente nell'ampio spazio riservato agli ospiti in palazzo da Porto. Un altro elemento caratteristico, già individuato da Inigo Jones, è la sala a forcipe, presente anche nella casa con atrio toscano (qui, II 4) e nella tavola di palazzo Thiene, e realizzata in palazzo Chiericati e in villa Pisani a Bagnolo. La tavola di questo capitolo e quelle delle case antiche con atrio toscano e corinzio sono simili nell'esecuzione alle tavole minori dei palazzi e a quelle per le ville. I. Jones [*alla tavola seguente, alla lettera R*]: «Queste sale alla greca sono lunghe, a parte le absidi, un quadro e $\frac{1}{2}$; e più lunghe di così non mi piacciono. Le due absidi semicircolari misurano ciascuna $\frac{1}{4}$ della lunghezza della parte rettangolare della sala; le nicchie si fanno a piacere».

CAPITOLO XII

1. Il testo di questo capitolo è già fissato nel manoscritto (ff. 16-17r), in cui però manca l'analogia casa-città, e sono invece indicate le fonti, che non compaiono nella stampa: il quarto capitolo del primo libro di Vitruvio, Leon Battista Alberti e, per le prove dell'acqua, il quinto capitolo dell'ottavo libro di Vitruvio (FORSSMAN 1969^a, pp. 154 sgg.). Il capitolo è di ispirazione prevalentemente moderna, nella linea dall'Alberti al Cornaro, mentre il successivo, ove si parla degli annessi, pur contenendo concetti svolti anche dall'Alberti, si rifà puntualmente a Vitruvio. 2. *amministrazione . . . proprie*: il governo dello Stato e la gestione e l'amministrazione del patrimonio familiare. È da tenere presente la funzione pubblica e i doveri ad essa relativi che contraddistinguono il patriziato di terraferma (amministrazione delle singole città) rispetto a quello di Venezia (governo dello Stato e controllo delle amministrazioni locali). 3. Si notino le endiadi «case della città» e «case di villa», talvolta sostituite nel trattato da «fabbrica di città» e «fabbrica di villa». 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 «commodità all'uso della villa appartenenti». Come negli scrittori antichi, il termine denota l'intero complesso della proprietà agricola (cfr. MANUELLI 1966), e non a caso non compare mai nelle descrizioni della Rotonda, della Malcontenta, delle ville Pisani a Montagnana e Cornaro che, non avendo annessi, vanno piuttosto considerate dei palazzi suburbani (LEWIS 1970, pp. 231-6). Per la genesi e gli sviluppi della villa, cfr. «Bollettino XI del Centro Internazionale di Studi di Architettura 'Andrea Palladio'», che contiene anche una vastissima bibliografia. 4. Cfr. ALBERTI, V 14. Il testo del Palladio, che pensa alla villa rustica dove si lavora e si attende alle opere agricole a piedi ed a cavallo, si differenzia profondamente da quello dell'Alberti che invece pensa alla villa suburbana, dalla quale si torna in città con una breve passeggiata a cavallo, dove non si lavora, e dove perciò il proprietario deve fare qualcosa a vantaggio della salute (FORSSMAN 1969^a, p. 153). In particolare evidenza è

posta, tra le attività del gentiluomo, l'agricoltura. 5. *Ma non minore . . . contemplazione*: 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 (*accrescer le facultà*) della sua proprietà, cui si unisce l'esercizio fisico a vantaggio della salute. Solo da ultimo accenna al *ristauro e consolazione* che gli *studi delle lettere* e la *contemplazione* cui si attende in villa offrono all'*animo stanco delle agitazioni della città*. L'antitesi città-campagna ha ormai perso i toni di violenta contrapposizione che ha nella tradizione letteraria dall'antichità (Virgilio e Teocrito) fino al Petrarca, all'Alberti, a Leonardo (cfr. HEYDENREICH 1969, pp. 11-2; BAROCCHI 1977, pp. 3111 sgg. e note, 3358). 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 (cfr. FORSSMAN 1969^a, pp. 153-4).

6. Nel concetto di *vita beata* torna un implicito ricordo del Cornaro, il cui elogio della «vita sobria» va in parallelo con quello della «santa agricoltura». FORSSMAN 1969^a, pp. 153-4, sottolinea come tutta la frase si basi sulla descrizione fatta da Plinio delle sue ville, e in parte sulla tradizione veneziana: «I nobili, che abitavano a Venezia o in qualche città della terraferma, non erano contadini ma depositari di una civiltà urbana che essi portavano con sé, quando in estate soggiornavano in campagna per sorvegliare le loro aziende». È qui da vedere anche una giustificazione in chiave umanistica e classicheggiante del costume moderno di alcuni gruppi della classe dirigente che in quegli anni fermentavano di idee vagamente rivoluzionarie rispetto al centralismo della Repubblica e sottilmente eretiche rispetto alle strutture religiose. Per la descrizione delle vicende famigliari dei vari Thiene, Repeta, Godi, tutti committenti del Palladio, che trovarono in villa non solo spazio per gli ozi ma probabilmente anche rifugio alle loro idee meno ortodosse, cfr. MANTESE 1964^a e 1974.

7. *consiste*: si svolge. Le stagioni scandiscono i tempi che il gentiluomo dedica in città ai doveri pubblici da quelli che in campagna riserva alla cura del patrimonio famigliare, e così nei *Quattro Libri* la trattazione delle fabbriche di città precede funzionalmente quella delle fabbriche di villa. Comunque la vita in villa non ha ancora assunto i caratteri della villeggiatura quale maturerà nel Sei e Settecento: l'ispirazione di severa etica civile di Alvise Cornaro continua nell'interpretazione palladiana e ne costituisce fondamentale differenza rispetto alla visione letteraria del Doni. Il trattato coglie, della trasformazione del patriato che va sotto il nome di «rifeudalizzazione», il momento in cui il potere è un'impresa e non ancora un latifondo lontano dalle cure dirette dei proprietari. Cfr. VENTURA 1969.

8. Cfr. VITRUVIO, VI 6, con la traduzione del BARBARO, p. 176; ALBERTI, V 14, IX 2.

9. Ripresa quasi testuale da VITRUVIO, I 4, nella traduzione del BARBARO, p. 28; cfr. anche ALBERTI, V 14, su cui il Palladio opera la solita sintesi.

10. Nella sua analisi FORSSMAN 1969^a, pp. 154-5, nota: «Questa regola dimostra che per Palladio sono stati determinanti non soltanto punti di vista astratti ed estetici, ma anche quelli puramente pratici. 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».

11. La presenza dell'acqua nelle vicinanze della villa è uno dei motivi ricorrenti nelle

didascalie del secondo libro. 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 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. Inoltre, anche se l'architetto non lo ricorda esplicitamente, villa Pisani a Bagnolo è costruita lungo il Guà, e dietro a villa Cornaro scorre un fiumicello attraversato da un ponte, probabilmente del Palladio. Per l'importanza e l'utilizzazione dell'acqua nell'architettura di villa, cfr. FORSSMAN 1969^a, p. 156; BIEGANSKI 1965, pp. 26-7. 12. *scaduta*: pendenza. La frase precedente è quasi testualmente tratta da ALBERTI, I 4. 13. Cfr. VITRUVIO, I 6; ALBERTI, I 3, 4, X 1; CATANEO, I 3, f. 2v. Il problema della bonifica, di grande attualità tra la fine del '400 e l'inizio del '500, trova nelle polemiche fra il Cornaro e il Sabbadino (SABBADINO 1930; CORNARO-SABBADINO 1941) un momento di grande interesse, valutabile considerando ad esempio che 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, poterono finalmente nascere, dopo Cambrai, le più importanti ville del patriziato, garantite nella loro stabilità dalla politica territoriale dello Stato; e tra queste, significativamente, la Malcontenta, che realizza le condizioni di rapporto tra villa e acqua descritte in questo capitolo. 14. *E perché . . . fangoso*: cfr., come indica il manoscritto, VITRUVIO, VIII 5 (VIII 4 delle edizioni moderne) e la traduzione del BARBARO, p. 198: «Le esperienze, et prove delle fonti in questo modo si procacciano. Se seranno correnti, et aperto, prima che si dia principio a condurle deono esser guardati, et molto bene considerati, i circostanti a quelle fonti di che corporatura sieno, et se eglino si troveranno esser gagliardi di corpo, et chiari di colore, né haveranno le gambe cagionevoli, né gli occhi lippi, certamente le fonti saranno approvate molto. Similmente se di nuovo sarà una fonte cavata, et posto dell'acqua sua in un vaso di rame corinthio, o d'altra sorte, che sia di buon rame, et quell'acqua sparsa non macchierà, senza dubbio ella sarà ottima, et così se in un bronzo sarà posta a bollire, et poi lasciata riposare, et dar giù, et nel fondo non lascerà l'arena, o fondacchio, certamente quell'acqua sarà provata. Allo istesso modo se i legumi in un vaso con quell'acqua si porranno al fuoco, et presto si cuoceranno, si prenderà argomento che quell'acqua sarà buona, et sana, et così niente manco di argomento si prenderà se l'acqua della fonte sarà limpida, et molto lucida, et se dovunque ella andrà, non si vedrà il musco, né vi nascerà il giunco, né ad alcuno modo e luogo sarà macchiato, o sporcato, ma si serà chiaro, puro, et bello, alla vista dimostrerà con questi segni che l'acqua sarà sottile, et di somma bontà». La fonte più vicina è però sicuramente ALBERTI, I 4: «Tac-

cio che alcune acque e gossi e mal di pietra sogliono generare . . . Quell'acqua giudicheremo di sapore ottima, che non ha alcuno strano sapore, e di colore buono, cioè che di niuno colore partecipa. Dicesi etiamdio quell'acqua esser perfetta, che è limpida, chiara e sottile, e la quale sopra candido lenzuolo sparsa, non lo macchia, e boglita, non lascia feccia alcuna, né fa nel vaso ove ella è tenuta sia legno, o sasso, musco, o succidume alcuno. Altri v'aggiungono, che quella è commoda acqua, ne la quale i legumi agevolmente si cuocono, e quella che fa buon pane». Per altri metodi di sperimentare la bontà dell'acqua, cfr. ALBERTI, X 6. 15. Cfr. VITRUVIO, I 4, nella traduzione del BARBARO, p. 29. 16. Cfr. ALBERTI, I 5. 17. Altro motivo ricorrente del trattato, realizzato in forma ottimale nella Rotonda. Per tutto questo brano, cfr. anche la versione della comune fonte albertiana data da CATANEO, I 3, f. 2v. 18. *Non si deve . . . malsano*: per tutto questo periodo, cfr. ALBERTI, I 4, citato non secondo la traduzione di Cosimo Bartoli, come sembra suggerire FORSSMAN 1969^a, p. 162 nota 8, ma, al solito, attraverso quella di Pietro Lauro: «Ma niuno edificio sarà più incomodo in qualunque forma che egli sia fabricato, che quello, che tra valli è nascosto. Et per tacerne altre cose che dire se ne potrebbero, quello essendo del diletto di vedere da lontano privato senza dignità alcuna sta nascosto. Che dirò poi, che quello a poco tempo dala rovina di piogge s'empirà. E bevuto 'l grande humore, il vapore da la terra a' corpi pestifero manderà fuori? Ivi non valeranno gli ingegni, essendo gli spiriti indeboliti, non vi dureranno i corpi, macerate di quelli le congiunture e nervi: marcirannosi i libri, le arme, e ciò che ne i granai sarà per l'humido abbondante corromperassi. Se v'entrerà il Sole, ribattuti da ogni parte i raggi, s'abbruscieranno, se non havranno Sole, indurerannosi ne l'ombra, e saranno stupidi. Aggiugnevi, che se v'entrerà vento, egli come per canali ristretto, troppo furore e durezza gli porta. Se non gli soffia l'aria ivi ammassato, come un fango doventa». 19. Per l'applicazione di questo principio, cfr. BIEGANSKI 1965, p. 26. 20. Cfr. VITRUVIO, VI 6, nella traduzione del BARBARO, p. 176. Nel commento di VITRUVIO, I 4, il Barbaro stesso rimanda più volte, sull'argomento, all'ALBERTI, I 3-6, IV 2. 21. Per l'interpretazione di questo celebre passo, cfr. FORSSMAN 1969^a, p. 158: «Per la scelta del sito della casa in 'villa' si devono seguire gli stessi principii sanitari ed estetici che devono guidare nella scelta della regione per la città. In secondo luogo . . . la disposizione della casa dev'essere simile alla disposizione della città. Questa interpretazione trova sostegno sempre nell'Alberti (v 2) . . . In terzo luogo, Palladio, stabilendo l'equazione casa-città, probabilmente intendeva disporre la villa, le sue dipendenze e i giardini come avrebbe disposti edifici, strade e piazze nella città». La fonte della frase del Palladio è stata identificata, sempre dal Forssman, in ALBERTI, I 9, che a sua volta la ricavava dal I libro della *Politica* di Aristotile (cfr. TAFURI 1969^a, pp. 123-4) o dalle *Leggi* di Platone (cfr. FAGIOLO 1972^a, p. 30). Vastissima la bibliografia, dal momento che questo è stato spesso il punto di partenza per considerare il problema dell'urbanistica palladiana. Cfr., tra gli altri, FRANCO 1938, 1956 e 1959; BETTINI 1949, 1961^a e 1961^b; ZOCCA 1960; WITTKOWER 1964, pp. 76 sgg.; BIEGANSKI 1965; FORSSMAN 1965; LOTZ 1966^b; TAFURI 1968^a e 1969^a; CORBOZ 1972.

CAPITOLO XIII

1. Per il testo del capitolo il manoscritto (ff. 17-18r) non presenta varianti.

2. Nell'azienda agricola sono necessari, come dice anche ALBERTI, V 15, la casa dominicale e gli annessi. Dai calcoli di BIEGANSKI 1965, p. 31, risulta che questi ultimi avevano un grande sviluppo, occupando circa l'85-90% della superficie costruita, mentre alla residenza del padrone era destinato solo il 10-15%. 3. Cfr. qui, II 1, e VITRUVIO, VI 6, nella traduzione del BARBARO, p. 176, che dedicando l'intero capitolo ai «rusticali edifici» si limita, per la fabbrica del padrone, a rimandare ai criteri già esposti per le case di città. 4. *I coperti . . . ornamento*: il Palladio insiste sull'*utilità* e sull'*ornamento* apportati dai rustici (barchesse), le cui dimensioni devono essere adeguate alla rendita, agli animali, alle attrezzature della fattoria, e agli uomini che vi lavorano, seguendo quasi alla lettera l'avvertimento del BARBARO, p. 177. FORSSMAN 1969^a, p. 159, confronta questo passo con un altro analogo (qui, III 2). 5. Ripresa quasi testuale da BARBARO, VI 9, p. 176. 6. Anche per questo passo cfr. BARBARO, VI 9, p. 176.

7. Ancora un brano ripreso, senza citare la fonte, da BARBARO, VI 9, p. 176. Cfr. anche ALBERTI, V 16. 8. Cfr. VITRUVIO, VI 6, nella traduzione del BARBARO p. 176, col relativo commento: «La Cantina sotterra, rinchiusa, lontana dal mezzo di, et da i venti Meridionali, et dallo strepito, habbia il lume da Levante, ovvero da Borea; ogni humore, vapore, et fetore esser le deve lontano; sia pendente, et lastricata in modo che se 'l vino si spande, possa esser raccolto». *Terrazzo*: sorta di pavimento a mosaico di marmo fine, noto anche come «pavimento alla veneziana». 9. *maniche di coro*: tubi di cuoio. 10. Questo passo è indicativo della sintesi attuata dal Palladio sulle sue fonti, in questo caso ALBERTI, V 17: «Lodasi la cantina sotterra e rinchiusa, quantunque alcuni vini a l'ombra s'indeboliscano, ogni vento subsolano da mezzo di verso occidentale mandato, specialmente ne la bruma, e ne la primavera corrompe il vino. Quando appare la canicula muovisi anche Borea soffiando, seccasi co 'l raggio del sole, con la luna fassi debole, co 'l movimento si corrompe, piglia forza da buono odore, e co 'l puzzo si guasta, in secco e freddo luogo dura più anni. Durerà, dice Columella, il vino sino che sarà freddo. Farai adunque la cantina in luogo stabile, dal strepito de' carri lontana, pigliando la luce da Subsolano verso aquilone, separerai da quella ogni sporchezza e tristo odore, humore, et vapore grosso, ogni fumo e vapore d'horti, di cipolle, di caoli, di caprifico mondato. Lastrigherai la cantina come si fa al coperto, facendo nel mezzo una fossa, ove vino per caso de vaselli sparso si raccolga. Fanno alcuni i vasi di muro, ma il vino sarà più potente, quanto saranno i vasi più capaci». 11. Ripresa testuale da VITRUVIO, VI 6, nella traduzione del BARBARO, p. 176, da integrare col relativo commento: «Il grano, et ogni seme marcisse per l'humido, impaldisce per lo caldo, ammassato si ristringne, e sobboglie, et per toccar la calce si guasta, et però sia sopra tavolato, o in cava sopra la nuda terra, verso Borea e Tramontana». Cfr. anche ALBERTI, V 17. 12. *Le teggie . . . accendano*: cfr. ALBERTI, V 17. *teggie*: teze o tezze, forma dialettale veneta per tettoie, fienili.

13. Altra puntuale citazione dal BARBARO, VI 9, p. 177. 14. Cfr. BARBARO, VI 9, p. 176, ripreso quasi testualmente, e ALBERTI, V 15, che sottolinea come non solo l'aia ma tutte le case dei contadini debbano essere controllabili dal padrone. 15. Dopo aver accolto le indicazioni dei predecessori, tranne le misure suggerite da Vitruvio, il Palladio passa agli esempi originali in cui, diversamente che in Vitruvio, tutta l'attenzione è rivolta alla sola casa padronale.

CAPITOLO XIV

1. Anche per questo capitolo il manoscritto (ff. 18, 19, 20) non presenta varianti.

2. Villa Pisani a Bagnolo (nel manoscritto al f. 18v) è ricordata da VASARI, VII, p. 528, «con ricchissimo e gran cortile d'ordine dorico». Una registrazione d'estimo dei committenti permette di situarne con sicurezza la costruzione fra il 1542 e il 1545 (DALLA POZZA 1964-65, pp. 203-16; ZORZI 1968^a, p. 52 nota 2). All'iter progettuale vengono riferiti i disegni R.I.B.A., XVII 2v e 18r, XVI 7, XVII 17 (cfr. BARBIERI 1970, pp. 70-2; PUPPI 1973^a, pp. 255-6; BOUCHER 1975, pp. 187-9; perplesso invece CEVESE 1973, p. 56). Per le profonde differenze fra la tavola del trattato (sulle incoerenze tra pianta e alzato, cfr. BERTOTTI-SCAMOZZI 1778, p. 15) e l'opera realizzata, specie nella facciata occidentale, ora senza il pronao, e nell'altezza delle torrette ad oriente, notevolmente ridotta, cfr. ZORZI 1968^a, p. 54. Sulla discussione del problema dei rapporti armonici, cfr. WITTKOWER 1964, p. 129. Varie manomissioni successive alla costruzione sono state abolite dal recente restauro (cfr. PERESWET SOLTAN 1978). Sulla villa, cfr. CEVESE 1968^a; PUPPI 1973^a, pp. 254 sgg. Le analogie strutturali con villa Zeno, di più modeste proporzioni, risultano anche più evidenti nelle tavole del trattato, ove si consideri che il disegno del pronao di villa Pisani è un'aggiunta per l'edizione. Opportunamente Inigo Jones sottolinea la derivazione di tale pronao, mai realizzato, da quello del tempietto del Clitumno. Cfr. qui, nota 7, e IV 25, nota 5.

3. Un miglio veneto corrisponde a un chilometro e mezzo circa (1473,098 metri): si tratta quindi di un tragitto velocemente percorribile a cavallo o anche a piedi. La vicinanza alla città, come suggerisce anche ALBERTI, V 14, costituisce una delle comodità del sito.

4. Giovanni Pisani, padre di Vittore, Marco e Daniele qui nominati, aveva acquistato all'incanto nel 1523 il fondo di Bagnolo con l'annesso titolo comitale, proveniente dai beni dei Nogarola confiscati dalla Repubblica dopo Cambrai. Tale acquisto di un'importante proprietà nel Vicentino ne aveva fatto uno dei candidati alla carica di podestà di Vicenza, che egli effettivamente ricoprì nel 1525; in quell'occasione fece eseguire le proprie insegne dalla bottega dei Pedemuro, pagati solo nel 1528, che probabilmente raccomandarono per l'intervento a Bagnolo il Palladio, ad essi legato almeno fino al 1546 (DALLA POZZA 1964-65, pp. 206-10; MANTESE 1964^a, p. 883 nota 35; PUPPI 1973^a, p. 255). Per un disegno della preesistente costruzione dei Nogarola e per varie mappe della proprietà, cfr. KUBELIK 1974, pp. 447-9, e 1975^a, p. 187.

5. Le stalle sono orientate a sud secondo le prescrizioni vitruviane (cfr. qui, II 13). Delle barchesse ricordate con ammirazione dal Vasari, che secondo la tavola avrebbero dovuto circondare il cortile, fu costruito probabilmente tra il 1561 e il 1562 solo il lato breve a ponente - distrutto nel '700 -, oltre il quale, in una mappa del 1569, compare anche un grande fabbricato rurale a colonne doriche distribuite su tre lati (le cui enormi dimensioni sono rapportate alla vastità del fondo), pure attribuibile al Palladio fra il 1562 e il 1569. Bombardato nel 1945, ne è stato ricostruito solo il lato ovest. Cfr. DALLA POZZA 1964-65; ZORZI 1968^a, p. 55; CEVESE 1971, pp. 101-3; PUPPI 1973^a, p. 341.

6. L'altezza della sala e delle stanze rispetta la regola indicata per i locali «in solaro» (qui, I 23). La casa in villa, pur derivando dalla dimora cittadina, risulta funzionalmente legata ai rustici tramite lo sfruttamento del piano interrato e dell'attico a cantine e granai. L'abitazione patrizia si riduce quindi alla sola parte intermedia che può essere di uno o più piani, e in questo

caso la scala padronale interna risponderà agli stessi requisiti di quella della casa di città. Altre caratteristiche delle ville ricordate dallo stesso Palladio sono il proporzionamento degli ambienti secondo le regole indicate (qui, 1 23) e la costante presenza della simmetria bilaterale. 7. Osserva CORBOZ 1978^a: «Che la circolazione verticale sia funzionalmente gerarchizzata ne testimonia il Trattato, ma neanche qui la funzione è utilitaria: non è il volume del traffico che dimensiona le scale, bensì il rango sociale. Strette e anche buie, le scalette di disimpegno per la numerosa servitù, che vanno dalle cantine al granaio; larghi ed illuminati gli scaloni per i pochi padroni e ospiti». I. Jones: «Si noti che normalmente la loggia e la sala sono della medesima altezza. L'invenzione del portico è ricavata dal tempio di Trevi, p. 365». 8. Per alcune notizie sul patrio veneziano Francesco Badoer (1512-1572), sposato dal 1536 con Lucietta Loredan, cfr. ZORZI 1968^a, p. 94. Sulla committenza e sul suo ruolo nella svolta «neofeudale» in atto dopo Cambrai, cfr. PUPPI 1972^a, pp. 13-29. 9. Il progetto di villa Badoer a Fratta Polesine (Rovigo), ora dell'Ente per le Ville Venete, citata nel manoscritto (f. 19r) e ricordata da VASARI, VII, p. 530, è stato fissato al 1556, ponendo fine alle incertezze sulla datazione (PUPPI 1972^a; 1973^a, p. 308). La villa fu costruita per presiedere ad un fondo che Francesco Badoer ereditò dal cognato Giorgio Loredan tra il 1545 e il 1548. Rispetto alla situazione documentata al 1549, non è testimoniato per alcuni anni nessun intervento di riorganizzazione dei beni, situati in una zona paludosa e poco redditizi, ma una mappa del 7 marzo 1557 mostra confusi segni di un'avvenuta modificazione che lo Zorzi indica come il terrapieno su cui sorgerà la villa, mentre il Puppi vi legge traccia del muro di recinzione o addirittura di un tratto delle barchesse e, su questa base, data il progetto al 1556. Anche per una lettura stilistica dell'edificio e per le discordanze tra la tavola e l'opera realizzata, in cui mancano la scalea e il pronao posteriori, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 308-10; ZORZI 1968^a, pp. 94-8. Il prolungamento delle barchesse, formate da soli 6 intercolunni anziché dai 10 qui indicati, è riferibile alla fine del '700. 10. Il castello, eretto nel 1104, conquistato da Salinguerra di Torello tra 1188 e 1189, e distrutto completamente da Azzo d'Este nel 1224, fu ricostruito come «dimora», forse riconoscibile nella mappa del 1549. Anche per l'ipotesi di un richiamo al castello nel motivo dei muri di cinta, cfr. PUPPI 1972^a, pp. 32 nota 71, 55 nota 77. 11. Sorgendo la villa in una zona pianeggiante, l'abitazione del padrone viene scenograficamente elevata rispetto alle costruzioni circostanti da un alto basamento che svolge anche la funzione di proteggerla dall'umidità. 12. Gli affreschi del Giallo Fiorentino, contemporanei alla costruzione della villa, sono gli unici interamente condotti sul genere della grottesca in un'architettura palladiana. PUPPI 1972^a, pp. 67 sgg., dimostra che il pittore non è da confondere col miniatore Jacopo del Giallo con cui era stato a lungo identificato, già morto nel 1545, come risulta da una lettera dell'Aretino, e sottolinea che il frescante era personalità tipica della cultura fiorentina, collega di Giuseppe Salviati, col quale, secondo il Ridolfi, avrebbe collaborato nella facciata di palazzo Loredan a Santo Stefano. Data la parentela dei Loredan con i Badoer è possibile che il pittore, non attivo in nessun'altra fabbrica del Palladio, fosse stato impiegato su segnalazione del committente. Il complesso programma iconografico, non ancora sufficientemente interpretato, è ricco di riferimenti allegorici alla bonifica e all'amicizia tra Francesco Badoer e Giorgio Loredan, connessa anche alla comune partecipazione alle vicende delle compagnie della Calza. 13. È qui

ulteriormente ribadita, in risposta ad una precisa richiesta della committenza, l'evidente intenzione celebrativa del progetto, cui sembra uniformarsi tutta la descrizione palladiana: dall'insistenza sull'elevazione della casa padronale rispetto ai servizi, all'allusione alla cornice (realizzata) che «come corona circonda tutta la casa»; dal richiamo al preesistente castello, all'esaltazione del prospetto tramite il frontone e la fastosa scala. 14. ZORZI 1968^a, p. 184, afferma che lo Zeno fu podestà di Vicenza dal 15 agosto 1558 al novembre 1559; quando probabilmente entrò in contatto col Palladio, incaricato dalla città di restaurare alcuni ponti danneggiati dall'alluvione del maggio 1559. In realtà la notizia non trova conferma in BRESSAN 1877. 15. Termine *ante quem* per la costruzione di villa Zeno, ora Gallarati Scotti, a Donegal di Cessalto (Treviso), descritta dettagliatamente nel manoscritto (f. 19r) e ricordata da VASARI, VII, p. 530, è il 1566, anno in cui viene dichiarata nella polizza d'estimo di Marco Zeno (BURGER 1909, pp. 47 sgg.). ACKERMAN 1967^a, p. 43, e ZORZI 1968^a, p. 84, datano la commissione al 1558-59, periodo in cui lo Zeno sarebbe stato podestà di Vicenza, mentre CEVESE 1973, p. 77, la ritiene iniziata alla stessa data e PUPPI 1973^a, pp. 373-5, pensa ad un'ideazione tarda, probabilmente non anteriore al 1565, sulla base dell'analisi stilistica, pur compromessa dall'accentuata decadenza, dalle manomissioni subite dall'edificio e forse da alterazioni introdotte dagli esecutori (BERTOTTI-SCAMOZZI 1781, p. 34); e comunque ripropone i rapporti con villa Pisani a Bagnolo (per la finestra termale ora occlusa), Saraceno (per la loggia posteriore simile a quella anteriore di Finale) e Foscari. Non si sa se i rustici e il porticato indicati nella tavola siano mai stati realizzati e se quindi siano identificabili con quelli osservati da MUTTONI 1740, p. 22, e poi distrutti. Di fronte all'incertezza sul periodo della podesteria di Marco Zeno viene a cadere, ci sembra, l'argomento che induce gli autori ad una datazione così tarda: proprio i contatti da un lato con la villa di Bagnolo e dall'altro con la Saraceno a Finale paiono consigliare di anticiparla alla fine del quinto decennio. Villa Zeno concorda stilisticamente con le altre due anche nell'alternanza di una facciata con loggia a tre fornic e di una liscia (contrassegnata a Cessalto e a Bagnolo dalla finestra termale); le dimensioni la avvicinano singolarmente alla Saraceno e l'organizzazione della pianta alla Poiana. Particolare attenzione si nota nella forma delle coperture dei diversi ambienti. 16. Villa Foscari a Gambarare di Mira (Venezia), detta «la Malcontenta», citata nel manoscritto (f. 19v) e ricordata da VASARI, VII, p. 530, è certamente anteriore al 1560: nell'iscrizione sul fregio della loggia è infatti nominato, con Alvise Foscari, anche Nicolò, morto il 7 settembre di quell'anno; inoltre il Palladio, ricordando gli affreschi di Battista Franco rimasti incompiuti per la sua morte, che sappiamo avvenuta nel 1561, offre un elemento fondamentale per la datazione. La tavola è abbastanza aderente all'opera realizzata, salvo lievi varianti della scala proporzionale: non fu però mai eseguita la recinzione ad archetti rovesciati, già adottata dal Sansovino in villa Garzoni e presente a Fratta Polesine (CEVESE 1973, p. 125; 1976, pp. 59-60; FORSSMAN 1965, p. 61). Sulle molteplici reminiscenze classiche della villa, cfr. PUPPI 1973^a, p. 330; per i rapporti proporzionali fra le misure indicate nella tavola, cfr. WITKOWER 1964, pp. 125-6. 17. La villa si specchia nelle acque del Brenta, ideale continuazione del Canal Grande, lungo il quale Venezia è raggiungibile con una breve navigazione (cfr. qui, II 12, nota 13); tipica villa umanistica, essa manca completamente delle strutture di servizio per la gestione del fondo agricolo che i documenti rivelano in-

fatti di entità modesta (PUPPI 1973^a, p. 329). Solo nel '700 saranno fabbricati dei rustici, poi distrutti. Per l'importanza di costruire vicino all'acqua cfr. qui, II 12, nota 11. 18. Per notizie sui fratelli Nicolò e Luigi Foscari, cfr. ZORZI 1968^a, p. 151. 19. *Le stanze . . . imperfetta*: secondo le misure prescritte (qui, I 23), le stanze maggiori dovrebbero essere alte 20 piedi, quelle quadrate piedi $(1\frac{2}{3})+16$. Il controllo eseguito dal Forssman con la scuola di architettura di Stoccolma ha confermato la sostanziale esattezza delle misure rispetto a quelle del trattato. Cfr. FORSSMAN 1973^d, pp. 30-9. Il ruolo primario nella decorazione della villa spetta allo Zelotti (*Battista Veneziano*), presente anche nei palazzi Chiericati e da Porto e nelle ville Emo e Godi, e qui attivo insieme con Battista Franco dal 1561 ca. Cfr. PALLUCCHINI 1968, pp. 212-3, anche per l'interpretazione del testo palladiano. L'iconografia generale del grande ciclo di affreschi, deperiti per i danni subiti nell'Ottocento e in parte trasferiti altrove (Museo di Castelveccchio a Verona e basilica di Monte Berico a Vicenza), non è stata ancora completamente decifrata: essi sono però dettagliatamente descritti da RIDOLFI 1648, I, pp. 367-9; ma cfr. anche CROSATO 1962, pp. 137-40, e ZORZI 1968^a, pp. 152-4. A Battista Franco è attribuita la *Caduta dei Giganti*, nella seconda stanza dell'ala sinistra (CROSATO 1962, p. 139), rimasta incompiuta per la sua morte avvenuta nel 1561 (VASARI, VI, p. 587). Cfr. CROSATO 1962, pp. 137-40; ZORZI 1968^a, pp. 152-4; REARIK 1958-59. Per ipotesi sull'invito alla Malcontenta del Franco, che il Palladio cita solo qui, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 328-9. 20. Il pronao è uno dei più significativi del Palladio. Le misure della realizzazione corrispondono a quelle della tavola e a quelle indicate per le colonne ioniche e per gli intercolunni (qui, I 13 e 16). Per il valore dei frontespizi nelle case private, cfr. qui, II 16. 21. La datazione di villa Barbaro, ora Luling Buschetti Volpi, a Maser (Treviso), ricordata nel manoscritto (f. 19v) e da VASARI, VII, p. 530, pur non essendo ancora provata da documenti, è collocabile, sulla base di alcune allusioni fattene da Giulia da Ponte e dal Magagnò, agli anni 1557-8, all'indomani cioè della collaborazione fra il Palladio e Daniele Barbaro per l'edizione vitruviana. I lavori si protrassero a lungo, soprattutto per completare la ricca decorazione in cui sappiamo impegnato, nel 1560-62, Paolo Veronese, qui stranamente non ricordato. Ciò ha suscitato un vasto dibattito, per cui cfr. da ultimo PUPPI 1973^a, pp. 315-6, che interpreta il fatto come conseguenza della disapprovazione del Palladio dell'impianto decorativo promosso dai committenti, «carico di amplificazioni e di forzature illusionistiche della misura spaziale predisposta». Per la diversa opinione del Magagnò, cfr. qui, Introduzione, p. LX. Sul ciclo pittorico, cfr. PALLUCCHINI 1960; OBERHUBER 1968; IVANOFF 1961 e 1970; COCKE 1972; FORSSMAN 1967^a. La tavola coincide in sostanza con la realizzazione, in cui è rispettata anche la scala armonica delle proporzioni indicate (per alcune differenze cfr. CEVESE 1973, pp. 78, 81 e note, e 1976, pp. 63-4; HONOUR 1960; WITTKOWER 1964, pp. 131-2). LEWIS 1973, p. 370, propone di identificare nel foglio R.I.B.A., XVI 5v, un disegno preparatorio per la villa databile agli anni 1548-49. Sulla villa in generale, cfr. ZORZI 1968^a, pp. 171-3; CEVESE 1973, p. 78; PUPPI 1973^a, pp. 314-5. Per le numerose sollecitazioni offerte da esperienze romane contemporanee (dai piani di Pirro Ligorio per i giardini di villa d'Este a Tivoli, a villa Madama; da villa Giulia, al casino di Pio IV) e da precedenti ville palladiane (Angarano e Ragona), cfr. ancora PUPPI 1973^a, p. 316, e BURNS 1975, p. 196, che accenna anche a possibili riflessioni su SERLIO, VII, f. 161r. Per una singolare ipotesi di let-

tura della villa, che mette in luce elementi di cultura ermetica, cfr. FAGIOLO 1972^b. 22. Per Daniele e Marcantonio Barbaro, cfr. qui, I 26, nota 2, e I 28, nota 8. Sul rapporto fra il Palladio e i committenti, cfr. HUSE 1974. 23. Il ninfeo con i suoi *infiniti ornamenti* fu certamente eseguito entro il 1565-66, poiché lo ricordano sia il manoscritto (f. 19v) sia VASARI, VII, p. 530, che lo paragona a quello di villa Giulia. Elemento di derivazione romana, eccezionale nella vicenda dell'architetto, esso costituisce uno stimolo imprescindibile all'intera progettazione. La paternità del progetto decorativo, attribuibile forse allo stesso Palladio, è incerta come quella di tutta la decorazione plastica, di cui si ignora pure la cronologia. Una consolidata anche se recente tradizione la attribuisce al Vittoria (CESSI 1961 e 1964), il cui intervento, data la mediocre qualità della fattura, potrebbe eventualmente essere circoscritto alla soprintendenza ai lavori; l'ideazione spetta invece forse allo stesso Marcantonio Barbaro. Per tutta la questione cfr. PUPPI 1973^a, pp. 316-7. Gli stucchi del frontone, che sottintendono l'esperienza dell'apparato per l'ingresso di Enrico III a Venezia, cui partecipò Marcantonio Barbaro, appartengono probabilmente agli anni '70 (ACKERMAN 1967^a, p. 57). 24. Cfr. qui, IV 13. L'uso di colonne con tali capitelli anticipa la realizzazione attuata nelle chiese palladiane (cfr. BURNS 1975, p. 196). Il rinvio al *libro dei templi* è già contenuto nel manoscritto. 25. Anche in questo caso la villa non è pensata solo come residenza umanistica ma anche come fattoria, mentre singolare è l'assenza delle osservazioni sul proporzionamento degli ambienti che costituiscono una delle principali invarianti della teoria palladiana. Nella tavola, a sinistra il simbolo delle stalle, a destra quello che indica il luogo *da fare i vini* ricorrente in villa Mocenigo a Marocco; le statue sui frontespizi sono ancora più sproporzionate del solito. 26. Villa Pisani, ora Placco, a Montagnana, citata nel manoscritto (f. 20r) e da VASARI, VII, p. 530, risulta da numerosi documenti già agibile, anche se non ancora abitata dal committente, nel settembre 1553 e conclusa nel 1555. Se ne deduce una probabile consegna del progetto nel 1552, avvalorata anche dall'analisi stilistica delle costruzioni immediatamente anteriori (palazzo Chiericati) e di poco seguenti (villa Cornaro e palazzo Antonini). Cfr. ZORZI 1955; 1965, pp. 219-22; PUPPI 1973^a, p. 289. Come la contemporanea villa di Piombino Dese, ha più l'aspetto di un palazzo urbano che di una villa, mancando dei rustici e delle adiacenze necessari alla conduzione di un fondo agricolo. A parte la mancata realizzazione delle ali (cfr. qui, nota 28) e il tratteggio, che indicherebbe un'apertura della fronte su strada nella loggia e nel portico analoga a quella sul giardino, esiste sufficiente corrispondenza tra l'edificio costruito e la tavola. 27. Per alcune notizie su Francesco Pisani (1514-1567), figlio di Giovanni del ramo di San Polo, uno dei personaggi più noti e potenti di Venezia, nonché mecenate ed amico di artisti e letterati, tra cui il Veronese e il Maganza, e per i cordiali rapporti di amicizia fra il Palladio e il Pisani, cfr. MAGAGNÒ 1610, III, p. 55, e TEMANZA 1778, p. 318; ZORZI 1965, pp. 222-3. Il suo invito, dopo la chiamata occasionale di Bagnolo, è il primo concreto riconoscimento dei veneziani all'architetto in via di affermazione, dopo il successo della Basilica, anche fuori di Vicenza. 28. Forse il Palladio allude al mancato compimento dell'edificio nelle ali laterali quali appaiono nella tavola. In realtà l'arco occidentale, se eseguito, avrebbe scavalcato la sede stradale e l'ala avrebbe invaso il fossato delle antiche mura di Montagnana; anche lo sviluppo ininterrotto del fregio dorico dell'ordine inferiore esclude che i lavori siano mai stati

sospesi. Secondo PUPPI 1973^a, p. 289, la tavola rappresenta quindi «l'ampliamento astratto e a posteriori dell'invenzione realizzata», mentre CEVESE 1973, p. 125 nota 86, avanza l'ipotesi che l'architetto avesse orientato la fronte della villa verso le mura, il che avrebbe consentito la realizzazione delle appendici.

29. *La entrata . . . eccellente*: sull'entrata con quattro colonne cfr. qui, II 8, nota 3, e PRINZ 1969, pp. 374-5. L'intervento del Vittoria, contemporaneo a quello in palazzo Thiene e perciò situabile entro il 1555, riguarda le statue rappresentanti le *Quattro Stagioni*, e le *Fame* e lo stemma nel timpano della facciata (MAGAGNATO 1966, pp. 45, 92-3). PUPPI 1973^a, p. 289, esclude che lo scultore sia stato il tramite fra il Palladio e Francesco Pisani, come suggerisce ZORZI 1965, p. 222.

30. PUPPI 1973^a, p. 289, avanza l'ipotesi che gli elementi trionfali di collegamento alle strutture di servizio siano stati disegnati utilizzando una delle invenzioni per il nuovo coro di Montagnana, approntate nel 1564 e mai poste in opera.

31. Per alcune notizie su Giorgio Cornaro, lontano parente di Alvise, cfr. ZORZI 1968^a, pp. 192-3; LEWIS 1972, pp. 382 sgg.

32. La recente scoperta dei libri dei conti riguardanti la parte del fondo di Piombino ereditata da Giorgio Cornaro nel 1551 alla morte del padre, ha permesso di stabilire per villa Cornaro, ora Rush, a Piombino Dese (Treviso), ricordata nel manoscritto (f. 20r) e da VASARI, VII, p. 530, una datazione attorno al 1552-53 che trova conferma nel raffronto stilistico con la contemporanea villa di Montagnana, cui forse non casualmente è affrontata in due successive pagine del trattato. L'edificio, iniziato nel 1552, risulta agibile nel settembre del 1553; una fitta serie di pagamenti per lavori di rifinitura registrati nell'estate del 1554 induce LEWIS 1972, pp. 384-6, a ritenerlo concluso nell'autunno di quell'anno, mentre PUPPI 1973^a, pp. 293-4, pensa che, interrotti allora i lavori, restò forse sospesa la costruzione delle ali e del secondo ordine della loggia, poiché nel 1582 Girolamo e Marco Cornaro, figli del committente, dichiarano non ancora finita la casa, che risulta finalmente completa in una mappa del 1613. Più tarda la decorazione degli interni: le sei statue di stucco forte della sala del piano terreno, rappresentanti personaggi di casa Cornaro, opera di Camillo Mariani, risalgono probabilmente al 1596; gli stucchi di Bartolomeo Cabianca e gli affreschi di Mattia Bortoloni sono della prima metà del '700. Cfr. FIOCCO 1940-41, p. 78; IVANOFF 1950; ZORZI 1968^a, p. 198, docc. 6 e 7; PUPPI 1973^a, p. 294. Per un probabile disegno preparatorio, cfr. il foglio R.I.B.A., XVI 5r, ma si veda anche il R.I.B.A., XI 22v. La realizzazione è abbastanza vicina alla tavola, da cui però si scostano, tra l'altro, la scala d'accesso di tre rampe anziché di una, le finestre centinate del piano terra, la mancanza di statue sui pronai (cfr. ZORZI 1968^a, p. 196; CEVESE 1973, p. 69). Per i rapporti fra le misure indicate, cfr. WITTKOWER 1964, p. 127 nota 3.

33. *La sala . . . mezzati*: sulla sala centrale, introdotta da un breve e stretto corridoio e mossa da quattro nicchie angolari e da quattro colonne libere, cfr. PRINZ 1969, p. 380. Il suo dimensionamento è ottenuto aggiungendo all'altezza della colonna, indicata nell'alzato di piedi 18 e $\frac{3}{4}$, lo spessore dell'architrave; si ricava così un'altezza di circa 21 piedi, corrispondente a quella delle altre stanze calcolata con i metodi indicati (qui, I 23). Le stanze maggiori, che secondo la didascalia dovrebbero essere lunghe 1 quadro e $\frac{3}{4}$, risultano dalle misure in pianta lunghe 1 quadro e $\frac{2}{3}$.

34. Ritorna la disposizione dei servizi già presente in villa Pisani a Montagnana. I. Jones rileva, evidentemente dalla lettura della tavola, che «la scala a lumaca e il camerino di fronte sono di legno poiché non c'è nessuna parete portante».

35. Leonardo Mocenigo, ambasciatore della Repubblica in Germania dal 1556 al 1558, fu uno dei più importanti committenti veneziani del Palladio, cui affidò anche lavori nella sua casa di Padova, il progetto di una villa sul Brenta, la costruzione di una cappella nella chiesa di Santa Lucia a Venezia e, in seguito, la totale ricostruzione della stessa. L'architetto eseguì anche uno scrigno di ebano, a forma di arco di Costantino, destinato a contenere la sua ricca collezione di medaglie (PUPPI 1973^a, pp. 320-1, 358, 361-2). Sul personaggio, cfr. pure ZORZI 1968^a, p. 90. 36. Villa Mocenigo a Marocco (Treviso), ricordata nel manoscritto (f. 20r) e da VASARI, VII, p. 528, fu distrutta all'inizio dell'Ottocento. La data del progetto non è sicura: se come termine dei lavori è accettabile il 1562 che compariva in un'iscrizione, PUPPI 1973^a, p. 331, la ritiene iniziata dopo il 1559, all'indomani del ritorno del committente dalla Germania, mentre BURNS 1975, pp. 222-3, sulla base di tre diversi abbozzi da lui ritenuti di mano del Palladio e conservati tra i rilievi che Cristoforo Sorte fece nella proprietà del Mocenigo nel 1561-62, pensa che a questa data il progetto non fosse ancora assestato. Comunque, ne fu realizzato solo un terzo, e con notevoli varianti rispetto alla tavola (MUTTONI 1740, p. 26; BERTOTTI-SCAMOZZI 1781, pp. 38-40). La soluzione frontale a doppio ordine è già presente nelle ville Pisani a Montagnana, Cornaro, Serego a Miega e nei palazzi Antonini e Dalla Torre ai portoni della Bra'. 37. *in terreno*: a pianterreno. Cantine sotterranee erano infatti sconsigliabili per la vicinanza del fiume Dese. 38. Annota I. Jones: «Si ricordino le volte di canne della villa Molin». 39. La distruzione della villa ci ha privato di un esempio di struttura interna singolare, come risulta da BERTOTTI-SCAMOZZI 1781, tavv. XXXV-XXXVI, da cui è possibile immaginare la serie di spazi aperti che lungo l'asse centrale si dispongono come un grande vano a più settori, sia a piano terra sia al primo. Le scale, in realtà costruite in posizione eccentrica (MUTTONI 1740, p. 26), si alzano secondo uno schema grandioso, che riprende quello di Santo Apostolo (qui, p. 90) e che compare anche nella tavola di villa Thiene a Cicogna. Inoltre, quando il Palladio parla di scale di ville nelle didascalie, con l'eccezione della Pisani a Bagnolo, è appunto per segnalare che ha utilizzato quelle che *caminano una al contrario dell'altra* (CORBOZ 1978^a). La tavola dà, per gli appartamenti laterali, la pianta del primo piano. 40. PUPPI 1973^a, p. 331, sottolinea «l'ubicazione 'da i fianchi' e le strutture inconsuete de 'i luoghi da fare i vini, le stalle, i portici', forse inventate in rapporto alle condizioni del *sito* eletto, cui è da condurre pure l'idea della doppia 'corte', porticata nel suo sviluppo posteriore». La tavola ripropone l'indicazione grafica consueta per i *luoghi da fare i vini*. 41. La controversa datazione di villa Emo a Fanzolo (Treviso), ricordata nel manoscritto (f. 20v) ma non dal Vasari, è legata, in mancanza di elementi sicuri, alla discussa identificazione del committente. Dimostrata insostenibile l'attribuzione alla volontà di Leonardo di Giovanni, assai attivo nella vita pubblica della Serenissima e impegnato privatamente, dopo Cambrai, nell'investimento fondiario, ma morto nel 1539, cade anche la possibilità di datarla entro il 1559 (erroneamente creduto anno della sua morte). La costruzione della villa, spettando al nipote ed erede Leonardo di Alvise (1532-1586?), va quindi ritardata agli anni della sua prima maturità e Puppi propone un 1564, immediatamente precedente le nozze di Leonardo con Cornelia Grimani, cui forse alludono anche gli affreschi dello Zelotti. Cfr. RUMOR 1910, pp. 74-6; BORDIGNON FAVERO 1970, e 1978; ZORZI 1968^a, pp. 164-5; CEVESE 1973, p. 126 nota 106; PUPPI 1973^a, pp. 352-3.

Non esistono disegni autografi dell'edificio, la cui realizzazione è abbastanza aderente alla tavola tranne che per le finestre, il tetto, l'assenza di statue sul frontone e la forma delle scale esterne: l'anteriore - ritenuta da PANE 1961^a, pp. 227-8, intervento barocco - è risultata originale dai rilievi del C.I.S.A.; la posteriore, a due rampe divergenti, sembra intervento del '700, contemporaneo forse alla manomissione delle barchesse. Per le contraddizioni fra pianta e alzato della tavola, cfr. CEVESE 1973, p. 126 note 109-13. Per i rapporti tra le misure indicate, cfr. WITTKOWER 1964, pp. 126-7. 42. La soluzione aperta e allineata dei rustici riprende quella di villa Barbaro a Maser, ampliata in rapporto all'ampiezza del fondo, che è sottolineata più oltre dal Palladio; le colombarie inoltre non concludono il porticato ma sono, più tradizionalmente, arretrate. 43. Cfr. qui, II 13. 44. Leonardo di Giovanni Emo ottenne la concessione di un tratto d'acqua irriguo derivante dal canale della Brentella nel 1536, dopo una lunga vertenza che certo testimonia l'intento di uno sfruttamento funzionale del fondo forse attraverso un'operazione di bonifica (SERENA 1929; BORDIGNON FAVERO 1970, pp. 13-5, e 1978; PUPPI 1973^a, p. 352). 45. Il ciclo decorativo, illustrante la civiltà della vita in villa e forse collegabile ad un evento di nozze, fu eseguito dallo Zelotti - ricordato dal Palladio anche nei palazzi Chiericati e da Porto e nelle ville Foscari e Godi - ad una data ancora da precisare. Il 1561 non concorderebbe con la datazione della villa; il 1565 resterebbe legato solo ad una lettura stilistica, ancora tutta da fare, dal momento che si basa su una citazione («Battista Veneziano») che secondo ZORZI 1958, p. 188, sarebbe aggiunta in calce alla descrizione della villa nel manoscritto (f. 20v). Cfr. CROSATO 1962, pp. 31-8; PALLUCCHINI 1968, pp. 214-6; RUPPRECHT 1968-pp. 236-8; BORDIGNON FAVERO 1970, pp. 36 sgg.; PUPPI 1973^a, p. 353. Erroneamente annota I. Jones: «Questa casa fu affrescata da Battista Veneziano, cioè Battista Franco».

CAPITOLO XV

1. Villa Saraceno, ora Lombardi, a Finale di Agugliaro (Vicenza), ricordata da VASARI, VII, p. 528, e generalmente datata attorno al 1560, è stata anticipata dal Puppi al 1545 circa, sulla base dell'esame stilistico che la avvicina alle ville Marcello, Caldogno e Pisani a Bagnolo, sostenuto da un'esplorazione d'archivio, pur non completa (PUPPI 1973^a, pp. 258-9; CEVESE 1973, p. 63). Per le numerose varianti della realizzazione rispetto alla tavola - fra cui la mancata esecuzione delle barchesse e delle statue, le finestre del piano nobile con cornice e frontoncino triangolare, il sottotetto trasformato in attico con l'ampliamento delle aperture, la riduzione della gradinata d'accesso alla loggia e le alterazioni della suddivisione interna già notate da MUTTONI 1740, p. 29 - cfr. CEVESE 1973, pp. 63-4. Sui deterioratissimi affreschi, per cui sono stati avanzati i nomi di G. A. Fasolo, A. Maganza e Brusasorzi, cfr. CEVESE 1971, pp. 124-5. 2. Su Biagio Saraceno, discendente da una illustre famiglia vicentina, che ricoprì a partire dal 1548 cariche pubbliche di un certo rilievo, cfr. ZORZI 1968^a, p. 72. 3. La mancata realizzazione delle barchesse, frettolosamente citate, ma compiutamente illustrate, fu rilevata già da MUTTONI 1740, p. 29, e da BERTOTTI-SCAMOZZI 1778, p. 36. Un breve segmento a destra del corpo padronale, forse originario, fu sopraelevato presumibilmente nel '700 (CEVESE 1973, pp. 63, 123 nota 31). 4. Per alcune notizie su Girolamo Ragona, che soggiornò spesso a Ghizzole ospi-

tando fra gli altri i poeti Magagnò e Camilli, cfr. ZORZI 1968^a, pp. 74-6. 5. Dell'edificio non esistono tracce, mentre nella località indicata si trovano, spettanti ai Ragona, una villa della fine del '500 estranea al gusto del Palladio, un edificio in origine gotico ma successivamente e anche di recente manomesso e una cappella (CEVESE 1971, p. 499). Sulla base delle dichiarazioni di BERTOTTI-SCAMMOZZI 1778, p. 37, e di MAGRINI 1845, p. 241, PUPPI 1973^a, pp. 295-6, conclude che il Palladio si limitò ad aggiornare con modesti inserti e ritocchi un preesistente edificio dominicale (l'edificio gotico manomesso) e che i lavori furono affidati a maestranze modeste: l'operazione compiuta risulta tuttavia irrecuperabile. La tavola del trattato si riferirebbe quindi ad un progetto iniziale, poi abbandonato, per un nuovo edificio, riconducibile, in base a considerazioni stilistiche, al 1553-55. 6. *commodità per la famiglia*: cantine, cucina e stanze per la servitù. 7. Ciò risulta evidente dalla pianta, ma non dall'alzato. 8. La cronologia di villa Poiana, ora dell'Ente per le Ville Venete, a Poiana Maggiore (Vicenza), ricordata da VASARI, VII, p. 528, è al solito controversa: a lungo oscillante intorno al 1560, è stata anticipata sulla base di due documenti in cui risulta che nel 1555 la villa non era ancora finita e che nel 1563 era già affrescata (DALLA POZZA 1965, p. 56; CEVESE 1973, pp. 64, 124 nota 35; PUPPI 1973^a, p. 274). Per l'*iter* progettuale, databile poco prima del 1550, cfr. i disegni R.I.B.A., XVI 4r, per la planimetria complessiva, e XVI 4v, per la pianta e il prospetto del solo corpo padronale (ne discutono l'autografia BURNS 1973^a, p. 147; 1975, p. 193; CEVESE 1973, p. 123 nota 34. BURNS 1979 ha definitivamente collegato il R.I.B.A., XVI 3, a lungo riferito a questa villa, con un progetto per il cavalier Bartolomeo Pagliarino a Lanzè). Essi confermano nella concezione d'insieme il grafico del trattato, rispetto a cui è stato realizzato solo il settore centrale privo delle ali e delle barchesse e con un diverso trattamento del motivo della serliana ripetuto sulle due fronti e ripreso dal ninfeo di Genazzano (WILINSKI 1968). Per la scala convessa posteriore, le aggiunte più tarde, un'analisi degli spazi interni, e i rapporti fra le misure indicate, cfr. CEVESE 1968^b; 1973, pp. 64-5; PUPPI 1973^a, p. 275; WITTKOWER 1964, p. 127 nota 3. 9. Si tratta di Bonifacio Poiana, già correttamente identificato da VASARI, VII, p. 528, impegnato nella vita pubblica di Vicenza a partire dal 1552 e i cui possedimenti a Poiana sono documentati dal 1547. Una carta d'archivio del 1567 è addotta ad ulteriore conferma da Puppi, che attribuisce al Poiana anche la commissione al Palladio del palazzo in contra' San Tomaso, a Vicenza. Cfr. ZORZI 1968^a, pp. 84-5; PUPPI 1973^a, pp. 274, 303-4. 10. Ancora discussa è la suddivisione degli interventi (databili intorno al 1560) tra gli artisti qui nominati, attivi anche in palazzo Thiene. A Bernardino India spettano probabilmente le grottesche e i paesaggi dello stanzino a destra della sala centrale, attribuiti invece da Gian Giorgio Zorzi a Eliodoro Forbicini, e soltanto il soffitto della «stanza degli Imperatori», di cui la Crosato gli riferisce invece l'intera decorazione (cfr. CROSATO 1962, pp. 170-2; MAGAGNATO 1968, p. 180; ZORZI 1968^a, p. 85). 11. Di Anselmo Canera sono probabilmente gli affreschi alle pareti della «stanza degli Imperatori». La Crosato gli attribuisce le decorazioni della loggia e della sala, che Zorzi e Cevese danno invece allo Zelotti. Cfr. CROSATO 1962, pp. 170-2; ZORZI 1968^a, p. 85; CEVESE 1971, pp. 313-4. 12. Bartolomeo Ridolfi, attivo, anche nei palazzi Chiericati, da Porto, Thiene e Dalla Torre a Verona. A Poiana eseguì le cornici del soffitto della «stanza degli Imperatori», e forse il busto di Bonifacio Poiana posto sopra la porta d'ingresso alla sala centrale (ZOR-

ZI 1968^a, fig. 140). 13. Il progetto di villa Valmarana, ora Scagnolari, a Lisiera di Bolzano Vicentino (Vicenza), sede di antichi e vasti possedimenti dei Valmarana, è sicuramente anteriore al 1566, anno della morte di Giovanfrancesco Valmarana e del viaggio veneziano del Vasari, che la descrive (VASARI, VII, p. 528); ma i raffronti stilistici con le ville Thiene a Cicogna e Serego a Miega permettono forse di anticiparlo al 1563-64, in cui la ricostruzione del ponte ligneo sul Tesina (ZORZI 1968^a, p. 199 nota 6), voluta dal committente, potrebbe indicare un programma di rinnovamento del fondo implicante anche quello della residenza, che fu probabilmente condizionato da una preesistente fabbrica quattrocentesca. La costruzione, interrotta verosimilmente nel 1566 e condotta a termine in seguito in modo incompleto — priva delle logge posteriori con relative scale e torri e con la facciata ridotta alla sola loggia inferiore sormontata da attico e frontespizio (cfr. qui, II 15, nota 16) con coronamento settecentesco di statue di Francesco Marinali —, fu bombardata nell'ultima guerra e recentemente ricostruita. Cfr. PUPPI 1973^a, p. 351. 14. Il committente è stato identificato da Zorzi in Giovanfrancesco Valmarana, fratello di Giovanni Alvise, amico e sostenitore del Palladio che costruì per la vedova il palazzo vicentino di corso Fogazzaro; dal 1560 ricoprì importanti incarichi nell'amministrazione della città e morì nel 1566 lasciando eredi, tra gli altri, i figli di Giovanni Alvise, dai quali pare che Leonardo abbia ricevuto la villa (ZORZI 1968^a, pp. 198-9; PUPPI 1973^a, p. 351). 15. Tali torricelle angolari presenti nella tavola e descritte anche da VASARI, VII, p. 528, non furono mai eseguite. PUPPI 1973^a, p. 351, ritiene che appartenessero al preesistente edificio quattrocentesco, di cui era stato deciso solo il riadattamento, al modo della residenza del Trissino a Cricoli. 16. L'articolata struttura dei servizi non è rappresentata nella tavola; la citazione si riferisce molto probabilmente a strutture preesistenti, tuttora verificabili (CEVESE 1971, p. 341) e qui implicitamente riconosciute funzionali e meritevoli di restare intatte. È una delle poche ville visitate personalmente da I. Jones, come si può dedurre dalla maggiore puntualità delle annotazioni: «La villa dista 3 miglia da Vicenza. La loggia posteriore non è stata neppure iniziata, mentre quella anteriore non è ancora completata secondo il disegno del Palladio. Essa è stata portata a termine con un solo ordine e non vedo ora come potrebbe essere finita con l'ordine superiore; ma sicuramente questo intervento è stato fatto senza il consenso dell'architetto. L'architrave è di legno e le colonne di mattoni». 17. Entrambi i fratelli Trissino furono attivamente impegnati nella vita pubblica vicentina: Francesco fu provveditore alle logge della Basilica dal 1552 al 1553 e Lodovico dal 1554 al 1555; ricoprono poi, fra l'altro, la carica di deputato *ad utilia* rispettivamente nel 1560-61 e 1561-62. Il più giovane e più attivo Francesco fu eletto nel 1557, con Girolamo Godi, soprastante dei lavori del coperto della tribuna della Cattedrale, ideato dal Palladio, mentre Lodovico fu provveditore per la costruzione del palladiano ponte di legno sul Bacchiglione. Un ricco profilo è in ZORZI 1965, pp. 268-9, e 1968^a, pp. 143-4; ma cfr. anche PUPPI 1973^a, p. 324, che allude a loro tendenze ereticali. 18. Quello di villa Trissino a Meledo di Sarego (Vicenza) è uno dei più problematici progetti palladiani. Puppi lo ritiene, per evidente derivazione dalla Rotonda, posteriore al 1567, e dubita che ne sia mai stata iniziata la realizzazione, contrariamente alle affermazioni di VASARI, VII, p. 528, e dello stesso Palladio. Della colombara e della barchessa tuscanica, ancora visibili e tradizionalmente attribuite all'architetto, la prima apparterebbe in-

fatti ad un maestro minore e la seconda sarebbe stata costruita solo tra il 1663 e il 1741-46; quanto ai lavori documentati tra il 1553 e il 1554, la loro modesta entità indicherebbe semplici restauri delle preesistenze e non l'apertura di un nuovo cantiere. Burns pensa invece che le possenti fondamenta lungo il fiume siano l'unico segno dell'inizio dei lavori. Il progetto, come è stato più volte sottolineato, è da collegare agli studi palladiani sui complessi acropolici della Roma imperiale, quali il tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina e il tempio di Ercole Vincitore a Tivoli. Cfr. ZORZI 1955, pp. 109-14; 1968^a, p. 145; FORSSMAN 1965, p. 55; CEVESE 1971, p. 587; 1976, p. 70; PUPPI 1973^a, pp. 386-8; 1974, pp. 94-6; KUBELIK 1974, pp. 449-51; BURNS 1975, p. 252. Le grottesche di due camerini della colombara sono state attribuite a Eliodoro Forbicini, attivo anche nei palazzi Thiene e Chiericati (ZORZI 1968^a, p. 147; MAGAGNATO 1968, p. 186 nota 4; PUPPI 1973^a, p. 386). Per i rapporti fra le misure indicate nella tavola, cfr. WITTKOWER 1964, p. 127 nota 3. Annota I. Jones: «La villa è lontana 12 miglia». 19. La descrizione del sito non registra una situazione concreta; ma più che come «idealizzazione di dati sfocati nella memoria» (PUPPI 1974, p. 94) pare da interpretare come risultato di un processo di adeguamento alla analogia didascalica della Rotonda. 20. Si noti ancora il puntuale ricorrere di elementi ambientali e architettonici già presenti nella descrizione della Rotonda. In entrambi i casi il sito «bellissimo» perché sopra un colle, bagnato da un fiumicello e in posizione centrale e dominante rispetto al paesaggio, pare sollecitare le quattro logge aperte e protese verso le «bellissime viste» (cfr. LOTZ 1962^b, pp. 69-70); l'unica differenza è rappresentata dalla vicinanza di una strada di grande traffico, sottintesa alla Rotonda e qui esplicitamente accennata. Altri elementi comuni sono la disposizione delle stanze di servizio e la sala rotonda posta nel mezzo dell'edificio, circondata dalle stanze e illuminata da un oculo posto al centro della cupola, intorno alla quale si sviluppa un percorso circolare: il «luogo da passeggiare» della Rotonda e il «poggiuolo» di Meledo. La semicupola abbassata che appare nella tavola presenta analogie con quella realizzata alla Rotonda. 21. Il passo, difficilmente comprensibile, suggerisce varie ipotesi. In realtà il fiume costeggia solo una barchessa e quindi, stando alla descrizione palladiana, le colombari avrebbero dovuto caso mai essere attestate all'inizio e al termine della stessa barchessa, creando un indubbio squilibrio. Nel settore realizzato la colombara si trova inoltre all'inizio della barchessa, mentre dalla didascalia e dalla tavola le colombari sembrerebbero poste negli angoli del cortile (cfr. CEVESE 1973, p. 66). 22. Per villa Repeta a Campiglia dei Berici (Vicenza) è necessario, in mancanza di documenti, attenersi al Palladio, che la dice progettata dopo la morte di Francesco (1556), e al VASARI, VII, p. 528, il quale, in base ad informazioni raccolte nel viaggio veneziano del 1566, la descrive non ancora terminata. È quindi possibile che il progetto risalga al 1557-58 e che la villa fosse ancora in costruzione nel 1566. L'edificio, realizzato forse in parte, fu distrutto, anche se non completamente, da un incendio anteriore al 1672 (PUPPI 1973^a, p. 318; KUBELIK 1974, pp. 460-1, e 1975^b, p. 58). Per una lettura della tavola, cfr. CEVESE 1976, pp. 54-5. 23. Francesco Repeta morì nel 1556 dopo aver fatto testamento alla presenza, fra gli altri, di Fabio Monza; ma non è possibile interpretare con lo Zorzi la frase del trattato come conferma di un progetto palladiano anteriore a quella data, poiché è detto solamente che il figlio Mario realizzò ciò che il padre aveva in animo. Va poi notato che i Repeta avevano possedimenti a Campiglia fin dal '200 e

quindi probabilmente anche una casa dominicale. Già più volte sono state sottolineate l'amicizia di Francesco Repeta con Francesco Thiene, e le riunioni che si tenevano a turno in casa dell'uno e dell'altro, e di Mario Repeta con Paolo Almerico, nonché le tendenze ereticali della famiglia, che porteranno nel 1569 alla denuncia presso il Santo Uffizio contro Mario. Per queste vicende, per le posizioni riformistiche anche in politica e per un ricco profilo di quest'ultimo, che fu assassinato nel 1586 da un Poiana, cfr. ZORZI 1968^a, pp. 119-23; PUPPI 1973^a, pp. 318-20. Non pare quindi casuale, visti i legami di amicizia e le comuni inclinazioni religiose dei proprietari, che le ville Repeta, Thiene a Cicogna ed Angarano siano qui collocate in stretta successione (BURNS 1975, p. 83). Notevoli le analogie fra la pianta e il cortile rodiaco della casa dei Greci (qui, II 11), soprattutto per la serie di stanze fino all'angolo e la stanza aperta prospiciente il colonnato, ricorrenti in entrambe. Quest'ultimo spazio, caratteristico di alcuni studi palladiani e delle invenzioni di Campiglia, della villa Serego e delle ricostruzioni delle case degli antichi, non è qualificato da un nome particolare e solo nella descrizione di villa Serego a Santa Sofia è chiamato «sala». Anche la soluzione del cortile porticato di soli tre lati ricorre nella casa dei Greci, nel primo cortile.

24. Giambattista Maganza (1509-1589), detto il Magagnò, fu pittore e poeta dialettale, assai legato al Palladio, che ricorda più volte nelle sue *Rime* e con il quale fu condotto dal Trissino a Roma nel 1547. Oltre che in villa Repeta i due collaborarono anche in occasione dell'allestimento dell'apparato per l'ingresso del cardinale Ridolfi. Anch'egli di estrazione popolare, visse a contatto con la classe dominante, e fece parte, come Andrea, dell'Accademia Olimpica; i suoi componimenti sono dedicati, o ricordano, non solo personaggi vicentini quali Mario Repeta, Teodoro Thiene, Girolamo Ragona, Giulio Capra, Paolo Almerico e Leonardo Valmarana, ma anche nobili veneziani che ebbero parte importante nella carriera del Palladio, da Francesco Pisani a Daniele Barbaro a Leonardo Mocenigo e Giacomo Contarini, di cui celebra i palazzi, le feste, la morte. Cfr. ZORZI 1965 e 1968^a; BANDINI 1969-70; PUPPI 1973^a; MANTESE 1974, pp. 1253-4; BURNS 1975, pp. 74-5. La sua attività di pittore, allievo di Tiziano e spesso confuso col più noto figlio Alessandro, non è stata ancora chiarita. Cfr. comunque CROSATO 1962, pp. 55-6, che data i perduti affreschi di Campiglia intorno al 1565.

25. Anche il ciclo pittorico, il cui programma iconografico è in stretta sintonia con l'organizzazione spaziale dell'architettura (PUPPI 1973^a, p. 319), rivela il rigorismo etico del committente, per cui cfr. anche la nota successiva.

26. Il prospetto, la cui singolarità è qui sottolineata dal Palladio, si svolge mantenendo invariati l'altezza e il livello degli edifici, privo di qualsiasi evidenziazione, ove si eccettui il timpano, della residenza del signore. Tale assetto è stato posto in relazione con le simpatie ereticali dei committenti, forse tendenti all'anabattismo, la cui matrice «comunista» era assai vicina al comunismo ideale delle utopie cinquecentesche del Moro e del Doni (TAFURI 1969^a, p. 132; FAGIOLO 1972^b, pp. 357-8). Per possibili legami anche con la concezione della «santa agricoltura» del Cornaro, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 319-20, che così conclude: «Di fatto, a Campiglia, Palladio visualizza un'intenzione ostile alla discriminazione e all'esaltazione del privilegio, sino a offrir quasi un'incredibile immagine d'integrazione alla 'politica dei villani', purificata dall'*umanistico* richiamo all'egida della *virtù*: l'assetto spaziale definito adombra, soprattutto nell'uso unificante della simbologia degli ordini (che pure *cattura* visivamente, grazie alla soluzione

felice del rivestimento di doppie loggette doriche, il motivo *castellano* delle torricelle colombari), la possibilità di una fruizione dell'oggetto estetico anche fuori della cerchia ristretta che ne aveva promosso la confezione». 27. Di villa Thiene a Cicogna di Villafranca Padovana, ricordata da VASARI, VII, p. 530, sono incerti la cronologia, i tempi costruttivi e la porzione di fabbrica effettivamente eretta. L'elaborazione del progetto si protrasse dal 1556, anno della morte di Francesco Thiene ricordato dal Palladio come iniziatore dell'impresa, al 1563 in cui sono documentati già in corso i lavori che furono probabilmente interrotti nel 1567 a causa della fuga di Odoardo, e che erano avanzati assai lentamente: in quell'anno infatti risultano costruiti solo un cortile e una «vaccaria», riconoscibile nella superstite barchessa corrispondente ad uno dei corpi di fabbrica posti, nella tavola, a chiusura del porticato rettilineo e realizzata secondo il disegno R.I.B.A., XVII 20, di mano di Marcantonio Palladio. MUTTONI 1740, p. 36, vide anche, prima che fosse distrutto, l'analogo edificio che lo fronteggiava, costruito solo parzialmente e a cui forse allude un documento del 1597 da cui risultano anche scavate le fondamenta della villa. Cfr. PUPPI 1973^a, pp. 312-3, anche per una lettura stilistica basata su raffronti con le ville Ragona e Mocenigo sul Brenta. Per i rapporti tra le misure indicate, cfr. WITTKOWER 1964, p. 127. 28. La prima prova degli stretti rapporti del Palladio con questo ramo della famiglia Thiene è offerta dalla partecipazione al viaggio romano del 1545 di Marco, nipote di Francesco. Le tendenze eterodosse di quest'ultimo (cfr. qui, II 15, nota 23), morto nel dicembre 1556, furono seguite dal figlio Odoardo, il principale animatore dell'iniziativa di Cicogna, senza impedirgli di divenire principe dell'Accademia Olimpica. Legato fin dal 1561 ai circoli calvinisti vicentini e in particolare ad Alessandro Trissino, e ospite, nel 1565, delle riunioni di una «Accademia» di indiscutibile ispirazione ereticale, egli fu costretto nel 1567 a fuggire in Svizzera, dove morì a Ginevra. Ulteriore riprova dei legami esistenti è data dalla presenza dell'architetto all'atto con cui Odoardo, nell'immediata vigilia della partenza, nomina il fratello Teodoro suo procuratore. La più ricca fonte di informazioni sulla famiglia è MANTESE 1969-70; ma cfr. anche ZORZI 1968^a, pp. 101-6, e PUPPI 1973^a, pp. 311-3. 29. DE FUSCO 1968, p. 584 nota che il cenno alle *due loggie che come braccia escano fuor della fabrica* costituisce non tanto un riferimento all'antropomorfismo vitruviano quanto una metafora della loro funzione pratica di collegamento fra il nucleo centrale della villa e le preesistenze. Queste, sempre ricordate nei documenti, compaiono anche in una mappa di Cristoforo Sorte del 1564. Cfr. PUPPI 1973^a, p. 312; KUBELIK 1974, p. 452. 30. Su Giacomo Angarano, cfr. qui, I *Dedica*, nota 2. Per le sue simpatie eretiche, cfr. MONZA 1888, p. 11; PUPPI 1973^a, pp. 38-9. 31. Villa Angarano, ricordata da VASARI, VII, p. 528, è identificabile con l'attuale villa Bianchi Michiel ad Angarano (Vicenza) in cui sono riconoscibili le barchesse palladiane, mentre in luogo del nucleo dominicale che, come risulta da una mappa seicentesca, non fu mai realizzato, sorse tra '600 e '700 l'attuale costruzione (MUTTONI 1740, p. 37; TEMANZA 1778, pp. 360-1; BERTOTTI-SCAMOZZI 1781, pp. 31-2; ZORZI 1968^a, pp. 77 sgg.). PUPPI 1973^a, p. 273 (cui si rimanda anche per considerazioni stilistiche basate sulla lettura della tavola in cui sono evidenti le affinità con quella di villa Barbaro a Maser), avanza la suggestiva ipotesi, in attesa di conferme archivistiche, che il progetto, databile verso il 1548, quando la presenza del Palladio è ripetutamente documentata, fosse stato concluso e successivamente spianato. 32. Sui

Thiene, cfr. qui, II 3, nota 38; in particolare, per Ottavio, II 3, nota 39, per Marcantonio e Adriano, I *Proemio*, nota 16. 33. L'ideazione di villa Thiene (ora Municipio) a Quinto Vicentino, citata da VASARI, VII, p. 528, è quasi concordemente attribuita al 1545-6, all'indomani cioè del secondo viaggio romano dell'architetto, nel quadro del programma autocelebrativo di Marcantonio in cui rientrava anche il palazzo di città, e comunque prima della partenza per la Francia di Adriano, qui ricordato come promotore dell'impresa (PUPPI 1973^a, pp. 261-2). La costruzione superstite corrisponde grosso modo al corpo anteriore dell'ala destra della tavola; ma fu realizzata in parte e poi demolita all'inizio dell'Ottocento, quando si manomise la fabbrica a nord, anche la loggia a piano terra, qui rappresentata a cinque fornicì ma in realtà a tre, come risulta dallo schizzo di Inigo Jones sulla sua copia dei *Quattro Libri* e da MUTTONI 1740, pp. 39-41, tavv. XXXVIII-XLII, che ne completò il piano superiore. Assai discusso il disegno HT. 89 del Worcester College di Oxford, ritrovato da HARRIS 1971, p. 34, che riproduce fedelmente la situazione ambientale (confermata da una mappa seicentesca pubblicata da KUBELIK 1974, pp. 453-4) e mostra un unico edificio con due appartamenti simmetrici di cinque vani ciascuno ed un'ampia loggia rettangolare, da cui sporgono doppi porticati sia verso la piazza sia verso il fiume, mentre ai lati si notano ampi rustici. È escluso che esso sia identificabile, come pare concludere Puppi, con l'autografo palladiano noto al Muttoni, il quale vi riscontrava delle misure coincidenti con quelle della tavola del trattato, che nel grafico di Oxford non compaiono; appartenendo inoltre questo a Inigo Jones, non si vede come potesse ancora nel '700 circolare a Vicenza. Alcuni (HARRIS 1971; BARBIERI 1971, pp. 45 sgg.; PUPPI 1973^a, pp. 261-5; FAIRBAIRN 1975, p. 191) lo ritengono il vero progetto per Quinto, di cui la tavola rappresenterebbe un'elaborazione teorica *a posteriori*. Altri (BURNS 1973^a, pp. 149-50; CEVESE 1973, pp. 56-7) lo giudicano invece un semplice ridimensionamento dell'idea iniziale attestata dai *Quattro Libri*, che, essendo la tavola orientata sud-nord e scorrendo il Tesina a ovest, sarebbe stato materialmente realizzabile, mentre per BERGER 1977 rappresenterebbe un precedente del progetto definitivo. È da notare poi che Muttoni non accenna ad alcuna rilevante differenza tra la tavola e il progetto palladiano che conosceva. Non è quindi da escludere che l'idea iniziale, memore della ricostruzione palladiana della villa degli antichi (qui, II 16) e dell'architettura termale romana, e forse ridotta nei termini del disegno di Oxford dopo la fuga di Adriano, prevedesse in un primo tempo una villa, con due appartamenti per i due committenti, in cui per singolare invenzione i pronai si fronteggiavano su due lati del cortile.

34. Giovanni Demio o De Mio, l'unico dei frescanti citati dal Palladio che sfugga agli elenchi del Vasari, attivo alla metà del '500. La sua formazione romana mediata da esperienze mantovane traspare anche dalle decorazioni con temi mitologici guerreschi nella volta della sala ad est della villa di Quinto, databili verso il 1553. Perduti gli affreschi dello stanzino ad est con volta a botte. Cfr. GUGLIELMI 1966, pp. 103-6; BORA 1971. 35. I. Jones: «Londra 27 gennaio 1614. Di nessuna di queste case di villa sono disegnate le sezioni tranee che di questa poiché la fronte principale non si sarebbe potuta vedere dalla strada. La loggia riceve luce alle due estremità essendo più alta delle stanze vicine. Quinto 13 agosto 1614. La villa dista quattro miglia da Vicenza. I padroni di casa mi usarono grande cortesia e mi guidarono nella visita. La grande loggia avrebbe dovuto essere a mezza botte». [*Indica sulla tavola con una linea*

tratteggiata la parte superiore e centrale del corpo sinistro della costruzione, comprendente i cinque vani in alto, la loggia e la stanza retrostante]: «La villa è stata costruita solo fino alla linea tratteggiata. Rimangono ancora dei vecchi edifici». [A fianco di un piccolo schizzo]: «Questo è l'alzato della loggia di cui è finita la parte inferiore». Indica poi i vari tipi di copertura delle stanze. 36. Villa Godi, ora Malinverni, a Lonedo di Lugo Vicentino, ricordata da VASARI, VII, p. 528, è la più antica delle fabbriche palladiane; nonostante i numerosi problemi riguardo ai tempi e ai modi della costruzione, essa fu certamente conclusa nel 1542, data che compare anche nell'epigrafe sopra la loggia. Puppi ritiene che Enrico Antonio Godi, padre di Girolamo, acquistata la proprietà di Lonedo all'inizio degli anni '30, vi costruì la barchessa a nord che reca la data 1533, affidandone la realizzazione alla bottega di Pedemuro (con cui i Godi erano già in contatto), che fece poi da tramite fra il Palladio e Girolamo quando questi, dopo la morte del padre (1536), si accinse nel 1536-7 a costruire la villa. Infatti il pagamento del 26 agosto 1540, con cui inizia la serie riportata da BERTOTTI-SCAMOZZI 1778, pp. 24-5, cita per la prima volta nei documenti Andrea come «Architetto», ma non può segnare la data d'avvio dei lavori, a causa della modesta entità. Altre somme poco rilevanti corrisposte al Palladio (il 25 marzo e il 5 settembre 1549 «per aver . . . fatto il compartimento della Camera dietro all'Orto»; il 22 giugno 1550 «per lo disegno della Camera presso la Loggia»; il 4 luglio 1550 «per lo disegno della Sala»; nei mesi di gennaio, marzo e giugno 1552 per lavori non dichiarati) sono opportunamente riferite a ritocchi o modifiche degli interni forse in vista della decorazione pittorica, che dovette essere la causa, fra l'altro, della sostituzione della finestra termale sulla fronte posteriore con l'attuale serliana (BERTOTTI-SCAMOZZI 1778, pp. 23-6; DALLA POZZA 1943-63, p. 120; CEVESE 1965, p. 306; PUPPI 1973^a, p. 25). Il 1533 sulla barchessa induce invece HOFER 1969, e FORSSMAN 1969^b ad anticipare al 1532 l'avvio dei lavori della villa, di cui sarebbe responsabile Giovanni di Giacomo da Porlezza (DALLA POZZA 1943-63, p. 123). Sul rapporto tra la tavola e la fabbrica realizzata, priva del frontone, con la scalea limitata al solo arco centrale e ali più sviluppate, cfr. BARBIERI 1970, pp. 64-6. Per i rapporti proporzionali fra le misure indicate, cfr. HOFER 1969. 37. Girolamo Godi fu provveditore alle logge della Basilica dal marzo al novembre 1554. Per varie cariche pubbliche che lo portarono ripetutamente a trattare con la bottega di Pedemuro e col Palladio, cfr. ZORZI 1965. Ancora da studiare le tendenze ereticali della famiglia, cui forse allude l'apparato decorativo (PUPPI 1973^a, p. 239). 38. A Gualtiero Padovano sono attribuiti gli affreschi della loggia e delle stanze dell'ala destra ad eccezione del soffitto di quella «dei Trionfi» che spetta allo Zelotti. L'intervento di Gualtiero, «che giungeva a Lonedo all'apice della sua carriera pittorica quale rappresentante della corrente padovana-tizianesca», è databile poco prima della sua morte, avvenuta nel 1552-53 (PALLUCCHINI 1968, p. 208). PUPPI 1973^a, p. 239, basandosi sulla sua interpretazione della presenza palladiana a Lonedo dopo il 1542 (cfr. nota 36), ipotizza che, se le stanze adattate dal Palladio nel 1549 e nel 1550 appartengono all'ala sinistra della villa, l'incarico a Gualtiero sia anticipabile a quegli anni ed estensibile all'intera decorazione, compresa quella della sala che veniva allora preparata e che, interrotta forse a causa della sua morte, sarebbe stata poi affidata solo nel 1557 allo Zelotti. 39. A Battista dell'Angelo (Verona 1514-1575), detto del Moro, sono attribuiti la «stanza delle Muse» nell'ala sinistra e qualche intervento in quella detta «di Venere». È citato dal

Palladio solo per villa Godi. Cfr. CROSATO 1962, pp. 45-6 e 120-6; MAGAGNATO 1968, p. 181. 40. Allo Zelotti, attivo anche nei palazzi da Porto e Chiericati e nelle ville Emo e Foscari, spettano, intorno al 1557, gli affreschi del soffitto della «stanza dei Trionfi» nell'ala destra, del salone, delle stanze dell'ala sinistra, tranne quella «delle Muse», attribuita a Battista del Moro, e della sala detta «delle Stagioni» al piano terra. Cfr. CROSATO 1962, pp. 120-6; PALLUCCHINI 1968, p. 208. 41. I. Jones: «Un 'taliapiere' a Vicenza mi disse che questa villa è bellissima. Lo Scamozzi la imitò nella sua Ca' Cornaro al Paradiso, p. 281». 42. Restano oscuri, in mancanza di documenti, i tempi e le circostanze relativi alla costruzione di villa Serego, ora Innocenti, a Santa Sofia di Pedemonte (Verona), non citata dal Vasari. Mentre ZORZI 1968^a, p. 115, riferisce il progetto al 1551, quando il Palladio sarebbe stato a Verona per palazzo Dalla Torre, mettendolo in relazione con le nozze di Marcantonio, CEVESE 1973, pp. 57-9, e 1976, p. 40, lo anticipa in base a considerazioni stilistiche al 1541-7. ACKERMAN 1967^a, p. 67, ritiene invece che l'inconsueta quantità di errori ed incoerenze della tavola (già rilevati da BERTOTTI-SCAMOZZI 1781, pp. 41-2), sia imputabile alla scarsa elaborazione del disegno per mancanza di tempo e al suo frettoloso inserimento nel trattato: data quindi il progetto al 1569-70. Della grandiosa invenzione venne eretta solo la metà sinistra del cortile, arbitrariamente manomessa nel Settecento e nell'Ottocento; basi e tronchi di colonne relativi alla parte opposta sono segnalati fino al secolo scorso (GAZZOLA 1960, pp. 36-7; PUPPI 1973^a, p. 393). Per i rapporti fra le misure indicate, cfr. WITTKOWER 1964, p. 127 nota 3; per il tipo di capriata presente nella tavola, cfr. ZOCCONI 1972, p. 280. 43. Marcantonio Serego fu tra i fondatori dell'Accademia Filarmonica di Verona. Fratello di Annibale e cognato di Giambattista Dalla Torre, entrambi committenti del Palladio, sposò nel 1549 Ginevra Alighieri. Su di lui, cfr. ZORZI 1968^a, pp. 114-5; BORELLI 1976-77. 44. Il fondo di Santa Sofia fu donato infatti nel 1313 ai Serego da Antonio della Scala. Anche sull'attrezzatura idrica esistente nella proprietà ed evidenziata da eleganti fontane che oltre a quello palladiano dovettero ornare anche il preesistente edificio dominicale, cfr. ZORZI 1968^a, p. 116. 45. La memoria della presenza dei Romani giustifica gli insistiti riferimenti al patrimonio linguistico tardo antico, e in particolare ai sistemi termali. 46. *le colonne . . . delicate*: singolare è la coincidenza fra il trattamento delle colonne della villa e quello della fronte verso la città della sanmicheliana porta Palio, conclusa verso la fine degli anni Sessanta. 47. Modesto è in realtà lo sviluppo dei rustici, limitato a due vaste stalle fiancheggiate da grandi ambienti chiusi. 48. Ritroviamo all'interno della committenza palladiana i soliti stretti legami: Annibale Serego con ogni probabilità conobbe l'architetto tramite Giambattista Dalla Torre, che ne aveva sposato la sorella Veronica (qui, II 3, nota 35), e a sua volta lo presentò al fratello Marcantonio, che si fece costruire la villa di Santa Sofia di Pedemonte, presso Verona (qui, II 15, nota 43). 49. In base ai documenti pubblicati (ZORZI 1968^a, pp. 187 sgg.), è possibile datare il progetto di villa Serego a Miega di Cologna Veneta (Verona) al 1562. I lavori, cominciati nel 1564, procedettero con molta lentezza, senza la presenza del Palladio se si esclude una breve visita nel 1569, e non furono mai portati a termine. Una stima della proprietà del 1678 rivela solo la loggia inferiore realizzata, molte manomissioni nella planimetria e una conservazione già compromessa che andò sempre peggiorando fino ai pochi relitti oggi rimasti, come rilevarono MUTTONI 1740, p. 45; BERTOTTI-SCAMOZZI

1781, p. 14; MAGRINI 1845, p. 241; BURGER 1909, tav. XXXIII. Evidenti le affinità con le ville Cornaro e Pisani a Montagnana, con palazzo Antonini e col progetto per Giambattista Dalla Torre ai portoni della Bra'. Per i rapporti fra le misure indicate, cfr. WITTKOWER 1964, pp. 129-30.

CAPITOLO XVI

1. Cfr. VITRUVIO, VI 6, e la traduzione e il commento del BARBARO, VI 9, pp. 176-7, già ampiamente sfruttato, anche se non citato, per la stesura del cap. XIII di questo stesso libro. Qui il Palladio, oltre a riproporre la sua fonte, la interpreta sintetizzandola ed organizzandola in funzione della resa grafica. 2. Cfr. Plinio, *Epist.*, II 17, v 6. BARBARO, VI 9, p. 176, indica invece come fonti Columella, Varrone, Catone e Palladio. Per un recente contributo, cfr. ACKERMAN 1963. 3. Nella parte inferiore della tavola, quella che sembra una sala con quattro colonne è in realtà la cucina con il camino nel mezzo. Per la collocazione dei camini nella casa degli antichi, cfr. anche qui, I 27. 4. Cfr. VITRUVIO, VI 6, 1-2, e la traduzione del BARBARO, p. 176. Vitruvio indica le misure delle stalle, che il Palladio omette. 5. Cfr. VITRUVIO, VI 6, 2, con la traduzione del BARBARO, p. 176. 6. *Dalla parte... cielo*: cfr. ancora una volta VITRUVIO, VI 6, 2-4, e la traduzione del BARBARO, p. 176: «Il torchio dell'oglio sia prossimo alla cucina, perché così a' frutti oleari sarà comodo. Et habbia congiunta la cantina, i lumi della quale si torranno dal Settentrione, perciocché havendogli da altra parte dove il Sole possa scaldare, il vino che vi sarà dentro, confuso et mescolato dal calore, si farà debile et men gagliardo. I luoghi dall'oglio si deono porre in modo che habbiano il lume dal mezzodì et dalle parti calde, perciocché l'oglio non si deve aggiacciare, ma per la tepedità del calore assottigliassi». Seguono le misure del torchio, degli ovili e delle stalle delle capre, al solito traslasciate dal Palladio, e i granai: «I Granai alzati al Settentrione et all'Aquilone, perché a questo modo i grani non potranno così presto riscaldarsi, ma dal vento raffreddati longamente si conserveranno, perché l'altre parti generano le pavigiole et altre bestiuolette che sono di nocumento a i grani». 7. *pistrini*: mulini. 8. Cfr. qui, II 6-7. L'abitazione del padrone si sviluppa all'interno della «casa di villa» ed è illustrata nella parte superiore della tavola. Per la collocazione dell'atrio sul retro, cfr. anche villa Thiene a Quinto. 9. I frontespizi sono tra gli elementi più caratterizzanti dell'architettura palladiana e in realtà prima di lui si ritrovano soltanto nella sangallesca villa di Poggio a Caiano, di ben cinquant'anni anteriore. Gli affreschi di paesaggi ellenistico-romani e le scenografie antiche ripropongono spesso esempi di edilizia privata con frontespizio, e gli affreschi dei collaboratori del Palladio vi ritornano con immagini ricorrenti: si vedano, per tutti, i paesaggi del Veronese a Maser e di Gualtiero Padovano a villa Godi. 10. Cfr. qui, I *Proemio*, e la ricostruzione palladiana della casa antica con frontone di tempio in BARBARO, VI 2, p. 170, commentata da FORSSMAN 1962, pp. 36-7, e da WITTKOWER 1964, p. 76. Secondo POLACCO 1965, pp. 67, 75 nota 36, «Palladio sostiene, e non a torto, la precedenza dell'architettura privata su quella religiosa. Ciò è valido tanto su un piano generale, nascendo la vita religiosa come un prodotto delle prime società a struttura familiare, quanto in specifico riferimento all'architettura greca, essendo ormai dato acquisito il rapporto tipologico del *naos* ellenico con il *mégaron* miceneo. Il confronto invece non regge più nell'architettura romana,

e perciò qui almeno l'esegesi palladiana cade nell'equivoco». 11. Cfr. VITRUVIO, III 5, 12, e il commento del BARBARO, p. 97. Precettistica e sperimentalismo coesistono in questa pagina. Il Palladio si assume una chiara paternità della tesi «verisimile» della casa come origine della città, tuttavia non si può escludere che, grazie ad un'abile costruzione del testo, egli utilizzi Vitruvio come prova presunta, come autorevole appoggio per una ipotesi che, ai suoi tempi, restava priva di una concreta verifica (cfr. BARBIERI 1978, pp. 67-8). I. Jones: «Lo Scamozzi disapprova questo disegno del Palladio e ne ha fatto uno che sarà pubblicato nel suo libro che è, a mio parere, altrettanto lontano di questo dall'idea di Vitruvio, il quale dice che negli edifici privati bisogna usare con moderazione le parti degli edifici pubblici, e fa qui un discorso generale sulla distribuzione delle parti che tiene conto dell'utilità e del decoro. Lo Scamozzi mette la cucina nella parte posteriore della casa e non verso il cortile, il che è del tutto contrario al testo di Vitruvio, e si avvicina semmai a quanto dice un'epistola di Plinio». [Alla tavola]: «Il far uscire il vano delle scale più in fuori della linea della parete, in modo da renderle più luminose e facili da salire, è degno di essere imitato».

CAPITOLO XVII

1. Cfr. qui, II 2, nota 8. 2. *rispetti*: impedimenti. 3. Diversamente dal primitivo proposito (qui, I *Proemio*; II 3) di parlare solo di fabbriche compiute o almeno cominciate, il Palladio presenta qui, per ragioni autobiografiche e didascaliche, alcune «invenzioni» la cui esemplarità, tutta empirica, sarebbe legata al superamento di condizioni urbanistiche accidentali. In realtà solo i due primi progetti rispondono all'assunto del capitolo: quelli seguenti non sembrano avere alcuna relazione con una particolare conformazione del suolo. Correttamente annota quindi DE FUSCO 1968, p. 588: «la presenza in uno stesso capitolo di progetti per fabbriche da edificarsi in aree irregolari, la coesistenza di palazzi cittadini e di ville, l'intenzione cioè di recuperare quegli esempi che non era stato possibile inserire nei capitoli precedenti, specificamente dedicati a questi rispettivi tipi edilizi, sono tutti elementi che ricordano in modo diretto il VII libro di Serlio. In esso, come si ricorderà, oltre alla stessa tematica, in verità assai più approfondita ed estesa a tutti gli 'accidenti' che potevano verificarsi nella pratica professionale, si trova appunto il tentativo di recuperare, in una miscellanea talvolta confusa, gli esempi ch'erano sfuggiti all'autore nella redazione delle sette precedenti parti del trattato. Questa somiglianza potrebbe costituire una prova ulteriore dell'ipotesi avanzata dal Pée e dal Forssman, per cui il VII libro serliano sarebbe stato redatto a Venezia molti anni prima della sua pubblicazione ed ivi conosciuto dal Palladio in forma di manoscritto». 4. Nonostante il Palladio non lo dichiari espressamente, si tratta di un progetto per un palazzo veneziano, dal momento che costituisce una variante di quello «per un sito in Venezia» presentato subito dopo, a cui perciò va avvicinato cronologicamente. Notevoli le affinità tra le due piante, assai articolate, che riguardano aree lunghe e strette di dimensioni analoghe e che si basano sulla successione in profondità degli stessi elementi: l'entrata con quattro colonne, la sala aperta, il cortile posteriore. Ricorre in entrambe la scala ovata e lo sviluppo su tre piani, realizzato sempre a Venezia per il convento della Carità. Cfr. anche PANE 1961^a, pp. 269-70. 5. I. Jones: «Questo palazzo è alto circa 70 piedi

da terra fino alla sommità della cornice superiore, e sono 83 piedi inglesi». 6. Il progetto, non eseguito e datato al 1548 da ZORZI 1965, pp. 35-7, è ritardato al 1553 da PUPPI 1973^a, pp. 290-2. DE ANGELIS D'OSSAT 1956, indica la matrice della planimetria nello schizzo del R.I.B.A., XVI 19v, e identifica l'area con quella occupata nel '700 da palazzo Grassi a San Samuele, del Massari. Cfr. anche PANE 1961^a, p. 269. 7. L'invenzione, derivata probabilmente dalle scale dei portici di Pompeo e da quella di Bramante in Vaticano (qui, I 28, nota 13), prelude ad analoghe soluzioni posteriori, fra cui quella del Vignola a Caprarola (BASSI 1978). 8. I. Jones: «Questo palazzo dal suolo alla sommità della cornice superiore misura 68 piedi veneziani e $\frac{1}{2}$: 79,7 dei nostri. Il secondo ordine è $\frac{1}{6}$ minore del primo; il terzo è $\frac{1}{6}$ minore del secondo. Tutte queste osservazioni le ha fatte lo Scamozzi per millanteria». 9. Cfr. qui, II 15, nota 17. 10. Sull'identificazione del sito prescelto, corrispondente all'area occupata dall'attuale palazzo Trissino Lanza in contra' Riale, di origine quattrocentesca e acquistato dai Trissino prima del 1541, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 323-4, e 1974, p. 103 nota 6. In base a considerazioni di carattere stilistico si può ritenere che il progetto, mai realizzato, per una nuova fabbrica, adeguata al prestigio della famiglia, risalga al 1558: esso segna infatti un punto abbastanza avanzato della ricerca che parte da villa Pisani a Montagnana e da palazzo Antonini, affine all'invenzione per Giambattista Dalla Torre ai portoni della Bra' a Verona. 11. Particolarmente significativa l'entrata, che riprende lo schema dell'atrio corinzio (qui, II 6); cfr. anche PANE 1961^a, p. 270. 12. Per Giacomo Angarano, cfr. qui, I *Dedica*, nota 2. 13. Il progetto, mai eseguito per ragioni ignote, è databile al 1564 circa; riguarda infatti un sito nella contrada di San Faustino dove gli Angarano possedevano una residenza solitamente abitata fino al 1540 e saltuariamente fino al 1551, che Giacomo dichiara nel 1565 «ruinata per fabbricarla», secondo l'intenzione già documentata due anni prima, e che venderà nel 1577 avendo eletto dal 1552 a propria dimora urbana il palazzo di Borgo San Pietro acquistato quell'anno e in cui risiederanno lo stesso Palladio e i suoi figli (ZORZI 1965, pp. 265 note 11-3, 266; MANTESE 1966-67, p. 255 nota 10). 14. Cfr. VITRUVIO, IV 2, 1, tradotto però dal BARBARO, p. 105, «pilastri». 15. Tale pogggiolo avrebbe dovuto corrispondere a quello soprastante la loggia superiore del primo cortile. Nella soluzione dell'alzato della facciata ripetuta sui fianchi fino all'attacco del secondo cortile, è evidente l'influenza del tema michelangiolesco dei palazzi capitolini e l'anticipazione di palazzo Valmarana. Sulle analogie con palazzo Porto, con villa Mocenigo sul Brenta e col convento della Carità, cfr. PUPPI 1973^a, pp. 354-5. 16. PUPPI 1973^a, p. 340, rileva che «il sito prescelto, così com'è visualizzato dalla pianta di Verona disegnata dal Caroto nel 1540... o dal rilievo delle vie di S. Antonio e di Porta Nuova steso dal Giolfinò nel 1555... presentava un'evidenza *emarginata* e spoglia, non ancora imperiosamente *informata* dall'intuizione sanmicheliana di urbanizzazione della cittadella scaligera e di triangolazione formale della Bra'... che finiranno tuttavia per controllarla e determinarla... Ma Palladio e il suo committente, proponendo un chiuso blocco edilizio destinato ad *accampare* un'ampia misura di pertinenze riservate alla *comodità* e al *diletto*, rivelano di non aver colto e riconosciuto la forza d'attrazione di una tendenza ormai irreversibile della crescita urbana di Verona: propongono un'impossibile, e orgogliosa, alternativa e, proprio su questo terreno, incontrarono il fallimento». 17. Per Giambattista Dalla Torre, cfr. qui, II 3, nota 35. 18. *scale piccole*:

la stampa ha «sale piccole». La didascalia, tutta al condizionale, lascia intendere che il progetto, databile intorno al 1565 – cioè dopo il rilievo planimetrico di Cristoforo Sorte del 1563, in cui non è indicato il punto in cui avrebbe dovuto sorgere il palazzo, e prima della morte di Giambattista Dalla Torre, avvenuta nel 1568 (MAGAGNATO 1979, p. 7) – non fu mai realizzato. Trattandosi del secondo palazzo cittadino dello stesso committente, è pensabile che gli fosse delegata una diversa funzione, probabilmente di rappresentanza, destinata a ripercuotersi sulla grandiosità del progetto «in isola», basato sul tema della sala centrale di quattro colonne, qui dilatata ed enfatizzata in termini che preludono alla Rotonda (PRINZ 1969, pp. 382-5). Cfr. PUPPI 1973^a, pp. 340-1.

19. I. Jones [*a sinistra della pianta, vicino all'apertura laterale*]: «Finestre nei fianchi per illuminare la sala che è posta nel mezzo. L'architrave e fregio che corona la facciata è trasformato in una fascia: sta bene ed è solido».

20. Giambattista Garzadori fu attivo nella vita pubblica vicentina fin dal 1550, e i numerosi incarichi lo portarono spesso a contatto col Palladio. Tra i fondatori, insieme con Andrea, dell'Accademia Olimpica (di cui divenne presidente nel 1557), fu provveditore alle logge della Basilica dal febbraio al settembre 1558; più volte deputato *ad utilia*, soprintese nel 1565 con Giuseppe Porto al ricevimento del vescovo Matteo Priuli, per cui il Palladio allestì un arco trionfale al ponte degli Angeli. Cfr. ZORZI 1965, p. 270. Morì nel 1567.

21. Il progetto per Giambattista Garzadori, non realizzato, è databile per analogie stilistiche con le ville Pisani a Montagnana e Cornaro, e con palazzo Antonini, intorno al 1555-6. Il sito prescelto fu probabilmente l'area posseduta dai Garzadori in contra' Piancoli che, disposta tra la strada e il fiume, consentiva la soluzione del doppio prospetto suggerita dalla tavola e dove fu più tardi costruito, forse dal Gropino e per volontà di Girolamo, figlio di Giambattista, il palazzo ben visibile nella pianta Angelica del 1580. Cfr. PUPPI 1973^a, p. 304. Per la sala di quattro colonne, cfr. PRINZ 1969, p. 378.

22. Cfr. qui, II 16 e nota 9.

23. Per Leonardo Mocenigo, cfr. qui, II 14, nota 35.

24. Non si sa se e quanto sia stato realizzato di questo progetto, di cui si ignora anche l'esatta ubicazione del luogo in cui doveva sorgere l'edificio e la cronologia. Secondo GALLO 1956, pp. 399-400, si tratterebbe di Dolo, dove i Mocenigo avevano possedimenti, e sarebbe databile subito prima del 1570, dal momento che è citato quasi *in extremis* alla fine del secondo libro senza indicazioni precise sul «sito». Per la stessa ragione si pensa che il progetto non fosse destinato alla realizzazione e che, elaborato attorno al 1550 sotto lo stimolo del soggiorno romano del 1546-47, avvertibile nell'emergenza dei richiami archeologici ed eruditi, sia stato inserito nei *Quattro Libri* come esemplificazione manualistica del tema tipologico della villa. Per analogie stilistiche con la pianta di palazzo Angarano e con villa Trissino a Meledo può essere datato al 1564-65. Alla ricerca progettuale vengono riferiti i disegni R.I.B.A., XVI 2, XVI 1, X 14, X 21 (per gli ultimi due disegni, cfr. anche BURNS 1973^a, p. 223). Per tutta la vicenda, cfr. ZORZI 1968^a, pp. 90-3; PUPPI 1973^a, pp. 358-61.

25. Per un motivo analogo in villa Thiene a Cicogna, cfr. qui, II 15, nota 29.

26. Le scale che, diversamente da quelle delle ville Mocenigo a Marocco e Thiene a Cicogna, hanno le rampe divise da un muro, presentano analogie con quelle di villa Serego a Miega, ma ancor più con quelle dell'invenzione per Giacomo Angarano: in entrambi i casi sono poste in capo ad un cortile ed ambientate in una pianta che ha evidenti riferimenti con quella della casa dei Greci. I. Jones: «Questa villa è costruita diver-

samente, poiché l'ho vista ed è molto più piccola, e ricordo che ha queste logge semicirculari. Nei miei appunti ho qualche nota su di essa». 27. *brevità . . . maggiore*: secondo il proposito enunciato qui, 1 *Proemio*.

LIBRO TERZO

DEDICA

1. Emanuele Filiberto, duca di Savoia (1528-86), succeduto a Carlo II nel 1553; restaurò la signoria sabauda dopo la lunga dominazione francese terminata col trattato di Cateau-Cambrésis. 2. *una parte . . . Roma*: si tratta dei libri III e IV, dei quali esiste anche un'edizione separata dal titolo *I due primi libri dell'antichità* (cfr. Introduzione, pp. XIV-XVII). 3. Nel 1566 il Palladio si recò in Piemonte con il figlio Orazio, ospite di Emanuele Filiberto di Savoia, spingendosi poi in Provenza. È possibile che gli accordi per il viaggio siano stati presi nel giugno di quello stesso anno durante la breve permanenza vicentina del sovrano sabauda di ritorno da Augusta, ma vanno pure ricordati i rapporti fra la corte torinese e membri illustri dell'aristocrazia berica (MAGRINI 1869, p. 75; PUPPI 1973^a, p. 380). Il Palladio afferma di essere stato chiamato dal principe, ma non accenna all'attività eventualmente svolta: ZORZI 1968^a, pp. 209-19, ritiene di collegare l'invito alla progettazione del parco e del palazzo reale di Torino in costruzione sin dal 1568, cui riferisce i disegni R.I.B.A., VIII 13, XVI 19b. L'ipotesi, già rifiutata da MAGRINI 1845, p. 249, è dimensionata da CARBONERI 1969, pp. 263-5, e da PUPPI 1973^a, pp. 379-80. Circa le relazioni del Palladio con Emanuele Filiberto, cfr. anche WITTKOWER 1964, p. 118 e nota 4. Per il ricordo delle mura di Torino, cfr. qui, 1 9; sono collegabili alla visita in Piemonte anche i disegni R.I.B.A., XII 15 (Spielmann 238; Zorzi 83) e XII 8 (Spielmann 239; Zorzi 70, 80), riproducenti la porta Palatina a Torino e l'arco di Augusto a Susa e attribuiti a Orazio da Spielmann, che dubita che il Palladio abbia mai compiuto il viaggio. 4. Cfr. qui, 1 *Dedica*, e nota 6. 5. Emanuele Filiberto elevò fra l'altro Torino al rango di capitale in sostituzione di Chambéry e la fortificò in maniera modernissima avviandone anche la riforma edilizia. Una delle maggiori imprese costruttive promosse fu la Cittadella, realizzata tra il 1564 e il 1568 da Francesco Paciotto di Urbino e da Francesco Orologi di Vicenza. Cfr. VENTURI 1928. 6. Il Palladio accenna al proposito di dedicare a Emanuele Filiberto anche gli altri libri delle antichità in programma e mai pubblicati (cfr. qui, 1 *Proemio*, e nota 26). 7. Gli ordinamenti militari di Emanuele Filiberto sostituirono agli eserciti mercenari una milizia cittadina moderna ed efficiente. La necessità di un esercito ben addestrato sul modello di quello romano come garanzia dello stato è sottolineata nel proemio dei *Commentarii* (PALLADIO 1574-75) in cui non viene stranamente citato il sovrano sabauda, che gli aveva pur concesso il privilegio di stampa nel 1574 (MAGRINI 1845, p. XLVIII). 8. *potissima*: principale.

PROEMIO

1. Dopo aver ribadito il suo interesse per la casa degli antichi dichiara che i libri III e IV hanno per oggetto gli edifici pubblici ed introduce un'ulteriore distinzione fra le due parti del trattato: la prima riguardante soprattutto le fabbriche private da lui costruite, la seconda gli edifici pubblici degli antichi. 2. Non a caso la prima parte del trattato è dedicata ad un gentiluomo vicentino, la seconda ad un principe illustre. È da notare che con la fine degli anni '60 si

conclude la carriera prevalentemente privata e vicentina di Andrea e ha inizio, in seguito alla morte del Sansovino, una serie di commissioni pubbliche a Venezia. 3. Il Palladio ribadisce da un lato la preferenza ad esprimersi con immagini anziché con parole (cfr. anche qui, I *Proemio*, e nota 27), e dall'altro la funzione della ricerca archeologica contrapposta alla filologia sui testi vitruviani e moderni (cfr. qui, I 12, e nota 3). Annota DE FUSCO 1968, p. 590: «in tale assunto è da intendere anzitutto una reazione ai testi senza immagini di Vitruvio e di Alberti . . . in questa tendenza più 'visiva' che 'mentale', la pratica e la storia soppiantano o, nel miglior dei casi, assorbono la teoria». 4. Il terzo libro, che ha per argomento l'organizzazione della città e del territorio, tratta in primo luogo delle infrastrutture (strade e ponti), per passare poi alle piazze con le fabbriche ad esse adiacenti e agli edifici di servizio pubblico. Il rapporto tra pubblico e privato, la garanzia che il pubblico assicura al privato, sono qui concepiti secondo la dottrina romana e la prassi veneziana. Sull'urbanistica del Palladio, cfr. almeno FRANCO 1938, 1956 e 1959; ZOCCA 1960; BETTINI 1961^a; ZEVI 1963, coll. 454 sgg.; LOTZ 1966^a; ZORZI 1967; TAFURI 1968^a; CORBOZ 1972 e 1978^a. 5. Cfr. VITRUVIO, V 1. 6. Cfr. VITRUVIO, V 11. 7. La *linea* è stata ridotta. Cfr. qui, II 3, e nota 11.

CAPITOLO I

1. La trattazione del capitolo, ma non quella dei due successivi pure dedicati alle vie, è direttamente ispirata da ALBERTI, IV 5. 2. e *però . . . torte*: cfr. F.I.R.A., p. 49,6 = GAIUS D. 8, 3, 8. Il riferimento è già in ALBERTI, IV 5. 3. *onde si legge . . . espedito*: la citazione manca nell'Alberti. Vari sono gli autori e le iscrizioni che ricordano l'attività di Traiano: cfr. Plinio, *Paneg.*, 29; Dione Cassio, LXVIII 7; Galeno, *Mat. med.*, 8 (edizione Kühn, X, p. 633); C.I.L., X, 6833-5, 6839, 6853. Sulla via Appia, cfr. anche qui, III 3, e note 4-6. 4. Il Palladio, pur ispirandosi direttamente al *De re aedificatoria*, traslascia alcune raccomandazioni dell'Alberti, che alla brevità privilegia la «commodità» e la «sicurezza» delle vie. 5. L'analogia tra le vie di campagna alberate e le strade di città fiancheggiate da *belle fabriche* manca nell'Alberti. L'aggiunta rivela la continua preoccupazione del Palladio di istituire una simmetria delle parti fra loro e di queste col tutto. 6. Cfr. qui, II 15, note 27, 28, 32, 33. Nelle carte d'archivio del 1597 riguardanti la proprietà dei Thiene a Cicogna, riportate da MANTESE 1969-70, p. 185, si allude ad una «via nova» che confermerebbe la dichiarazione (PUPPI 1973^a, p. 312). Comunque, in entrambi i casi il termine villa non è usato col significato di edificio, bensì con quello di possessione. 7. Nella distinzione dei vari tipi di vie CORBOZ 1972, p. 240, vede un riflesso del «tentativo di conversione delle attività di Venezia dal commercio marittimo all'agricoltura, tramite un gigantesco piano di bonifica . . . La riorganizzazione della terraferma trasferiva in campagna un'ideologia cittadina, quella del dinamismo economico. Il Palladio traduce a suo modo questa relazione . . . le vie sono classificate in due tipi, tutt'e due rapportati alla città».

CAPITOLO II

1. Vitruvio e Cataneo sono la fonte dei precetti esposti nel capitolo. Per le caratteristiche delle strade entro la città, cfr. anche FILARETE, I, pp. 166 sgg. AL-

BERTI, IV 5; VIII 6, preferisce un assetto viario non rettilineo, mentre il Palladio insiste, come il Cataneo e il Filarete, sulle vie diritte. 2. La raccomandazione, esemplare dell'urbanistica del Rinascimento, è desunta alla lettera da CATANEO, I 6, f. 8r. 3. Cfr. ancora CATANEO, I 6, f. 8r, da cui viene però eliminata la citazione letteraria: «Circa la commodità, non si debbe negare che i carri et le bestie da soma, con gli habitatori insieme, anderanno più commodi per le larghe che per le strette strade. Quanto alla vaghezza, chiara cosa è che per abbondar nelle larghe maggior lume et per essere ancora l'una banda da l'altra sua opposita manco occupata, si potrà molto meglio nelle larghe considerare la vaghezza de' tempii et palazzi, per il che se ne riceverà maggior contento, et dalla larghezza ne diverrà più ornata la città; onde Homero, volendo dar più honorato nome a Micena et a Troia, le chiama spesso città di larghe strade». 4. Cfr. Tacito, *Ann.*, XV 43. La citazione, già presente in ALBERTI, IV 5, è ripresa quasi letteralmente da CATANEO, I 6, f. 8r. 5. Cfr. ancora CATANEO, I 6, f. 8r. 6. È da sottolineare come il Palladio organizzi in un unico sistema i rapporti tra vie militari, vie di città, porte e piazze, in modo da dare un ordinato equilibrio alle parti e al tutto. Non è però indicato il caso delle strade militari che non imboccano direttamente gli assi principali delle strade cittadine, cui accenna ALBERTI, IV 5. 7. *Le vie principali . . . fabriche*: altra puntuale ripresa di CATANEO, I 6, f. 8r. 8. Nonostante tutta la pagina sia assai vicina a quella corrispondente di Pietro Cataneo, la dichiarazione di fiducia in Vitruvio è propria del Palladio. Come altri trattatisti contemporanei, primo fra tutti Alvise Cornaro, il senese è infatti piuttosto sospettoso nei confronti dell'autore latino: cfr. CATANEO, I 3, f. 2r; I 6, f. 7v. 9. *Ma in questo . . . nome*: cfr. VITRUVIO, I 6, con la traduzione del Barbaro e il relativo commento (BARBARO, p. 33): «Lesbo è Isola del mare Egeo detto Arcipelago, volge cento et sessanta miglia et ha la sua Metropoli detta Metelino, dalla quale hoggi tutta l'Isola è nominata, bene è vero che hora è priva de gl'antichi ornamenti et è andata in ruina. Giace Metelino verso la Trammontana, verso ponente è S. Theodoro, verso Garbino il colfo Caloni, et tra Sirocco et Levante il colfo Hieremidia: il sito di questa Isola è altrove descritto da noi. Metelino adunque è mal situato e compartito percioché è sottoposto a i venti, de' quali la maggior parte sono mal sani, però nel compartimento bisogna haver consideratione a i venti». 10. *salicare*: dal lat. *silicare*, selciare. 11. *e si legge . . . Roma*: cfr. Livio, XLI 27. I censori Q. Fulvio Flacco e A. Postumio Albino misero in appalto nel 174 a.C. vari lavori pubblici a Roma e fuori. M. Emilio Lepido fu console nel 175 e non nel 174, ma l'errore è già in Livio. 12. Cfr. qui, III 3. 13. La distribuzione del traffico in sedi distinte è già in FILARETE, I, p. 168, e in Leonardo, per cui cfr. BAROCCHI 1977, pp. 3113-4. Sulla presenza dei portici e dei marciapiedi, cfr. anche ALBERTI, VIII 6. Il riferimento allo Studio di Padova non compare in altri autori. 14. *margini . . . mattoni*: marciapiedi. 15. *corrano*: l'editio princeps ha «corrano». 16. Cfr. ancora FILARETE, I, p. 168, e Leonardo in BAROCCHI 1977, pp. 3113-4.

CAPITOLO III

1. Dei capitoli dedicati alle vie, il terzo è quello che si distacca maggiormente dalle fonti (Vitruvio, Alberti, Cataneo) cui il Palladio ha finora attinto. Le notizie, che si rifanno alla letteratura degli *Itinerari* e alla tradizione dei *Mira-*

bilis urbis Romae, entrambe di origine medievale, rientrano nella tematica antiquaria caratteristica dell'architetto e sono, sinteticamente, anticipate in PALLADIO 1554, ff. 3-4r. 2. *La prima . . . Rimini*: cfr. anche PALLADIO 1554, f. 4r: «La Flaminia, C. Flaminio essendo Console la fece lastricare da la porta del Popolo infino ad Arimini, et si chiamava anchor la Via larga perché se stendeva fino in Campidoglio». La via fu in realtà costruita non da C. Flaminio il Giovane, console nel 187 a.C. con M. Emilio Lepido, come sembra intendere il Palladio, ma nel 220 a.C. da C. Flaminio il Vecchio durante la sua censura: l'errore è già in Strabone, v 1, 11, che è la probabile fonte del passo. La Flaminia era lunga circa 335 chilometri e da Roma toccava Narni, Bevagna, Nocera, Helvillum e Fano, dove volgeva a nord-ovest e seguiva la costa adriatica per Pesaro e Rimini; fu restaurata da C. Gracco, Augusto, Vespasiano, Traiano e Adriano. Cfr. PAULY-WISSOWA 1973, coll. 1539-75. *La porta Flumentana* è invece la porta Flaminia, erroneamente identificata con la Flumentana, distrutta nel '400, anche da PALLADIO 1554, f. 3r, e da molte contemporanee guide di Roma. La porta Flaminia, detta «del Popolo» dopo la costruzione della chiesa di Santa Maria del Popolo, si apriva lungo le mura aureliane e segnava il termine del tratto urbano della via Flaminia, che partiva ai piedi del Campidoglio con la porta Fontinalis, e l'inizio di quello extraurbano. 3. *dalla qual città . . . Aquileia*: traduzione letterale di Strabone, v 1, 11. Si tratta in realtà della via Emilia (cfr. anche PALLADIO 1554, f. 4r), così chiamata dal suo costruttore, M. Emilio Lepido, console nel 187 a.C., e restaurata in seguito da Augusto e da Traiano. Da Rimini si dirigeva a nord-ovest, con un percorso di circa 280 chilometri, fino a Piacenza, dove incontrava la via Postumia. Cfr. PAULY-WISSOWA 1973, coll. 1575-95. 4. Cfr. Stazio, *Silv.*, II 2, 12; PALLADIO 1554, ff. 3v-4r: «Ma tra le più celebri furno l'Appia, et Appio Claudio essendo Censore la fece lastricare dalla porta di S. Sebastiano infino a Capua, et essendo guasta Traiano la restaurò infino a Brindisi, et fu adimandata Regina delle Vie perché passavano per quella quasi tutti li Trionfi». La via Appia fu iniziata nel 312 a.C. da Appio Claudio Cieco che nei cinque anni della sua censura tracciò solo il percorso da Roma a Capua. Più tardi fu prolungata fino a Benevento e quindi a Venosa, Taranto e Brindisi, dove si concludeva (PAULY-WISSOWA 1973, coll. 1494-539). Annota I. Jones: «Nel mio viaggio a Napoli nel 1614 ho visto questa via e ne rimangono parecchi tratti». Alla *porta Capena* (citata anche da PALLADIO 1554, f. 3v) aveva inizio il primo tratto della via Appia che, dopo la costruzione della cinta aureliana, divenne il tratto urbano della via compreso tra la porta Capena e la porta Appia, poi porta San Sebastiano. 5. Cfr. Plutarco, *Caes.*, v 9. Cesare fu *curator viae Appiae* e *aedilis curulis* nel 65 a.C. 6. Cfr. qui, III 1, e nota 3. Traiano rettificò il percorso della via Appia presso Terracina e costruì una nuova via che da lui prese il nome di Traiana: questa divergeva dall'Appia a Benevento e passando per Troia, Ortona, Canosa, Ruvo, Bitonto e Bari raggiungeva direttamente Brindisi. 7. *La porta Aurelia*, citata da PALLADIO 1554, f. 3v, e detta «di San Pancrazio» dal nome della vicina basilica paleocristiana, fu rifatta a metà dell'Ottocento in forme neoclassiche. Da essa partiva il tratto extraurbano della via Aurelia. 8. *La via Aurelia* fu presumibilmente costruita prima della sua estensione (la via «Aemilia Scauri»), che risale al 109 a.C. Lunga circa 280 chilometri, correva da Roma verso nord-ovest fino ad Alsium, quindi lungo la costa etrusca, fino ai Vada Volterrana. Gli *Itinerari* danno il nome di via Aurelia anche alle sue successive

estensioni fino a Dertona e ad Arelate. Sulla via Aurelia ed Aemilia Scauri, cfr. PAULY-WISSOWA 1973, coll. 1614-27. 9. La *via Numentana* (Nomentana) collegava Roma a Nomentum (Mentana), e proseguiva poi per Eretum, dove si immetteva nella Salaria. La *Prenestina* conduceva a Praeneste, attuale Palestrina, per unirsi poi alla via Latina. Nel maggio del 1546 il Palladio si recò a Tivoli, Palestrina e Albano: sui rilievi del tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina, cfr. FANCELLI 1974. La *Libicana* (Labicana), poi Casilina, conduceva da Roma a Labicum o Labici (Colonna), colonia fondata nel 418 a.C., e confluiva nella via Latina all'altezza di Compitum. Cfr. PAULY-WISSOWA 1973, coll. 1480-4. 10. La *porta Viminale*, che si apriva nella cinta delle mura cosiddette serviane e i cui resti sono ancora visibili nell'attuale piazza dei Cinquecento, è erroneamente identificata anche da PALLADIO 1554, f. 3v, con la porta Nomentana. Da quest'ultima, fatta murare da Pio IV nel 1564, dopo l'erezione della vicina porta Pia da parte di Michelangelo, iniziava il tratto extraurbano della via Nomentana, che aveva origine in città alla porta Collina. 11. La *porta Esquilina*, eretta in età augustea e restaurata al tempo di Gallieno - ora infatti è più nota come arco di Gallieno -, apparteneva alle mura dette serviane; da essa prendevano avvio i tratti urbani delle vie Tiburtina, Prenestina e Labicana, questi ultimi coincidenti fino alla porta Prenestina. Il Palladio pare qui confondere la porta Esquilina con la Tiburtina, o di San Lorenzo, citata anche in PALLADIO 1554, f. 3v, e posta lungo le mura aureliane all'avvio del tratto extraurbano della via omonima. 12. Si tratta in realtà della porta Prenestina, ora porta Maggiore, in origine due archi eretti nel 52 d.C. da Claudio al bivio delle vie Prenestina e Labicana a sostegno dei condotti dell'Acqua Claudia e dell'Anio Novus fatti passare nell'altissimo attico. Fra il 270 e il 282 il monumento fu incluso nella cinta delle mura aureliane, divenendone una delle porte. È identificata con la *porta Nevia*, che si trovava lungo le mura cosiddette serviane assai più a sud, già in PALLADIO 1554, f. 3v. 13. La *via Salaria* (Salaria), costruita nel III secolo a.C., in età repubblicana si arrestava a Rieti, ma nel 17-16 a.C. fu prolungata da Augusto attraverso il Piceno fino a Truentum sull'Adriatico; con le sue diramazioni collegava Roma al territorio dei Sabini. La *via Collatina* conduceva da Roma a Collatia, l'attuale tenuta di Lunghezza. La *via Latina*, forse la più antica delle strade nazionali che si irradiavano da Roma, aveva il primo tratto a partire dalla porta Capena in comune con la via Appia, da cui poi si separava e, passando per la porta Latina, si dirigeva verso la Campania attraverso la valle del Trero e del Liri. La *via Labicana* le si congiungeva presso Anagni e a Casilinum raggiungeva la via Appia. Cfr. PAULY-WISSOWA 1973, coll. 1644-57, 1482-94. Le tre porte omonime sono citate già in PALLADIO 1554, f. 3. 14. La *via Portuense*, costruita alla fine del I secolo d.C., conduceva ai porti di Claudio e di Traiano. Cfr. PAULY-WISSOWA 1973, col. 1479. Lasciava Roma dalla porta Portuensis, citata anche da PALLADIO 1554, f. 3v, e distrutta nel 1643 quando fu sostituita dall'attuale porta Portese, collocata molto più a nord. 15. Cfr. ALBERTI, IV 5. 16. *incontrarsi*: la *princeps* ha «intrarsi», corretto nelle edizioni successive. 17. Cfr. qui, I 9. Sul modo di lastriare cfr. anche ALBERTI, IV 6. 18. *laste*: lastre. 19. *Oltra . . . pietre*: cfr. anche PALLADIO 1554, f. 3v. Cfr. Plutarco, *C. Gracch.*, 7; Appiano, *Bell. civ.*, I 23. C. Gracco (e non Gneo come reca il testo) non è l'inventore dei miliari: con la *lex Sempronia viaria* del 123 a.C. trasformò solo in regola generale un uso più antico. 20. La *via Postumia*, iniziata da Spurio Postumio Al-

bino, console nel 148 a.C., congiungeva Genova con Aquileia toccando Tortona, Piacenza, Cremona, Verona, Vicenza e Oderzo. Cfr. BOSIO 1970, pp. 27-38. 21. Si tratta probabilmente della via detta «Reggia» o «dell'Arzere» che, iniziando dalla strada per Acelum a un centinaio di metri dal ponte Molino, si portava con percorso in parte sopraelevato alla Postumia a nord di San Pietro Engù; proseguendo attraverso Marostica saliva poi all'altipiano di Asiago per la zona di Lusiana e San Giacomo. Cfr. GASPAROTTO 1951, pp. 137-8. Per villa Thiene a Cicogna di Villafranca Padovana, cfr. qui, II 15 e note 27-9. 22. La via Ostiense, partendo dalla porta omonima, oggi porta San Paolo (cfr. PALLADIO 1554, f. 3v), conduceva fino ad Ostia. Cfr. PAULY-WISSOWA 1973, coll. 1486-7. Annota I. Jones: «La via Appia, che ho visto nel mio viaggio a Napoli, è come questa, ma le parti laterali destinate ai cavalli non sono distinguibili». Per le affinità fra la pavimentazione di questa via quale risulta dalla tavola seguente e il pavimento detto «alla palladiana», cfr. ZOCCONI 1972, pp. 282-3.

CAPITOLO IV

1. Ritorna la triade vitruviana di *firmitas, utilitas, venustas*. La fonte del capitolo è ALBERTI, IV 6, questa volta ampliato, specie riguardo alle fondamenta, con richiami a quanto già detto qui, I 7. La trattazione segue da qui alla fine del libro uno stesso schema espositivo: alla presentazione del tema (i ponti in legno, i ponti in pietra, le basiliche) nei suoi aspetti generali, seguono esempi tratti da opere antiche e, quindi, progetti e realizzazioni dello stesso Palladio nell'ambito della tipologia in esame. Riguardo ai ponti, i soli disegni autografi rimasti sono quelli per Rialto, anche se egli ebbe numerosi incarichi in questo settore in cui operò più come ingegnere che come architetto. Il progetto per il ponte di Cismon risale al 1550-2; molti degli interventi per i ponti vicentini sono concentrati attorno al 1559, dopo l'alluvione di quell'anno; la ricostruzione del ponte di Bassano fu intrapresa dopo la grande piena del 1567, mentre i disegni per il ponte di Rialto appartengono agli anni 1554 e 1565. Per le tecniche costruttive adottate dal Palladio anche in questo campo, cfr. CAVALLARI MURAT 1972; ZOCCONI 1972. 2. Il primo ponte di pietra ricordato dagli autori antichi (Erodoto, I 186; Diodoro Siculo, II 8, 2) è quello di Babilonia, attribuito alla regina Nitocri, che per facilitarne la costruzione fece deviare il corso dell'Eufrate (cfr. anche ALBERTI, IV 6).

CAPITOLO V

1. Cfr. capitolo successivo. 2. Cfr. Virgilio, *Aen.*, VII. 3. Cfr. Livio, I 33. 4. Cfr. Servio, *Ad Aen.*, VIII 646. 5. L'episodio è riprodotto nella medaglia di Antonino Pio, per cui cfr. COHEN 1955, II, p. 283, n. 127. 6. Il ponte Emilio, erroneamente identificato dal Palladio con il Sublicio (anche qui, III 11), sorgeva in realtà tra il Sublicio e l'isola Tiberina; iniziato nel 179 a.C. dai censori M. Emilio Lepido e M. Fulvio Nobiliore, fu ultimato nel 142 a.C. con arcate in muratura (per la prima volta in Roma) dai censori P. Cornelio Scipione Emiliano e L. Mummio. Crollò più volte nel corso del '500 e venne restaurato da Giulio III (1550-55) e da Gregorio XIII, prima del 1575. Il rudere a valle dell'isola Tiberina oggi detto ponte Rotto è quanto ne rimane dopo l'ultima rovina, avvenuta nel 1598. 7. Riguardo ai problemi di scienza delle

costruzioni, il Palladio è sempre portato all'empiria come è già stato notato nel commento ai capitoli sulle tecniche del libro I. Per la problematicità estetica con cui dichiara esplicitamente di affrontare i temi ingegnereschi del ponte e della strada, cfr. POLACCO 1965, p. 62 e nota 11.

CAPITOLO VI

1. Cfr. Cesare, *Bell. gall.*, IV 17. Per la descrizione del ponte costruito da Cesare in dieci giorni sul Reno nel 55 a.C. durante la campagna contro gli Usipeti e i Tenteri, cfr. anche Dione Cassio, XXXIX 48. 2. I *Commentarii* di Cesare godettero di grandissima fortuna nel '500 ed ebbero numerose edizioni, la maggior parte delle quali corredate da tavole, fra cui quella del ponte di Cesare sul Reno, riprese da quelle di fra' Giocondo. Una rappresentazione meno schematica del ponte, che può aver ispirato il Palladio, compare, ad opera del Rusconi, nella traduzione del Baldelli, edita nel 1558, pp. 132-3. Ma si vedano anche le ricostruzioni pubblicate nella traduzione del *De re aedificatoria* dell'Alberti di Cosimo Bartoli, Firenze 1550, p. 114 e, con lievi variazioni, nella ristampa di questa, edita a Venezia nel 1565, p. 114. 3. Ben noto è l'interesse del Palladio per quest'opera che venne anche da lui pubblicata (PALLADIO 1574-75, su cui cfr. la scheda di PUPPI 1973^b, pp. 180-1). Va sottolineato che la lettura di commentari è considerata da VITRUVIO, I 1, 4, assai importante per la formazione dell'architetto. 4. *ponte . . . Bacchiglione*: si tratta probabilmente del ponte in legno di porta Santa Croce, rifatto in seguito ai danni subiti durante l'alluvione del 24 maggio 1559 e condotto a termine nel 1561. Sebbene il nome del Palladio non compaia nei documenti, che registrano invece quelli di vari esecutori, e lo Scamozzi attribuisca l'opera a Martino Dezin, la responsabilità palladiana del disegno è generalmente accettata, tanto più che soprintendente alla ricostruzione fu Lodovico Trissino, già promotore insieme col fratello Francesco di importanti iniziative dell'architetto. Il nuovo ponte dovette essere riparato nel 1566 e negli anni successivi e nel 1582 se ne decise una prima, sfortunata ricostruzione. Cfr. ZORZI 1966^a, pp. 202-7; PUPPI 1973^a, pp. 327-8. 5. Cfr. Cesare, *Bell. gall.*, IV 17. Il passo è riportato *ad verbum* salvo lievi variazioni. La traduzione non segue quella del Lauro né quella di Cosimo Bartoli del *De re aedificatoria* di Alberti, in cui lo stesso brano è citato al capitolo 6 del libro IV, ma neppure si adegua a quella del Baldelli che il Palladio sceglierà per la sua edizione dei *Commentarii* del 1574-75: in questa ritorneranno invece identiche la tavola e le didascalie, qui per la prima volta pubblicate. 6. La xilografia del trattato è ripresa fedelmente in PALLADIO 1574-75, tra le pp. 70 e 71. I particolari sono identici ma spostati per la diversa impaginazione. Da notare che in questo caso il Palladio si serve di una prospettiva a volo di uccello anziché del solito metodo della proiezione ortogonale. Analoga scelta presiede all'esecuzione delle tavole del capitolo 9 del libro I, e dimostra che l'architetto utilizza di volta in volta i sistemi proiettivi più adatti a rendere esplicite le strutture di cui tratta. Annota I. Jones: «Se il piano di questo ponte fosse stato incurvato come quello del molo di Pozzuoli, sarebbe stato resistentissimo contro la forza del fiume. Kingston 2 aprile 1630».

CAPITOLO VII

1. Su Giacomo Angarano cfr. qui, 1 *Dedica*, nota 2. L'Angarano acquistò nel 1550 i diritti di transito del passo del Cismone a Cismon del Grappa e affidò al Palladio, che tace però nel trattato la propria responsabilità, la costruzione del ponte, terminata nel 1552. L'esecuzione spetta a Martino Dezin, genero di Giovanni di Giacomo da Porlezza. Il ponte fu distrutto dalla violenza dell'acqua circa cinquant'anni dopo, ma TEMANZA 1778, pp. 339-40, poteva ancora vederne le «pile di pietra a ridosso del monte che formavano i due capi». Cfr. MAGRINI 1845, pp. 129-30; ZORZI 1966^a, p. 214; PANE 1961^a, pp. 305-6; BARBIERI 1966, pp. 354-5 nota 65; PUPPI 1973^a, p. 287. 2. Ritorna ancora una volta la triade vitruviana di *firmitas, utilitas, venustas*. La bellezza in questo caso non deriva dall'uso degli ordini e dall'applicazione delle forme antiche, ma dalla *tessitura de' legnami*. 3. Il brano, assai più lungo ed esplicito di quelli che illustrano le fabbriche maggiori, spiega chiaramente il modo di costruire il ponte e il principio statico, basato sulla struttura indeformabile del triangolo, in esso realizzato. Per un'interpretazione, cfr. DE FUSCO 1968, pp. 596-8. Il termine *tessitura* all'inizio e alla fine del passo non semplice notazione di carattere estetico ma indica la connessione equilibrata delle parti.

CAPITOLO VIII

1. A proposito dei progetti di ponti che seguono, nota il Pane che le loro «disposizioni diverse sono sempre delineate in base alla fondamentale intuizione della struttura indeformabile del triangolo, ribadita poi dalla moderna statica grafica. È noto che questa intuizione di Palladio ha trovato positiva conferma nell'attuale scienza delle costruzioni o meccanica dei corpi elastici; e del resto, le sue istruzioni per la fondazione dei ponti in muratura hanno continuato ad avere autorità fino a quando non si sono diffuse le nuove e diverse strutture in acciaio ed in cemento armato» (PANE 1961^a, pp. 305-6). Nel ponte sul Cismone furono impiegate, come risulta dalla pianta, due sole travi per tutta la larghezza del fiume; la tavola relativa alla «prima invenzione» mostra invece al loro posto travi di lunghezze diverse l'una incatenata all'altra: queste, più numerose verso le rive che al centro, rinforzano il ponte alle spalle e lo alleggeriscono nel mezzo in modo da rendere più elastica tutta la struttura. Per altri particolari tecnici cfr. ZORZI 1966^a, p. 215. 2. Alessandro Picheroni fu un esperto di carpenteria, con cui il Palladio entrò probabilmente in contatto a Venezia: si conoscono infatti numerosi progetti di navi da lui presentati al Senato Veneto. Cfr. CERETTI 1904, pp. 127-9. 3. Caratteristiche principali di questa «seconda invenzione» sono il piano di marcia ad arco ribassato, le braccia dei tre spazi centrali disposte a croce di Sant'Andrea e le travi di rinforzo alle due estremità del ponte. Mentre nel ponte di Cismon e nella «prima invenzione» il ponte è diviso in un numero pari di parti in modo che risulti al centro un colonnello, in questo e nel successivo è diviso in parti dispari, consolidate dalle travi incrociate. In tutti i casi le partizioni e le strutture sono determinate da criteri rigorosamente statici e non decorativi. Per altri particolari tecnici cfr. ZORZI 1966^a, pp. 215-6. 4. L'ampiezza dell'arco della «terza invenzione» varia col variare della larghezza del fiume. Si notino anche le spalle con pilastri a scarpa anziché in piano: ZORZI 1966^a, p. 216, ritiene che la tavola rappresenti un'armatura sulla quale poi si sarebbe potuto costruire un ponte in muratura

o in pietra, ma risulta evidente dal testo che il Palladio non parla di un'impalcatura provvisoria ma di un vero e proprio ponte in legno. 5. Il Palladio sottolinea che una struttura di questo tipo non può essere articolata in partizioni ritmiche statiche, bensì modulari e seriali. È quindi chiara alla sua mente la diversità sostanziale tra le strutture in legno articolate (precorrimiento di quelle in metallo) formate da cellule collegate e quindi elastiche, e la compatta e indeformabile unità delle costruzioni in pietra, mattone e calcestruzzo. Le stesse preoccupazioni, rispondenti ad un elementare senso di scienza delle costruzioni, si avvertono nelle tavole, più che nelle descrizioni, relative alle travature dei tetti.

CAPITOLO IX

1. Il progetto e l'avvio dei lavori di ricostruzione del ponte di Bassano del Grappa (Vicenza), distrutto da una piena nel 1567, risalgono al 1569. In quell'anno sono infatti registrati, fra gli altri, pagamenti al Palladio per il «modelo del ponte», per «venir a veder el modelo del ponte» e per «venir a veder la fatura del ponte». I lavori, affidati con la mediazione di Giacomo Angarano al carpentiere Battista Marchesi, furono portati a termine entro il 1570. Il ponte, più volte distrutto, è stato sempre rifatto rispettandone la forma. Cfr. MAGRINI 1845, p. 133; ZORZI 1966^a, pp. 219-22; PUPPI 1973^a, pp. 389-90. È interessante notare che, scartata l'ipotesi di un ponte in pietra, il Palladio accettò l'incarico fornendo una soluzione — diversa da quella che negli stessi anni proponeva per Rialto — che rispettava sostanzialmente la forma del ponte crollato (KUBELIK 1974, pp. 445-6). L'intero gruppo di questi capitoli appare quindi una giustificazione teorica della soluzione adottata e conferisce un particolare significato all'inserimento del progetto nel trattato con pari dignità rispetto alle opere più celebri, anche se egli è ben consapevole che i ponti di pietra sono «di più gloria agli edificatori» (qui, III 10). 2. Cfr. Livio, X 2, 6. 3. È da notare la ricorrenza dei termini «colonna», «arco», «modiglione», propri del consueto discorso architettonico palladiano. In realtà, potendo poggiare sul fondo del fiume le strutture portanti, egli non adotta le soluzioni rigorosamente lignee dei ponti del capitolo precedente, fatti di archi in tensione articolata, e il ponte di Bassano, da questo punto di vista, assomiglia piuttosto a quello di Cesare sul Reno. Al di là di tale differenza esso si apparenta agli altri in legno per la semplicità tecnica e la eliminazione di elementi decorativi; anche le colonne citate non rientrano nella tipologia degli ordini proprio perché il Palladio è ben conscio della sostanziale diversità del discorso costruttivo.

CAPITOLO X

1. Tutto il capitolo è ripreso direttamente da ALBERTI, IV 6. 2. *lascino: l'editio princeps* ha «lasciano». 3. *Devono . . . facilissimamente*: cfr. ALBERTI, IV 6, sintetizzato dal Palladio fin quasi a rendere incomprensibile il discorso: «Facciansi i pilastri ove sono le acque più placate e lente, il che da le piene de le acque si fa manifesto; tuttavia noi per questa via ce ne potremo chiarire imitando quelli che mandavano per il fiume le noci a' popoli assediati. Gitteremo nel continuo e dritto corso del fiume per un miglio e mezzo alcuna cosa che sopra nuoti: specialmente nel crescere de' fiumi, ove più cose si raccoglieranno, saprai ivi essere il corso maggiore. Fuggiremo adunque nel fare i pilastri cotal luogo, ele-

gendo quello ove le cose più rare e tarde si raccoglieranno». 4. *e se 'l fundo . . . sodo e fermo*: cfr. qui, I 7. 5. La misura dei pilastri non corrisponde a quella indicata da ALBERTI, IV 6: «Pilarum crassitudo ad pontis altitudinem erit subquadrupla», tradotto erroneamente dal Lauro, f. 84v: «L'altezza de' pilastri secondo l'altezza del ponte sia quasi quadrata». Ma neppure deriva da quella suggerita da ALBERTI, VIII 6: «li pilastri siano uguali di numero e grandezza; la loro grossezza sia per la terza parte de l'aperture». 6. L'attenzione alla *qualità del sito*, già notata anche a proposito dei palazzi e delle ville, è un'aggiunta palladiana al testo dell'Alberti. 7. L'edizione originale ha «si serviremo». 8. Cfr. qui, III 3. Questo rapido cenno riassume il lungo brano dedicato da ALBERTI, IV 6, alla pavimentazione dei ponti.

CAPITOLO XI

1. Anche qui, come nel caso delle vie, al capitolo «albertiano» segue un capitolo che riassume l'antiquaria dei *Mirabilia* e in cui vengono spesso ripetute notizie già presenti ne *L'antichità di Roma* (PALLADIO 1554). Ciò dimostra anche l'attenzione ai ponti romani giusto negli anni in cui si agita il problema della costruzione del ponte di Rialto. Il ponte Elio, oggi Sant'Angelo, costruito da Adriano per accesso al suo mausoleo e inaugurato nel 134 d.C., è ricordato anche da PALLADIO 1554, f. 4v, da ALBERTI, VIII 6, X 10, e da SERLIO, III, f. 90r, che ne dà un'immagine grafica. Profondamente alterato alla fine dell'Ottocento, esso conserva ancora i tre archi centrali originari. Cfr. GAZZOLA 1963, pp. 131-2.

2. Il ponte *Fabrizio*, citato anche da PALLADIO 1554, f. 4v, fu eretto dal *curator viarum* L. Fabrizio nel 62 a.C. e restaurato nel 21 a.C. Giunto fino a noi quasi intatto, collega l'isola Tiberina alla sponda sinistra del Tevere (GAZZOLA 1963, pp. 41-2). SERLIO, III, f. 90r, ne offre una resa grafica. 3. Il ponte Cestio, ricordato anche da PALLADIO 1554, f. 4v, congiunge l'isola Tiberina alla riva destra del Tevere. Eretto nel I secolo a.C. da L. Cestio, fu rifatto nel 370 a tre arcate dagli imperatori Valentiniano, Valente e Graziano e fu ricostruito nel 1892 utilizzando il materiale originario. Cfr. GAZZOLA 1963, pp. 42-3. 4. Il ponte, che prendeva nome dalla vicina chiesa di Santa Maria in Cosmedin, è più noto come ponte Emilio (cfr. qui, III 5, nota 6). Citato anche da PALLADIO 1554, f. 4v, è erroneamente identificato da SERLIO, III, f. 89v, col ponte Sisto.

5. Il ponte *Sublicio*, di cui non rimanevano più tracce, viene erroneamente identificato anche in molti *Mirabilia urbis Romae* e in PALLADIO 1554, f. 4v, con il ponte Emilio. Cfr. qui, III 5. Il ponte *Trionfale*, pure citato da PALLADIO 1554, f. 4v, è il ponte di Nerone, cominciato da Caligola e terminato da Nerone, che conduceva dal Campo Marzio al Vaticano; le sue fondamenta si trovano a valle del moderno ponte Vittorio Emanuele. 6. Il ponte, eretto da M. Aurelio e rovinato nel 792, fu ricostruito sotto Sisto IV probabilmente da Baccio Pontelli nel 1474. Cfr. anche PALLADIO 1554, f. 4v. 7. Il ponte, nominato anche da PALLADIO 1554, ff. 4v-5r, è probabilmente coevo alla via Flaminia e fu restaurato integralmente nel 109 a.C. dal censore M. Emilio Scauro, ricordato come edificatore da Ammiano Marcellino e Aurelio Vittore. Più volte rimaneggiato nel corso dei secoli, conserva alcune parti originali (GAZZOLA 1963, pp. 33-5). Per una restituzione grafica cfr. SERLIO, III, f. 89v. 8. Sappiamo che già alla fine del '600 era intatta solo un'arcata laterale del ponte costruito da Augusto a Narni (Terni): dal 1885, anno in cui franò la seconda pila,

esso non ha subito ulteriori mutilazioni. Cfr. GAZZOLA 1963, pp. 57-9. 9. Tra i ponti romani di cui rimangono tracce nella zona di Cagli (Pesaro), cioè il Manlio, il Taverna, il ponte dei Ciclopi, ZORZI 1958, p. 18 e nota 27, ritiene di poter identificare quello di cui parla il Palladio con il ponte Manlio, sul quale la via Flaminia supera il torrente Bosso. Il nome del manufatto, spettante nella sua prima fase all'età repubblicana e ancora ben conservato, deriva da un'iscrizione che ricordava il restauro ad opera di M. Allius Tyrannus. Cfr. GAZZOLA 1963, pp. 46-7. 10. A imitazione di quello gettato da Serse sull'Ellesponto, Caligola costruì un ponte di barche tra Puteoli (Pozzuoli) e Bauli (Bacoli), lungo 3600 passi, privo di qualsiasi scopo pratico, e lo fece distruggere poco dopo. Cfr. Svetonio, *Cal.*, XIX; Giuseppe Flavio, *Ant. Jud.*, XIX 1, 1; Dione Cassio, LIX 17. 11. Sulla base di questa citazione, ZORZI 1958, p. 16, ipotizza che il Palladio si sia recato personalmente fino al Danubio in occasione del viaggio a Pola, ma la notizia, più che derivare dalla conoscenza diretta del reperto archeologico, sembra di tipo erudito. Il ponte fu costruito da Traiano sul Danubio a Drubetae (l'attuale Turnu Severin in Romania) nel 104-5, nell'intervallo fra la prima e la seconda guerra dacica, su progetto di Apollodoro di Damasco. Ricordato nelle fonti letterarie e raffigurato sulla colonna traiana e in numerose monete, fu distrutto da Adriano e restaurato nel 328 da Costantino (GAZZOLA 1963, pp. 136-7). L'iscrizione è falsa (C.I.L., III 71) e compare anche nel manoscritto taurinense di Pirro Ligorio, p. 14. 12. Il ponte eretto da Augusto a Rimini, a breve distanza dalla foce del Marecchia, è tuttora ben conservato (GAZZOLA 1963, pp. 73-4). Per una critica alla tavola del Palladio cfr. TEMANZA 1741, p. 5. 13. *modeno*: modanatura degli archivolti, di 2 piedi e $\frac{1}{2}$. Si noti che uguale misura ha anche la cornice con i modiglioni indicata con la lettera A. Nel capitolo successivo il «modeno degli archi» è rappresentato ingrandito, contrassegnato dalla lettera C ed è esso pure di 2 piedi e $\frac{1}{2}$. I due elementi suddetti (modanatura e cornice) e la sponda del ponte ricorrono in entrambe le tavole, mentre l'«invenzione» del capitolo 14 ha in comune con il ponte di Rimini, oltre a quelli qui esaminati, anche il motivo dei tabernacoli. 14. Annota I. Jones [*al particolare ingrandito al centro della tavola*]: «Con A è indicata la cornice con i modiglioni soprastante le arcate. Questa è $\frac{1}{6}$ della distanza tra l'imposta dell'arco e la cornice stessa, ed è divisa in due parti. Di una si fanno i modiglioni con sotto un listello; l'intavolato è $\frac{1}{3}$ dei modiglioni; il resto si dà alla gola e al regolo e viene diviso in cinque parti: tre si danno alla gola e due al regolo. Si noti che i modiglioni sono quadrati e permettono la sporgenza dell'intavolato».

CAPITOLO XII

1. *Rerone*: Retrone. 2. A quel tempo il Retrone entrava nel Bacchiglione al cosiddetto ponte delle Barche vicino al palazzo Piovene al porto dell'Isola. La situazione descritta dal Palladio, creatasi in seguito allo sconvolgimento idrografico delle Venezia avvenute agli inizi dell'età longobarda, si consolidò verso la fine del XII secolo: in età romana infatti l'Astico bagnava la città al posto del Bacchiglione. Sull'idrografia vicentina, cfr. MOLON 1883; MARCHINI 1978, pp. 86-8. 3. Costruito agli inizi del I secolo d.C. e probabilmente rifatto nel corso del III, il ponte romano di San Pietro cominciò alla fine del '400 ad essere chiamato col nome di «Ponte degli Angeli» dalla vicina chiesetta di Santa

Maria degli Angeli, distrutta alla fine dell'Ottocento. Le violente piene dell'Astico prima e poi del Bacchiglione lo danneggiarono ripetutamente, e già nella prima metà del '200 le arcate mediana e occidentale risultano crollate. Esse furono sostituite con strutture provvisorie di legno e vennero ricostruite solo nella seconda metà del secolo successivo. Dopo l'alluvione del 1559 il Palladio stesso, che stranamente nel trattato tace il suo intervento, fu incaricato del restauro e aggiunse alle tre preesistenti una quarta arcata dalla parte esterna verso porta Padova per consentire maggior sfogo alle acque. Dopo altri restauri di minore importanza nei secoli successivi, fu abbattuto nel 1889 (ZORZI 1966^a, pp. 208-12; PUPPI 1973^a, p. 328; MARCHINI 1978, pp. 137-9). Per il ponte sul Retrone, cfr. qui, III 15. 4. Si noti l'attenzione del Palladio alla funzione strutturale dell'elemento decorativo. La nota di I. Jones sottolinea che mentre nel ponte di Augusto a Rimini la modanatura dell'arco è $\frac{1}{8}$ della luce delle arcate minori e $\frac{1}{10}$ di quella delle maggiori, in questo caso è rispettivamente $\frac{1}{9}$ e $\frac{1}{12}$.

CAPITOLO XIII

1. Si tratta ovviamente del ponte di Rialto a Venezia, ed è singolare che il Palladio non lo chiami col suo nome e taccia addirittura la città, indicando il Canal Grande come «fiume larghissimo». È possibile vedere in questo una nota di risentimento per la bocciatura del proprio progetto, di cui egli presenta qui la seconda versione, databile intorno al 1565, di impostazione assai diversa rispetto alla prima, del 1554 circa, testimoniata da due disegni sul foglio del Museo Civico di Vicenza segnato D 25. Mentre secondo l'idea iniziale il ponte aveva la larghezza di una strada fiancheggiata da botteghe, la tavola del trattato mostra una vera e propria piazza sospesa a tre percorsi. Il primo progetto prevede inoltre ai capi del ponte ampie demolizioni su cui costruire piazze porticate; il secondo invece trova spazio press'a poco nelle dimensioni degli attuali slarghi sulle due rive. In entrambi i casi grande rilievo è attribuito alle funzioni commerciali tradotte in termini di linguaggio classico. È da notare poi che con la sua unica arcata il progetto di Antonio Da Ponte, realizzato solo a partire dal 1587, è assai più rispettoso del traffico sul Canal Grande della soluzione a tre forni presentata dal Palladio. Per la vicenda della progettazione realtina, cfr. ZORZI 1966^a, pp. 223-63; PUPPI 1973^a, pp. 299-302; BURNS 1973^a, pp. 153-4; 1975, pp. 124-8, che suggerisce pure che il disegno VIC., D 20, sia l'alzato di una delle facciate verso terra di un altro progetto palladiano per il ponte. 2. Quasi ironico suona il commento di I. Jones: «Penso che egli intenda Venezia». 3. È evidente in questo caso il richiamo del Palladio ai concreti argomenti economici dell'operazione finanziaria compiuta dal Sansovino per piazza San Marco, su cui cfr. TAFURI 1969^b, pp. 8 sgg. 4. Cfr. qui, III 11. L'idea della copertura del ponte, che trova sostegno nell'esempio antico del ponte Elio a Roma, ricordato anche da ALBERTI, VIII 6, rivela la preoccupazione di risolvere gli aspetti pratici di ogni problema, come sottolinea la frase successiva. 5. Tra queste ricordiamo la larghezza dei pilastri pari a $\frac{1}{4}$ dell'arcata centrale e le misure della modanatura degli archivolti e della cornice uguali fra loro. La presenza dei tabernacoli è ripresa dal ponte di Augusto a Rimini.

CAPITOLO XIV

1. Si tratta probabilmente del progetto per la ricostruzione in pietra dopo l'alluvione del 1559 del ponte sul Tesina a Torri di Quartesolo (Vicenza), per cui era stato richiesto il parere del Palladio fino dal 1544. La mancata esecuzione del disegno, realizzato in modo sostanzialmente fedele all'idea palladiana solo a partire dal 1580, può aver indotto l'architetto a pubblicarlo nel 1570 come *exemplum* tipologico e senza specificazioni (cfr. anche la nota successiva). La fortuna dell'invenzione è testimoniata dall'interesse di Alessandro Farnese che la copiò parzialmente e la postillò. Il ponte fu restaurato alla fine del '500 e nel '600. Cfr. ZORZI 1966^a, pp. 189-92; PUPPI 1973^a, pp. 257-8 e 326-7. 2. La larghezza del fiume, corrispondente a quella indicata per il fiume Brenta, non è certo quella del Tesina a Torri di Quartesolo. Cfr. ZORZI 1966^a, p. 191; PUPPI 1973^a, p. 327. 3. Cfr. qui, III 11; il motivo dei tabernacoli è ripreso anche nel progetto per il ponte di Rialto. Annota I. Jones [*a fianco di una delle nicchie*]: «Da queste lo Scamozzi ha ricavato quelle che usa per l'ordine corinzio: cfr. libro VI, f. 127».

CAPITOLO XV

1. Il ponte, databile all'inizio del I secolo d.C., era posto allo sbocco meridionale del *cardo maximus* e collegava la città con il sobborgo di Berga, dove sorgeva il teatro; noto dal 1387 come ponte delle Beccarie, fu più tardi chiamato ponte San Paolo dal nome dell'antica chiesa vicina. Nel 1875 fu abbattuto e sostituito con un ponte in pietra ad una sola arcata che ne conservò la direzione (MARCHINI 1978, pp. 134-5). 2. In realtà solo i cunei degli archi del ponte delle Beccarie erano in pietra di Costozza (sulla quale cfr. anche qui, I 27 e nota 7), mentre i blocchi dei pilastri venivano dalle cave a nord di Vicenza, tra Bassano e Isola Vicentina. Il ponte degli Angeli era di pietra terziaria dei colli vicentini, detta «tenera», mentre i pilastri erano di trachite (MARCHINI 1978, pp. 134 e 138). 3. Del ponte Altinate, costruito tra il 50 e il 40 a.C. e le cui vestigia antiche sono giunte fino ai nostri giorni, erano visibili nel '500 solo due arcate: è possibile che il Palladio abbia dedotto la terza da notizie storiche o da comparazioni analogiche con altri ponti, oppure dagli stessi elementi (come pila e monta del terreno) allora visibili e nascosti poi da successive costruzioni. Del ponte di *San Lorenzo*, di età augustea, ancora esistente, si può supporre che il Palladio non abbia visto i tre archi di cui parla, ma solo il primo arco e la prima pila e abbia ricavato il numero degli altri dal ritmo solitamente dispari dei ponti romani in genere (cfr. qui, III 10) e da certi indizi del manufatto. Del ponte *Corvo*, databile tra il 120 e il 130 d.C., erano visibili, allora come adesso, solo tre delle cinque arcate originarie. Ancora conservate erano invece tutte e cinque le arcate del ponte *Molino*, costruito tra il 40 e il 30 a.C., di cui attualmente rimane solo parte dei sottarchi, essendo il resto opera ottocentesca. Cfr. GALLIAZZO 1971.

CAPITOLO XVI

1. A parte qualche spunto albertiano, la fonte di questo e dei capitoli successivi è il libro V di Vitruvio dedicato al Foro e agli edifici che lo circondano: la basilica, l'erario o tesoro, il carcere, la curia, il teatro, le terme, le palestre e gli

xisti. L'autore latino, che scrive alla fine del I secolo a.C., non parla ovviamente del palazzo signorile, la cui citazione è qui aggiunta su esempio dell'Alberti e del Cataneo. Il Palladio conclude il terzo libro occupandosi di tutti gli edifici nominati da Vitruvio, tranne che delle terme e dei teatri: di ciascuno di questi intendeva fare infatti l'argomento di un intero libro che non venne però pubblicato (cfr. qui, I *Proemio* e nota 26). 2. Sulla dislocazione delle piazze, tenuto conto delle diverse funzioni, cfr. FILARETE, I, pp. 166 sgg.; CATANEO, I 6; ALBERTI, VIII 6. 3. Cfr. BARBARO, V I, p. 129: «È necessario, bello et comodo nella città che oltre le strade et le vie ci siano delle piazze et de i campi (come si dice a Vinetia), perciocché oltre l'ornamento che si vede ritrovandosi a capo una strada un luogo bello et ampio dal quale si veda tutta la forma d'un Tempio, egli si ha questo comodo, che ivi si raunano le genti a passeggiare . . . ». 4. Cfr. BARBARO, V I, p. 129: «et sì come torna bene che ci siano molte piazze sparse per la Città, così molto più ha del grande et del honorevole che ce ne sia una principalissima, et che veramente si possa publica nominare . . . ». Sulla piazza principale cfr. anche FILARETE, I, pp. 165 sgg.; ALBERTI, VIII 6; CATANEO, I 6, f. 7v. 5. Cfr. VITRUVIO, V I, 2, con la traduzione del BARBARO, p. 130: «Le grandezze delle piazze far si deono secondo la moltitudine de gli huomini, accioché al comodo et uso non sia spacio picciolo et ristretto, ovvero per lo poco numero delle persone il foro non paia dishabitato». 6. Cfr. ALBERTI, IV 8, e CATANEO I 6, f. 8r, che riprendono VITRUVIO, I 7, 1. Poiché il Palladio non ha lasciato indicazioni precise sulla forma della città, non è chiaro, come è stato più volte sottolineato, se egli ne avesse una concezione radiocentrica o comunque geometrica. Singolarmente egli non ha dato nei *Quattro Libri* una ricostruzione grafica della città antica paragonabile a quella della villa o della casa privata dei Latini e dei Greci. Un'idea del suo pensiero può essere ricavata però dalla tavola con la pianta di Alessandria in PALLADIO 1574-75, pp. 308-9. Mentre le città della Gallia sono raffigurate nei *Commentarii* arroccate dentro a mura, in genere circolari, e prive di una precisa definizione dei percorsi, nella pianta di Alessandria la disposizione delle strade e delle piazze sembra avvicinarsi a quella esposta in questo capitolo. Nell'immagine non solo corrisponde la dislocazione delle piazze lungo le strade ma anche la gravitazione di una di esse verso il porto. 7. *Si ordineranno . . . colonne*: cfr. ALBERTI, VIII 6, e BARBARO, V I, p. 130: «Piace a Leon Battista che la lunghezza sia di due quadri, et vi aggiugne ancho una bella consideratione, che è questa, cioè che gli edificij che saranno a torno la piazza siano in modo proportionati che non facciano parere la piazza stretta essendo molto alti, o non la facciano parer troppo ampia essendo molto bassi e depressi, però egli vuole che gli edifici siano alti per la terza parte della larghezza del Foro». Anche qui, come già a proposito della villa (qui, II 13), si sottolinea la funzione pratica, oltre che la validità estetica, dei portici. 8. Cfr. ALBERTI, VIII 6, e BARBARO, V I, p. 129: «veder poi in testa d'una bella strada un arco Trionfale sarebbe cosa dilettevole et honorevole . . . perché la fronte d'un arco a capo una strada fa parer quella più bella, et per l'arco l'entrata fa parer la piazza maggiore . . . Ma hora io lascierò questa digressione de gli Archi, che non è stata fuori di proposito, perché da questa narratione si dà lume a quelli che volessero a' di nostri drizzare gli Archi a i Principi, Re et Imperatori, et benché io non habbia posta misura d'alcun arco, pure si trova chi ha pigliato questa fatica. Il Serlio descrive l'Arco di Settimio et quell'Arco che è a Benevento, et l'Arco di Trasi già a Costantino de-

dicato, et altri archi, però lascio a studiosi questo pensiero di leggere et investigar le cose antiche». Il Palladio non pubblicò il libro degli archi qui menzionato, per cui si conservano ancora parecchi disegni preparatori. 9. Il Palladio descrive la piazza principale della città, la cui analogia con il «centro direzionale marciano» di Venezia, sottolineata da FORSSMAN 1962, p. 39, e da CORBOZ 1972, p. 243, è già esplicitamente dichiarata dal Barbaro (cfr. note seguenti). Non viene data alcuna indicazione riguardo all'aspetto esterno del palazzo della Signoria, né sulla distribuzione interna degli ambienti di cui invece si occupa a lungo ALBERTI, V 2, e V 3. Mentre VASARI 1550, p. 51, insiste sul decoro, CATANEO, I 6, f. 8v, si interessa soprattutto della collocazione al suo interno degli uffici, tra cui è compreso anche il tesoro, non essendogli riservato come qui un edificio a sé stante. 10. Sull'erario cfr. CATANEO, I 6, f. 8v, e BARBARO, V 2, p. 136: «Erario è luogo dove si ripone il Thesoro et il dinaro publico . . . Come esser debbia l'Erario et il carcere non dice qui Vitruvio perché sono parti del Foro et al giudizio de gli Architetti rimette quelle fabriche che nascono da una certa necessità, come sono il Granaio publico, l'Erario, l'Armerie, l'Arzanà, il Fondaco, perciocché queste fabriche seco portano di esser poste in luoghi sicuri e prontissimi, circondate d'alte mura et guardate dalle forze et dall'insidie de i seditiosi Cittadini. Havemo nella Città nostra i Granari et la Zecca congiunti alla piazza. Le Armerie nel palazzo istesso, l'Arzanà sicura e fornita si altra ve n'è o sia stata al mondo; la Zecca è opera del Sansovino: ivi si batte e cimenta l'oro e l'argento et si conservano le monete et si riducono alcuni magistrati alla Zecca deputati, si per la cura di essa, come per li depositi che ascendono ad una meravigliosa somma di scudi». 11. Sulle prigioni cfr. FILARETE, I, pp. 275 sgg., e soprattutto ALBERTI, V 13, cui si rifà anche BARBARO, V 2, p. 137: «Anticamente erano tre sorti di prigioni: l'una di quelli che erano sviati et immodesti, che ivi si tenevano acciò che fussero ammaestrati; hora questa si dà a' pazzi. L'altra era di debitori, et questa ancho s'usa fra noi, et ne è in Realto et in altri luoghi della terra. La terza è dove stanno i rei et perfidi huomini, o già condannati o che deono esser condannati. Queste maniere sono sufficienti perché i falli de gli huomini nati sono o da immodestia o da contumacia o da perversità. Alla immodestia si dà la prima, alla contumacia la seconda, alla perversità la terza». L'identificare la funzione delle carceri nella «custodia» anziché nel «supplizio» caratterizza per umanità e tolleranza l'atteggiamento palladiano rispetto a quello degli autori precedenti. *Pietra cotta*: cocchio pesto. 12. *Oltra l'erario . . . auditori*: cfr. VITRUVIO, V 2, 1-2, nella traduzione del BARBARO, pp. 136, 138: «L'Erario, il Carcere et la Curia deono esser al Foro congiunti ma in modo che alla loro grandezza della Simmetria risponda quella che è prossima al Foro, et specialmente la curia si deve fare secondo la dignità del luogo et della città. E specialmente la curia si deve fare secondo che ricerca la dignità de gli habitanti et della Città, et se ella serà quadrata, quanto haverà di larghezza aggiugnendovi la metà si farà l'altezza; ma se la forma serà più lunga che larga porrassi insieme la lunghezza et la larghezza, et di tutta la somma si piglierà la metà, et si darà all'altezza sotto la travatura. Oltra di questo si deono circondare intorno i pareti al mezzo di Cornicioni con opra fatta di pietra cotta pesta o di stucco o bianchimento alla metà dell'altezza, il che quando fatto non fusse ne seguirebbe che la voce de i disputanti inalzata molto non sarebbe udita da gli ascoltanti; ma quando d'intorno i pareti ci seranno i Cornicioni, la voce da quelli ritardata prima che in aere sia dissipata pervenirà

all'orecchie de gli auditori». Cfr. anche il commento del BARBARO, p. 138, che rimanda, per ulteriori notizie e soprattutto per la distinzione tra curia sacerdotale e curia senatoria, ad ALBERTI, VIII 9. Sullo stesso argomento cfr. PALLADIO 1554, f. 15r. L'altezza della curia è ricavata secondo il «primo modo» esposto qui, I 23. 13. Sulla basilica cfr. qui, III 19. Per una lettura del capitolo che sottolinea la difficoltà del Palladio a teorizzare sui problemi urbanistici, cfr. DE FUSCO 1968, pp. 605-6.

CAPITOLO XVII

1. La stesura manoscritta del capitolo (f. 22r) è abbastanza vicina alla stampa, in cui viene però eliminato il rimando al proporzionamento della piazza suggerito dall'Alberti. 2. Cfr. VITRUVIO, V 1, 1, con la traduzione del BARBARO, pp. 129-30, e il relativo commento: «Doppi cioè di dentro e di fuori, ovvero doppi di dentro solamente, et è meglio, perché Vitruvio usa ancho nel terzo questa parola (Duplices) in questa significatione . . . [Dalla prima tavola risulta che il *doppi* si riferisce a una duplice serie di colonne l'una accanto all'altra oltre che l'una sopra l'altra]. Io stimo che qui Vitruvio intenda Picnostilo, come ne i Tempi sacri intendeva lo spacio stretto da una colonna et l'altra d'un Diametro e mezzo, et che questa sia la vera intelligentia lo dimostrano le parole di sotto, quando dice che nelle Città d'Italia non si deono al modo Greco fabricare le piazze, perché altro uso era quello d'Italia che quello de' Greci, però dandosi in Italia i doni a' gladiatori nel Foro, era necessario d'intorno a gli spettacoli dare grandi spatij tra le colonne». Cfr. anche ALBERTI, VIII 6, da cui è ripresa la misura delle colonne. 3. Cfr. VITRUVIO, V 1, 3. 4. Cfr. qui, III 16. In realtà, come puntualizza FORSSMAN 1962, p. 39, Vitruvio descrive questi edifici, ma non indica come andassero uniti dal punto di vista urbanistico. 5. Cfr. VITRUVIO, I 7, 1. 6. Cfr. qui, IV 27. Il Foro del Palladio è simile, come nota FORSSMAN 1962, p. 39, a una grande casa con peristilio: gli edifici che lo circondano sono infatti disposti come le stanze intorno a un cortile. Assai rilevante è il carattere chiuso sia della piazza dei Greci sia di quella dei Latini e la mancanza di accessi viari diretti che pur sembrerebbero previsti nelle osservazioni iniziali del capitolo 16. Anche la veduta a volo d'uccello della città di Alessandria d'Egitto in PALLADIO 1574-75, pp. 308-9, pare immaginata con una serie di piazze poste a capo delle strade e da cui altre strade si partono. Qualche analogia è possibile tra questi Fori chiusi e la piazza San Marco, in cui però le aperture a fianco della Basilica e verso la piazzetta rompono ogni effetto claustrale. Osserva I. Jones: «Si noti che l'architettura greca si adatta maggiormente a noi della romana poiché i suoi sono edifici utilitari e non così magniloquenti come i romani». [Alla prima tavola]: «I portici indicati con B sono in solaro. Penso che i doppi pilastri delle logge segnati M diminuiscano come le colonne, e li hanno usati sia il Palladio sia lo Scamozzi. Gli spazi [nella parte inferiore della tavola] in cui è segnata la lettera N sono cortili antistanti i templi. Un disegno di questa pianta l'ha sir Henry Wotton». 7. Annota I. Jones [alla seconda tavola]: «Le colonne dell'ordine superiore sono la quarta parte più basse di quelle dell'ordine inferiore, mentre l'architrave, il fregio e la cornice hanno le stesse proporzioni. Così facendo il Palladio segue Vitruvio, ma è biasimato dallo Scamozzi che lo accusa di fare il secondo ordine così corto. Ma in questa, come nella maggior parte delle sue critiche, lo Scamozzi sbaglia poiché ad esempio

nel palazzo di Montano Barbarano, p. 119, il secondo ordine è di $\frac{1}{7}$ inferiore al primo e proprio lo Scamozzi dà una regola per cui l'ordine superiore dovrebbe diminuire tra $\frac{1}{6}$ e $\frac{1}{8}$. Inoltre nel palazzo di Valerio Chiericati, p. 101, le colonne di sopra sono solo $\frac{1}{8}$ minori di quelle di sotto; si veda anche il cortile della Carità, p. 128, in cui il terzo ordine è diminuito di $\frac{1}{8}$. Si noti poi che nel tempio di Giove, p. 301, le colonne superiori sono più basse di $\frac{1}{8}$. Tutto ciò dimostra l'ignoranza e la malignità dello Scamozzi nei confronti del Palladio; ma accusando il Palladio egli accusa Vitruvio a cui i posteri sono debitori della conoscenza dell'arte dell'architettura, che senza di lui sarebbe andata perduta. Si osservi anche la Basilica di Vicenza, p. 240: le colonne del secondo ordine sono diminuite di $\frac{1}{8}$ rispetto a quelle del primo. Lo Scamozzi ricava le regole della diminuzione degli ordini sovrapposti dal Palladio e poi lo critica per questo. Il fatto che le colonne di sopra siano innalzate dai piedistalli rende più sopportabile il fatto che siano la quarta parte inferiori di quelle sottostanti». Seguono altre osservazioni strettamente stilistiche sulla disposizione degli elementi della balaustrata: «A [il balaustro visibile in sezione] mostra che la balaustrata è disposta secondo le regole degli *scamilli impares*: cioè non a metà degli *scamilli*, o piedistalli, né in linea con la cimasa di questi, perché la base del piedistallo B ha la stessa sporgenza dei modiglioni C, e la base della balaustrata sporge invece quanto l'ovolo e il dentello, cioè l'altezza del davanzale tranne il listello superiore e $\frac{1}{8}$ della profondità del piedistallo».

CAPITOLO XVIII

1. La stesura manoscritta del capitolo (ff. 21v-22r) contiene in sostanza i concetti svolti nella stampa, ma rivela una distribuzione ancora diversa della materia: il capitolo avrebbe dovuto trovar posto nei «libri della case de' privati», come afferma lo stesso Palladio all'inizio, e avrebbe dovuto brevemente trattare anche degli edifici che si fanno intorno alle piazze: la basilica, la curia, il palazzo del principe, la zecca e le prigioni, cui nell'edizione del 1570 è dedicato invece l'intero capitolo XVI. 2. Cfr. VITRUVIO, V 1, 1-2. Cfr. anche BARBARO, p. 130, in cui non è chiara la distinzione tra il testo di Vitruvio e il commento; ALBERTI, VIII 6. 3. Cfr. qui, I 12. Il Palladio si ispira a VITRUVIO, V 1, 3, passo che nel manoscritto (f. 21v) era trascritto quasi letteralmente. 4. Sulla curia, cfr. qui, III 16, e nota 12. Lo spaccato della piazza dei Latini ricorda da vicino, malgrado la diversità delle dimensioni, il convento della Carità e quindi ancora una volta un cortile interno anziché una piazza aperta; il carattere di chiusura è ulteriormente accentuato dalla presenza delle quattro scale circolari agli angoli. 5. Annota I. Jones [alla seconda tavola]: «Le colonne dell'ordine superiore sono la quarta parte più basse di quelle sottostanti, mentre architrave, fregio e cornice mantengono le stesse proporzioni. Tra le colonne angolari ci sono solo due semibalaustrini. Lo spaccato mostra come debba essere posta la balaustra rispetto al piedistallo delle colonne: cioè in asse con queste. Cfr. in Vitruvio gli *scamilli impares*. Nella parte interna della loggia il davanzale della balaustra è privo di modanature. La corona liscia continua sul davanzale per rispondere al plinto della colonna. Il fregio dell'ordine inferiore è piatto all'interno e convesso all'esterno». [All'arco sulla destra]: «Questa è l'entrata del portico». [Alla finestra fra le due colonne]: «Qui sono botteghe per orefici e altri commercianti di merce fine».

[Alla sezione del soffitto del portico]: «La gola forma un riquadro nel soffitto del portico. La cornice e il fregio girano intorno per fare delle cornici da ornare con dipinti, credo una dietro ogni colonna».

CAPITOLO XIX

1. Cfr. Plutarco, *Cat. Min.*, v 1. La basilica Porcia è la più antica di Roma. Costruita nel 184 a.C. a nord del Foro da M. Porcio Catone da cui prese il nome (Livio, XXXIX 44; Plutarco, *Cat. Mai.*, XIX; Aurelio Vittore, *Vir. ill.*, XLVII 5), fu incendiata nel 52 a.C. Sull'origine della basilica come tribunale, il Palladio riprende la tesi di ALBERTI, VII 14, condivisa da molti archeologi che ne ritrovano la costruzione originaria nella *στοὰ βασιλειος* di Atene, in cui l'arconte-re, assistito dall'Areopago, teneva giudizio. Mancano tuttavia nella documentazione archeologica gli anelli di congiunzione fra l'antica struttura ateniese e la basilica di epoca romana, ritenuta un tipo edilizio di origine ellenistica nato nelle colonie greche d'Italia. Comunque anche qui come in altri casi, lo schema vitruviano, seguito dal Palladio, non corrisponde ai monumenti e Vitruvio non lo applica nemmeno nella sua basilica di Fano. Cfr. FERRI 1960, pp. 188-9. 2. Nel 50 a.C. L. Emilio Paolo impiegò nel restauro della basilica Fulvia (fondata nel 179 a.C. da M. Fulvio Nobiliore), che da lui prese il nome di Emilia, i 1500 talenti datigli da Cesare. Cfr. Plutarco, *Caes.*, XXIX 3, già citato dal BARBARO, V 1, p. 130. 3. Cfr. VITRUVIO, V 1, 4, con la traduzione del BARBARO, p. 130. ALBERTI, VII 14, suggerisce fra larghezza e lunghezza il rapporto 1:2. *ci sforzerà*: l'edizione originale ha «si sforzerà». 4. Cfr. VITRUVIO, V 1, 5, con la traduzione del BARBARO, p. 131, e il relativo commento: «Se la larghezza del portico sarà dieci piedi, siano le colonne dieci piedi (et per la larghezza del portico se intende lo spacio che è dalle colonne al parete), et poi vuole che il portico sia tanto longo che egli sia d'un terzo della larghezza di mezzo, cioè quanto sarà il corpo della Basilica ristretto da i pareti prendasi un terzo, et di quello si faccia la larghezza del portico». ALBERTI, VII 14, accenna alla possibilità di usare indifferentemente l'ordine dorico, ionico o corinzio. 5. Vitruvio in effetti non parla di quest'abside e il Palladio stesso talvolta (pp. 229, 232) disegna la pianta della basilica come un semplice rettangolo circondato di portici. La forma absidata è già presente nelle tavole dell'edizione vitruviana di fra' Giocondo, del 1511, f. 46, e della traduzione del Cesariano del 1521, f. LXXIV, e compare inoltre nella prima edizione della traduzione di Cosimo Bartoli del *De re aedificatoria* dell'Alberti, pubblicata a Firenze nel 1550. Manca qui la discussione del termine vitruviano *chalcidica*, tradotto da ALBERTI, VII 14, con «navata...causidica», per cui cfr. BARBARO, V 1, pp. 130-1. 6. Cfr. VITRUVIO, V 1, 5, tradotto dal BARBARO, p. 131: «Il Parapetto (che puteum si dice) che è tra le colonne inferiori et le superiori similmente pare che sia di dover esser per la quarta parte meno delle colonne di sopra accioché quelli che caminano sopra il palco della Basilica non siano da i negociatori veduti». 7. Per la descrizione della basilica di Fano, di cui non è rimasta traccia neppure nelle iscrizioni, cfr. VITRUVIO, V 1, 6, tradotto e illustrato dal BARBARO, pp. 134-7. 8. Per un precedente della prima tavola, cfr. BARBARO, p. 132, mentre la seconda risulta dalla combinazione di quelle in BARBARO, p. 133 per la parte sinistra e pp. 134-5 per la parte destra. Le differenze vengono sottolineate da ZORZI 1958, pp. 116-7 e 124-5. La copertura a capriate è illustrata solo nel Barbaro e spiega

bene lo spaccato della basilica nella piazza dei Latini (qui, p. 232). L'importanza degli studi sulla basilica si può meglio valutare in rapporto all'attività architettonica del Palladio: si vedano ad esempio l'analogia del coro di San Giorgio con la seconda tavola di questo capitolo e delle tavole del palazzo Porto con la ricostruzione della basilica di Fano nel *Vitruvio* del Barbaro.

CAPITOLO XX

1. La prima, ma anche la seconda stesura manoscritta del capitolo (f. 22v) sono ancora distanti dalla definitiva redazione a stampa. 2. Cfr. BARBARO, V 1, p. 130: «Basilica, se volemo interpretare il nome, suona Casa Regale, et in essa si soleva tener Corte et render ragione a coperto et trattarsi ancho di grandi et importanti negotij». 3. Sul valore della citazione palladiana, cfr. BARBIERI 1968^a, pp. 25 sgg. Il palazzo della Ragione di Padova venne eretto nel 1218-19 e trasformato nelle forme attuali, con logge esterne e copertura a carena, tra il 1306 e il 1319 da fra' Giovanni degli Eremitani. Cfr. FLORES D'ARCAIS 1961; ZULIANI 1977, pp. 3 sgg. 4. Già nell'autunno del 1550 il Palladio si recò a Brescia per una consulenza sulla sistemazione e il completamento del primo ordine della loggia del palazzo Municipale della città, costruito forse su progetto del Formenton fin dal 1492-96. A questa prima trasferta bresciana Zorzi e Burns riferiscono gli schizzi segnati sul foglio R.I.B.A., X 15. Di parere contrario, Cevese e Puppi. Insieme a Galeazzo Alessi e al Rusconi nel luglio del 1562 egli fu nuovamente richiesto di un parere circa l'illuminazione, l'ornato e la solidità del palazzo, la cui costruzione era proseguita su progetto del Sansovino affidato per l'esecuzione a Lodovico Beretta. Infine, dopo l'incendio che nel 1575 distrusse completamente il salone dell'edificio, il Palladio, accorso subito con Francesco Zamberlan, ne diresse il restauro provvisorio e offrì un progetto per la ricostruzione, di cui fanno parte due disegni conservati presso il Museo Civico di Brescia, da cui risulta che la proposta prevedeva l'aggiunta di un terzo ordine. Essa, dopo il parere negativo espresso da Giulio Todeschini, non venne mai eseguita. Cfr. CEVESE 1964, pp. 338-9; ZORZI 1965, pp. 90-109; PUPPI 1973^a, pp. 286, 347-8, 409-11; BURNS 1975, pp. 239-41. 5. L'intervento del Palladio sulla Basilica di Vicenza non riguarda il nucleo centrale dell'edificio (realizzato tra il 1450 e il 1460 e attribuito a Domenico da Venezia, che si ispirò al palazzo Ducale di Venezia e al palazzo della Ragione di Padova), ma la costruzione delle logge che lo circondano su tre lati. Subito dopo il crollo, avvenuto nel 1496, della parte verso la Cattedrale del doppio loggiato eretto tra il 1481 e il 1494 da Tommaso Formenton, il Consiglio della città consultò Antonio Rizzo e Giorgio Spaventa e, tra il 1538 e il 1542, il Sansovino, il Serlio, il Sanmicheli e Giulio Romano. Nel 1546 il Palladio presentò un primo disegno, firmato anche da Giovanni da Pedemuro, cui ne seguirono altri, tradotti alla fine in un modello ligneo che nel 1549 venne preferito a quelli del Rizzo e di Giulio Romano, e quindi definitivamente accettato, anche grazie all'appoggio di Girolamo Chiericati e Alvise Valmarana. Poco dopo il Palladio venne nominato proto della fabbrica, la cui realizzazione, subito avviata, fu portata a termine solo nel 1616 e costò ben 60.000 ducati. Il raccordo tra l'edificio gotico e la struttura palladiana fu ottenuto mediante l'impiego della cosiddetta serliana, la cui elasticità permise di assorbire le irregolarità dell'edificio preesi-

stente nella nuova maglia classicheggiante e consentì grande luminosità alle botteghe della loggia inferiore e alle finestre del salone. All'elaborazione progettuale sono riferibili i disegni R.I.B.A., XIII 9, e XVII 22, per l'impostazione generale, mentre il R.I.B.A., XIII 8, riguardante le logge superiori, è databile alla metà degli anni '60. Per la progettazione e la costruzione, nonché per una lettura stilistica che tiene conto delle evidenti sollecitazioni archeologiche e dei rapporti con realizzazioni contemporanee quali la Libreria Marciana del Sansovino, cfr. ZORZI 1965, pp. 43 sgg.; BARBIERI 1968^a; CEVESE 1973, pp. 112-7; PUPPI 1973^a, pp. 266-71; BURNS 1975, pp. 27-31. Le serraglie degli archi sono opera di Girolamo Pittoni, Lorenzo Rubini, Marcantonio figlio del Palladio e Marcantonio nipote, Francesco e Giambattista Albanese; per le statue della balaustrata superiore, BARBIERI 1968^a, pp. 104 sgg., avanza i nomi di Giambattista Albanese e di Camillo Mariani. 6. Pietra dura di Piovene. La Basilica è, con le facciate delle chiese, una delle poche opere palladiane che non sia realizzata in mattoni ricoperti d'intonaco. 7. La tavola dà un'immagine puramente ideale dell'edificio in cui la preesistenza gotica e l'aggiunta palladiana si corrispondono esattamente (le rispettive aperture appaiono infatti in asse) e in cui le logge formano un rettangolo perfetto, mentre sappiamo che gli angoli sono in realtà acuti e ottusi e che il secondo lato breve non avrebbe mai potuto essere realizzato per la presenza della medievale Domus Comestabilis. Per altre osservazioni cfr. ZORZI 1965, pp. 51-2; CEVESE 1976, pp. 97-8. Le figurine che rappresentano le statue sono stilisticamente assai vicine a quelle disegnate dallo stesso Palladio in vari fogli R.I.B.A. 8. Annota I. Jones [*alla seconda tavola*]: «Le statue sono alte, senza il piedistallo, $\frac{1}{3}$ della colonna con architrave, fregio e cornice». [*Alla prima statua da sinistra*]: «Questa è la continuazione della parte superiore della basilica al di sopra del portico e queste linee mostrano una delle colonne. Le colonne del secondo ordine di logge sono $\frac{1}{8}$ minori di quelle sottostanti».

CAPITOLO XXI

1. Nel manoscritto (ff. 22v-23v) manca tutta la parte iniziale del capitolo e la didascalia della tavola. 2. Cfr. Cesare, *Bell. gall.*, II 25. Sull'importanza della preparazione atletica per l'esercizio delle armi, cfr. PALLADIO 1574-75, *Proemio*. 3. Cfr. VITRUVIO, V 11, nella traduzione del BARBARO, p. 161, a cui è ispirata tutta la successiva trattazione delle palestre e degli xisti. Cfr. anche, sulle palestre, ALBERTI, V 8; sul ginnasio, FERRI 1960, pp. 216-7. 4. Il termine greco ξυστός ha avuto da parte dei Romani un ampliamento di significato, come nota anche VITRUVIO, VI 7, 5, nella traduzione del BARBARO, p. 177: «Il Xisto secondo i Greci è un portico di ampia larghezza dove il verno s'essercitavano gli Athleti, ma i nostri chiamano Xisti i luoghi scoperti da camminare che i Greci chiamano Peridromide». 5. Annota I. Jones: «Il Palladio varia la misura dello stadio rispetto a quella di 125 passi data da Erodoto, I. II, f. 68». 6. Per un precedente della tavola si veda la restituzione grafica delle palestre e degli xisti, da cui il Palladio «traduce» anche la didascalia, in BARBARO 1567, pp. 266-7: «A. Ephebeo; B. Coriceo; C. Conisterio; D. Lavatione fredda; E. Eleothesio; F. Luogo freddo; G. Propigneo; H. Sudatione concamerata; I. Laconico; K. Calda lavatione; L. Portico di fuori; M. portico doppio che guarda al

Settentrione; N. Portico dove si essercitavano gli Athleti detto Xistos; O. Platanones et le selve tra due portici; P. Dove erano le ambulationi scoperte et gli athleti si essercitavano al tempo della state et appresso lacine sono dette Xista; Q. Lo Stadio dove si stava a vedere gli Athleti; †. Levante; O. Ostro; P. Ponente; †. Tramontana;||||. Stacione et riposi. Il restante sono essedre et scole». I disegni palladiani per il libro delle terme, che mai vide la luce, furono pubblicati a Londra nel 1730 da Lord Burlington.

LIBRO QUARTO

PROEMIO

1. La chiesa è presentata dal Palladio come l'edificio di maggior impegno della città: ma cfr. anche ALBERTI, VII 3; FILARETE, I, pp. 189 sgg.; FRANCESCO DI GIORGIO, II, pp. 371 sgg.; CATANEO, III 1, f. 36v; BARBARO, III 1, p. 63. 2. La funzione dell'architettura sacra non è solamente pratica ed estetica, come quella dell'architettura civile (ossia rispondente a ideali di bellezza e comodità), bensì semantica e psicologica (concepita per ideali di dignità e grandezza). Cfr. FAGIOLO 1972^a, pp. 35 sgg. 3. Sull'uso del termine *machina* per definire la complessità del reale, cfr. BARBIERI 1978, pp. 31 sgg. 4. Sul rapporto macrocosmo-microcosmo intercorrente fra universo e tempio, cfr. WITTKOWER 1964, pp. 25-6. 5. Non pare necessaria la correzione del *non* in «noi» suggerita da ISERMEYER 1972, p. 134 nota 24. 6. Per una lettura del brano che dimostra l'inserimento del Palladio nella riflessione culturale del suo tempo, sottolineandone le affinità col pensiero del Piccolomini, del Doni, dello Speroni e del Valeriano, oltre che del Barbaro, cfr. BARBIERI 1978, pp. 30-41. Riguardo al proporzionamento della chiesa, cfr. la memoria del Palladio sul nuovo progetto del duomo di Brescia in MAGRINI 1845, Appendice, pp. 12-6, e WITTKOWER 1964, p. 111. 7. Il Palladio afferma chiaramente il carattere pragmatico della ricerca archeologica. *forma*: struttura. 8. Si attenua l'antitesi fra il testo di Vitruvio e i resti antichi accennata qui, I 12: in questo caso lo studio di Vitruvio appare indispensabile alla ricostruzione del monumento nella sua interezza. Le tavole del libro IV risultano infatti da rilievi accurati (specialmente dei particolari ornamentali), dalla lettura di Vitruvio e dalle supposizioni del Palladio che, sulla base dei dati obiettivi predetti, elabora ipotesi «verosimili», per cui cfr. ad esempio qui, I *Proemio*; III 17, 21; IV 6, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 23. Per un atteggiamento meno rigoroso, cfr. ad esempio SERLIO, III, f. 97r. Sulla questione, cfr. BARBIERI 1978, pp. 64-9. 9. Mentre poco prima aveva insistito sul valore normativo del tempio nei confronti della chiesa, il Palladio intende ora sottolineare che pur costituendo gli esempi antichi, col testo vitruviano, un «codice istituzionalizzato», è anche possibile l'«invenzione», ossia l'atto creativo individuale, che comunque si muove sempre nella linea del primo e rispetto ad esso va giudicato. Cfr. DE FUSCO 1968, pp. 614-7; qui, I 20, dove il problema è trattato più ampiamente dallo stesso Palladio. 10. Cfr. qui, nota 1.

CAPITOLO I

1. Nella scelta del luogo in cui edificare il tempio, il Palladio segue VITRUVIO, I 7, e ALBERTI, VII 3, che, fondandosi sui dettami dell'*Etrusca disciplina*, suddividono le divinità secondo un criterio topografico. Cfr. POLACCO 1952, p. 127; FERRI 1960, pp. 64-5. 2. *terra*: città. 3. *Dico adunque . . . loro*: cfr. soprattutto ALBERTI, VII 3; la collocazione dei templi di Apollo, Bacco ed Ercole è indicata soltanto da VITRUVIO, I 7, 1; quella dei templi di Esculapio e della Salute, da VITRUVIO, I 2, 7. Si noti l'insolito raggruppamento in triadi delle divinità. 4. Cfr. ancora ALBERTI, VII 3, che insiste anche sullo stupore e la meraviglia che l'interno della chiesa dovrebbe suscitare nell'animo dell'osservatore. 5. Al-

tra prescrizione ricorrente nella trattatistica (cfr. ad esempio ALBERTI, VII 3 e 5), applicata dal Palladio al Redentore. 6. Si pensi ad esempio all'allineamento lungo il canale della Giudecca, a Venezia, delle chiese palladiane del Redentore, delle Zitelle, di San Giorgio Maggiore e alla disposizione periferica di San Pietro di Castello, San Francesco della Vigna, Santa Lucia, messe a corona del doppio centro di San Marco e di Rialto. Su questo «sistema centripeto» in cui «lo schema radiocentrico sussiste non più come forma, ma come modello quasi allusivo», cfr. CORBOZ 1972, pp. 243-5. DE FUSCO 1968, p. 618, sottolinea come, della chiesa, in questo capitolo, sia analizzata soprattutto la collocazione urbanistica. 7. Puntuale citazione di VITRUVIO, IV 5, 2, nella traduzione del BARBARO, p. 182. Sul possibile rapporto fra il tempio posto lungo il fiume e le villette che andavano sorgendo lungo il Brenta, cfr. FAGIOLO 1972^a, p. 33.

CAPITOLO II

1. Già ALBERTI, VII 4, aveva dimostrato che tutte le figure poligonali derivano dal cerchio, da cui si possono sviluppare con semplici operazioni. 2. Anche qui, come nell'analoga trattazione di ALBERTI, VII 4, domina l'ambiguità fra le prescrizioni ricavate dai templi pagani e quelle riguardanti la chiesa cristiana. 3. Cfr. qui, IV 5. In realtà, fra le sette classi di templi ricordate da VITRUVIO, III 2, non vi è cenno di templi circolari, che sono invece descritti, subito dopo i tuscanici, da VITRUVIO, IV 8, 1-3. 4. Cfr. qui, IV 1. Sulla corrispondenza tra contenuto e forma, cfr. VITRUVIO, I 2, 5; ALBERTI, VII 3. 5. Cfr. ALBERTI, VII 3, e i templi di Vesta, qui, IV 14, 23. 6. Cfr. qui, IV 3, e il tempio di Serapide, qui, IV 12. 7. *Negli ornamenti . . . mezo*: anche per la scelta degli ordini, essenziale al conseguimento del decoro, cfr. VITRUVIO, I 2, 5, con la traduzione del BARBARO, p. 25, e il relativo commento: «ma non si deve credere che solamente sieno tre maniere d'opere, perché Vitruvio n'habbia tre solamente numerate, perciò che egli stesso nel quarto libro al settimo capitolo aggiugne la Toscana, et i moderni ve ne mettono un'altra, et in potere è d'un prudente et circospetto Architetto di componere con ragione di misure molte altre forme che non saranno da esser disprezzate havendo ciascuno la sua ragione et proprio Decoro, ma queste sono le semplici». La frase in cui si citano Venere, Flora, le Muse e le Ninfe, è invece ricavata da ALBERTI, VII 3. 8. La deduzione è tratta da VITRUVIO, I 2, 5-7, in cui il *decoro* è definito come concordanza della struttura architettonica, della decorazione e del sito con il significato della divinità cui il tempio è dedicato. 9. La preferenza per la chiesa a pianta circolare, tipica della trattatistica del Rinascimento (cfr. ALBERTI, VII 4; FRANCESCO DI GIORGIO, II, p. 372; FILARETE, *passim*; SERLIO, v, f. 202r), è ribadita dal Palladio nel «parere» sulla fabbrica del duomo di Milano, pubblicato in BASSI 1572. Per il carattere sostanzialmente platonico della scelta, cfr. WITTKOWER 1964, pp. 25 sgg., che sottolinea anche come dalle tavole del IV libro risulta che il tipo fondamentale del tempio antico presenta una cella rettangolare e che quindi questa dichiarazione appare piuttosto una «sfida ai contemporanei che il risultato di un'analisi dell'antica architettura sacra». La prova è offerta dall'interpolazione nella serie dei templi antichi del tempio di Bramante, quale «esempio concreto dell'attuazione del programma palladiano». Nella prassi operativa il Palladio, tranne che nel tempio di Maser, venne però sempre meno a questo principio, attenendosi, come lui stesso dichiara a proposito di San Giorgio Maggiore, alla for-

ma a croce, per i suoi significati simbolici. 10. *Oltra di ciò . . . ritonda*: la chiesa a pianta centrale è dunque preferibile non solo perché è la «più perfetta», ma anche la più solida e la più capace. ISERMEYER 1968, pp. 49 sgg., e 1972, p. 124, sottolinea come il Palladio sia il primo tra i fautori di tale tipologia a ricorrere ad argomentazioni pratiche e a parlare dell'«utilità» nell'edilizia sacra, e suppone in questo atteggiamento la possibile interferenza di fermenti eterodossi. 11. La superiorità della forma a croce, già affermata da CATANEO, III 1, ff. 35v-36, diverrà uno dei motivi fondamentali in BORROMEO 1577. Per l'influenza esercitata sulle chiese veneziane del Palladio da principi religiosi e liturgici collegati alla Riforma cattolica, cfr. ISERMEYER 1968. 12. Poco dopo la conclusione del Rettorio (databile al 1560-63), i Benedettini di San Giorgio affidarono al Palladio anche la ricostruzione della chiesa che, iniziata nel 1566, proseguì molto lentamente. Alla morte dell'architetto mancavano infatti ancora il presbitero e il coro, e il rivestimento marmoreo della facciata, che furono compiuti rispettivamente tra 1583 e 1589 e tra 1607 e 1611. Cfr. VASARI, VII, p. 529; ZORZI 1966^a, pp. 42-77; TIMOFIEWITSCH 1968; PUPPI 1973^a, pp. 363-9; FROMMEL 1977. 13. *Devono avere i tempii . . . loro*: tutte queste prescrizioni corrispondono a quelle di ALBERTI, VII 3. 14. L'edizione originale ha «si dobbiamo». 15. *Tra tutti i colori . . . operare*: cfr. ALBERTI, VII 10. Per un commento al capitolo, cfr. DE FUSCO 1968, pp. 621-2.

CAPITOLO III

1. Cfr. in realtà VITRUVIO, III 2. Ritorna poi il consueto tema dell'oscurità di Vitruvio. 2. Cfr. BARBARO, pp. 68-71. Nonostante abbia affermato che dei due primi aspetti (in antis e prostilo) non esistono più esempi, il Palladio chiama poi «prostili» i templi di Minerva nel Foro di Nerva, della Fortuna Virile, il tempietto alle foci del Clitumno e i due templi di Pola, e disegna nello stesso modo anche quelli di Antonino e Faustina e di Assisi. Cfr. qui IV 8, 9, 13, 25, 26, 27. Non compaiono invece mai templi in antis e anfiprostili. Alle pp. 21-3 e 72-81 del Barbaro sono le piante e gli alzati dei tipi di templi di cui il Palladio parla nel proseguimento del capitolo senza però più citarlo ma usando come esempio le fabbriche da lui rilevate e pubblicate in questo libro. 3. È la Maison Carrée, a Nîmes, per cui cfr. qui, IV 28. 4. Si tratta del tempio della Fortuna Virile, per cui cfr. qui, IV 13, dove è descritto non come periptero, ma come prostilo. 5. Hermogenes di Alabanda (II secolo a.C.), autore dell'Artemision di Magnesia, è ricordato anche da VITRUVIO, III 2, 6, e III 3, 8, che gli attribuisce l'invenzione dello pseudodiptero. Cfr. FERRI 1960, pp. 103-4. 6. È il tempio di Serapide, per cui cfr. qui, IV 12, dove però non è più detto ipetro, ma pseudodiptero. 7. Cfr. VITRUVIO, III 2, 7.

CAPITOLO IV

1. Cfr. qui, IV 2. 2. Trascrizione quasi letterale di VITRUVIO, III 3, 1, nella traduzione del BARBARO, p. 74; sull'argomento, cfr. anche ALBERTI, VII 5. In questo capitolo, il contributo del Palladio consiste nel suggerimento dei rimedi con cui si possono ovviare i difetti, già sottolineati da Vitruvio, delle varie «maniere» dei templi. 3. Il Palladio infatti attribuisce il tipo picnostilo all'ordine composito, il sistilo al corinzio, il diastilo al dorico, l'areostilo al tuscanico, l'eu-

stilo allo ionico. Cfr. qui, I 13-8. 4. Ripresa quasi letterale di VITRUVIO, III 3, 3, nella traduzione del BARBARO, p. 76. 5. Cfr. VITRUVIO, III 3, 4, tradotto dal BARBARO, p. 76. 6. Cfr. VITRUVIO, III 3, 5, tradotto dal BARBARO, p. 76. 7. Cfr. VITRUVIO, III 3, 6, nella traduzione del BARBARO, p. 76.

CAPITOLO V

1. È un riferimento a quella che VITRUVIO, III 1, chiama «*commodulatio ratae partis*». Per la discussione critica del problema terminologico, cfr. FERRI 1960, pp. 57, 93-5. 2. È il tipo di tempio rotondo chiamato «*monopteros*» da VITRUVIO, IV 8, 1, che però non fa riferimento ai templi di Giunone Lacinia. È anzi evidente che non si tratta di Giunone Lacinia – così chiamata dal promontorio Lacinio, dove aveva un celebre tempio – bensì di Giunone Lucina. 3. Cfr. VITRUVIO, IV 8, 1-3, con la traduzione del BARBARO, pp. 125 sgg., e le illustrazioni del Palladio, di cui si conservano anche i disegni preparatori: R.I.B.A., VIII 6, x 4v (Zorzi 288-9; Spielmann 20-1); e qui IV 14, 23. 4. Immaneabilmente, all'erudizione «*vitruviana*», o «*albertiana*», fanno seguito osservazioni che sono frutto di esperienza personale. 5. Cfr. ALBERTI, VII 5; l'ultima misura suggerita parrebbe, stando alle tavole palladiane, realizzata nel Pantheon. 6. Cfr. VITRUVIO, III 3, 7, che attribuisce alle colonne un'altezza fissa di 9 moduli e $\frac{1}{2}$, mentre per il Palladio (qui, I 13) è di 9 moduli per l'ordine ionico e di 9 e $\frac{1}{2}$ per il corinzio, nel qual caso però l'intercolunnio deve essere di due diametri. Da Vitruvio è ricavato anche l'errore di desumere empiricamente il modulo da un dato preconstituito, cioè la fronte dell'edificio. Cfr. FERRI 1960, pp. 107-8. 7. Cfr. qui, I 13. 8. *Oltra il portico . . . eguali*: tutto il brano è ricavato da VITRUVIO, IV 4, 1-2. 9. Cfr. qui, III 18-9. La derivazione della chiesa cristiana dalla basilica antica, confermata anche dalle più recenti scoperte archeologiche, è già indicata da ALBERTI, VII 1, 3, 14. Cfr. WITTKOWER 1964, p. 12, e FORSSMAN 1962, p. 40, che sottolinea i rapporti della chiesa del Redentore con la basilica vitruviana di Fano e con quella di Costantino. Per la connessione formale tra lo schema basilicale e la sala egizia in Palladio, cfr. POLACCO 1965, p. 67. 10. Cfr. ALBERTI, V 7. 11. I. Jones annota alla fine di questo capitolo: «2 gennaio 1614. Essendo a Roma, paragonai i disegni che seguono con le rovine».

CAPITOLO VI

1. Si tratta in realtà della basilica iniziata da Massenzio (306-12) e compiuta da Costantino, dai quali prende nome, erroneamente identificata fino all'Ottocento col tempio della Pace. Crollata, forse nel IX secolo, la navata sinistra, nel '500 era visibile solo la navata destra (a nord), con la seconda abside, aggiunta da Costantino per fronteggiare il nuovo ingresso da lui aperto sulla Via Sacra. I disegni rinascimentali dell'edificio (Fra' Giocondo, Peruzzi, G. B. e A. da Sangallo, Serlio, Dosio) concordano nell'indicare il primitivo orientamento dell'epoca di Massenzio, mentre risolvono diversamente il problema dell'abside a nord: alcuni la tralasciano, altri rappresentano solo quella, altri ancora, come ad esempio il Serlio e il Palladio, ne disegnano una simmetrica sul lato opposto. Alla basilica si riferiscono i disegni R.I.B.A., VII 5v, xv 3, I 4 (Zorzi 170; 171-2: del Falconetto; Spielmann 40-2), il secondo dei quali può ritenersi preparatorio della prima tavola. In esso però risultano eliminati dei particolari, che erano aggiun-

te palladiane allo schema del Serlio, mentre le misure presentano alcuni arrotondamenti. A tale pianta corrisponde l'alzato del R.I.B.A., 1 4: entrambi i disegni rispecchiano modi disegnativi del Palladio anteriori al '50. Cfr. PALLADIO 1554, f. 23v; SERLIO, III, ff. 58-59r; BARTOLI 1914-22; SPIELMANN 1966, pp. 30-1; FORSSMAN 1973^c, pp. 23-4; COARELLI 1974, pp. 95-6. Annota I. Jones: «Cfr. Gammucci, I, f. 38. Questo tempio fu dapprima dedicato a Venere e venne chiamato tempio della Pace da un altare che Augusto dedicò alla dea della Pace». Da GAMMUCCI 1580, ff. 37r-40v, pare anche ripreso l'elenco delle costruzioni sorte in precedenza nello stesso sito.

2. L'autore citato è probabilmente Plinio, *Nat. hist.*, XXXVI 27. Presso il Foro di Augusto, di contro alla Velia, nel sito precedentemente occupato dal Macellum, Vespasiano costruì, tra il 71 e il 75 d.C., il tempio della Pace per commemorare la vittoria sugli Ebrei: vi erano infatti conservate, fra l'altro, le prede del tempio di Gerusalemme. Distrutto nel 192, sotto Commodo, da un grande incendio, il tempio fu restaurato da Settimio Severo. La basilica di Massenzio sorse invece più tardi, sulla Velia, nella zona occupata dal mercato delle spezie (Horrea Piperataria).

3. *vani*: fornici. Le aperture dovevano essere invece cinque, come risulta anche dalla pianta del SERLIO, III, f. 58v.

4. Con acuto spirito di osservazione il Palladio dubita, a ragione, che l'edificio ritenuto il tempio della Pace potesse essere quello eretto, come allora si affermava, da Vespasiano; infatti, mentre tutte le circostanze storiche riportate si riferiscono al tempio della Pace, la descrizione e le illustrazioni riguardano, come si è visto, la basilica di Massenzio e di Costantino. È questo uno dei casi in cui vale l'osservazione di POLACCO 1965, p. 62, relativa alla capacità di analisi stilistica, piuttosto che di completezza erudita, propria della ricerca archeologica del Palladio.

5. Cfr. I. Jones [*alla prima tavola, alle scale a chiocciola in basso a destra*]: «... Non approvo la collocazione della scala a lumaca, ma Palladio l'ha messa qui per rispondere all'altra posta nella parete di fondo; essa partiva dalla sommità del portico, alla porta *a* [visibile nella parte inferiore della tavola successiva, tra la seconda e la terza statua da sinistra, sulla balaustrata del balcone], e arrivava fin sopra la volta delle navate laterali fino a *b* [la porta visibile, nella posizione indicata, nella sezione trasversale]. Nei pilastri degli archi della loggia, nella parte di fuori, vi erano colonne, su piedistalli, il cui ordine proseguiva anche nel muro continuo, e questa è un'invenzione di Palladio, poiché nelle monete di questo tempio vi era un portico di grandi colonne corinzie, ed è probabile che fosse così».

6. Seguendo il precedente del Pantheon, e valendosi della descrizione vitruviana della basilica di Fano, il Palladio conferì frontoni intersecati alla facciata del tempio, considerando evidentemente questo motivo un elemento di solida tradizione classica, da lui ripreso anche nelle facciate delle chiese veneziane. Sulla facciata della chiesa a due timpani, dalla genesi alla codificazione fattane dal Palladio, cfr. WITTKOWER 1964, pp. 88-95; DE FUSCO 1968, pp. 625-9. L'articolazione in tre parti della fronte corrisponde alla struttura interna tripartita, mentre nei «tempî del Sole e della Luna» (tempio di Venere e Roma) la facciata indica una struttura interna unitaria. Cfr. I. Jones [*alla parte superiore della seconda tavola*]: «Queste colonne poste all'interno per sostenere la volta a crociera e i grandi finestroni furono imitati nelle terme di Diocleziano: vedine il disegno. Mentre ero a Roma, una di queste colonne fu abbattuta per porvi sopra una statua davanti a Santa Maria Maggiore, e nel gennaio del 1614 la stavano innalzando». [*Alla parte inferiore della seconda tavola*]: «La cornice indicata con *a* [sopra la seconda loggia] è $\frac{1}{8}$ dello spazio tra questa

e la terrazza; e la modanatura sotto i modiglioni corrisponde alla grande cornice interna indicata con B [visibile nella sezione]. . . Le monete di Vespasiano e Tito . . . [?] hanno un portico di colonne alte come quelle all'interno di questo tempio, e credo che anche questo fosse fatto così, perché il portico disegnato da Palladio non è conforme alla grandiosità romana; ma potrebbe anche essere, come dice il Palladio, che essendo stato il tempio bruciato o essendo crollato per un terremoto, fosse stato ricostruito in un momento in cui l'architettura era decaduta: allora questo piccolo portico avrebbe potuto essere ricostruito col materiale recuperato dal precedente. Essendo state scoperte le fondamenta, Palladio e Gamucci ricostruirono congetturalmente questa facciata, poiché, secondo me, essa potrebbe aver avuto 10 colonne grandi come quelle dell'interno. Penso inoltre che gli intercolumni si avvicinarono all'eustilo e che il portico fosse lungo $\frac{1}{3}$ della larghezza del tempio». 7. Cfr. I. Jones [alla terza tavola]: «Con E si indica la scala in piedi: ogni asterisco è un piede diviso in 4 parti, dandone $\frac{1}{3}$ ad ogni parte. La metà dello spazio tra i modiglioni, indicato con H [all'estremità destra della tavola] corrisponde alla metà del fiore sul capitello. I modiglioni stanno al posto della corona. Penso che i vari membri potrebbero essere più grandi senza che ciò tolga nulla dell'aspetto della cornice dal momento che essa è lontana dalla vista. Strani sono i due ovoli della cornice con la stessa decorazione. Palladio attribuisce questa base A all'ordine ionico e questa cimasa dell'architrave alla sua terza e quarta invenzione, p. 81. L'intaglio del cavetto, segnato F [sotto l'architrave C], con le rosette nei tondi, è degno di essere imitato: per un altro tipo si veda il mio disegno della cornice greca. Palladio imita la cimasa dell'architrave nelle sue composizioni. Io penso che andrebbe fatto in modo da accordarlo meglio con i membri della cornice che sono divisi allo stesso modo, perché se ci fosse stato un membro solo sarebbe stato troppo grande. Greenwich, 27 luglio 1633. Per questa cimasa si vedano le pp. 303 e 319 (ma quegli architravi hanno solo due fasce, mentre questo ne ha tre) e l'architrave ad 'Ar. House' [Arundel House], proveniente, credo, dal tempio di Minerva a Smirne: infatti nelle metope del fregio tra i modiglioni che stanno al posto dei triglifi, vi sono delle teste di gorgone. E questa è una rara invenzione, degna di essere imitata, e che mostra come gli antichi variassero e componessero i loro ordini secondo la natura degli dei ai quali i templi erano dedicati. Nel più interno dei compartimenti di stucco indicato con G [a destra di D] vi è una piccola scanalatura per introdurre una variazione. L'intero ottagonone è largo come l'abaco del capitello: cfr. il tempio di Giove, p. 301».

CAPITOLO VII

1. Per commemorare la vendetta dell'uccisione di Cesare, Augusto votò nella battaglia di Filippi un tempio dedicato a Marte Ultore, che venne consacrato solo nel 2 a.C., quando fu inaugurato il Foro di Augusto, che lo circondava. Il tempio, su alto podio, aveva il lato di otto colonne, mentre il Palladio lo rappresenta con basamento a sei gradini e con nove colonne laterali. Gli vengono riferiti i disegni R.I.B.A., XI 22 (Zorzi 176-7; Spielmann 43), vic., D 5r e 24r (Spielmann 44-5): il R.I.B.A., XI 22r, è da ritenersi preparatorio per la terza e la quarta tavola, il R.I.B.A., XI 22v, per la seconda. In quest'ultimo sono accennate anche le figurine ornamentali, secondo lo schema «a manichino» tipico dei disegni autografi palladiani. La ricostruzione riprende, senza variazioni notevoli, quella

proposta dal Labacco, come ha già notato il Forssman, subito contraddetto dallo Spielmann. Cfr. PALLADIO 1554, f. 10r; SERLIO, III, ff. 88v-89r; LABACCO 1552, ff. 4 sgg.; GAMUCCI 1580, ff. 52r-53r; BARTOLI 1914-22 (che riporta disegni di B. e S. Peruzzi, G. B. e A. da Sangallo il Giovane); POLACCO 1965, p. 63; FORSSMAN 1965, pp. 170-1; SPIELMANN 1966, p. 32; BURNS 1973³, pp. 151, 153-4; COARELLI 1974, pp. 107-11. Annota I. Jones: «Antonio Labacco, f. 6, dice che questo è il tempio di Nerva, ma l'iscrizione del tempio descritto nel capitolo successivo mostra il suo errore». 2. Cfr. Plinio, *Nat. hist.*, XXXV 10, 1, e XXXV 36, 30. 3. Cfr. ad esempio Svetonio, *Aug.*, XXXI. 4. Cfr. qui, IV 5. In realtà il tempio non presentava l'avanzamento delle ante, e l'esterno dell'abside era ottagonale, non semicircolare. 5. I. Jones: «Questo ornamento interno imita quello del tempio di Nerva, p. 279 e quello dello stesso tempio in Labacco, f. 8». 6. Le didascalie della prima tavola sono in corsivo, come quelle delle tavole del I libro, qui a pp. 40, 41, 47, 49, 56, 57, 62, che presentano, anche per l'ortografia, delle caratteristiche insolite. Cfr. I. Jones [*alla prima tavola*]: «Quando di fronte ai templi vi sono delle piazze, non mancano neppure degli accessi laterali posti vicino ai portici del tempio. Essi possono essere arcuati o aperti lungo tutta la parete: questo tempio e il seguente hanno tali entrate del primo tipo, mentre quello di Antonino e Faustina le ha del secondo. La parete di fondo di questa piazza è più alta della sommità del frontespizio della facciata del tempio». 7. Le annotazioni di I. Jones alla seconda tavola si riferiscono soprattutto alla struttura del tetto; egli scrive, fra l'altro: «... si noti che non ci sono travi in corrispondenza del frontespizio e della facciata del tempio. La trave centrale è infissa nella muratura del frontespizio sotto la statua. Gli spazi tra i travetti inclinati del tetto non sono costanti. In nessuno dei templi da me osservati ci sono sostegni sotto le travi [alle testate]». 8. I. Jones [*alla terza tavola*]: «Si noti che le cornici del frontespizio hanno sempre la stessa altezza; solo la gola del frontespizio a causa della pendenza è un po' maggiore di quella del fianco. La cornice [sul muro di fondo] è $\frac{1}{17}$ della parete fino alla cornice. L'entrata indicata con A [a sinistra del tempio] è stata fatta più stretta dell'altra perché serve le stanze retrostanti, ma l'ampiezza e gli ornamenti esterni sono identici, per mantenere il decoro e la distribuzione». 9. I. Jones [*alla quarta tavola*]: «Le travi indicate con E [nella capriata] sono $\frac{1}{38}$ della larghezza del tempio. 2 marzo 1618. Quello indicato con B [sotto la capriata] è un muro che corre intorno alla cella per sostenere il tetto di travi. Quello indicato con C [a destra del precedente] è un muro che va dal sopraddetto alla cornice del portico e sostiene la parte finale del tetto. La cornice D [sotto il muro B] corre attorno alla cella, non così l'architrave e il fregio. Nel muro di fondo vi sono 50 corsi di pietre». 10. I. Jones [*alla quinta tavola*]: «Si noti che la cimasa della corona indicata con N [in alto a sinistra] è alta $\frac{2}{3}$ della corona stessa, e che questo è uno degli esempi in cui la corona è minore e la cimasa è maggiore: si veda il mio libro di appunti, segnato A. Essendo l'architrave H alto, la cornice è bassa. Il lacunare I è profondamente incavato. O [la fascia inferiore] sta al posto di un fregio, e al di sopra vi sono cornici e la cassa del fiore ad altorilievo. O è alto quanto la fascia mediana dell'architrave col suo fusarolo. La cimasa lesbica è di poco maggiore di $\frac{1}{3}$ di esso; la seconda fascia Q [sopra O] è $\frac{2}{3}$ di O; la gola e il listello R [sopra Q] sono alti $\frac{1}{3}$ meno di Q, e il listello è $\frac{1}{2}$ della gola; Q rientra rispetto ad O di tanto quanto è alto. La cassa della rosa è larga la metà del lacunare misurato alla sommità della cimasa lesbica, ed è profonda $\frac{1}{4}$ di tutto il lacunare; la gola ed il riquadro

che le stanno sopra sono la metà della fascia s [sopra R] e la rientranza è 1 volta e $\frac{1}{3}$ la sua altezza. Il riquadro M [sotto il lacunare] con le modanature, che si trova sulla parete fra i capitelli, è fuori dal comune, poiché normalmente la parte che sta sopra l'astragalo viene lasciata liscia; ma nel tempio ionico della Fortuna, p. 307, il bugnato arriva fino al soffitto. I riquadri sono fatti in questo modo: il primo è rientrante, il secondo sporge in fuori, come si può vedere dall'ombra che proietta, e così, degli altri, quello centrale è incassato ed è allo stesso livello degli altri. Lo specchio maggiore, che è largo quanto l'abaco delle colonne, è diviso in 3 parti, e il riquadro centrale è 1 di queste parti. Io penso che questi riquadri siano tanto rientranti quanto il bugnato: cfr. Antonio Labacco. Dal momento che il capitello, per fare ogni cosa proporzionata, è più basso di 1 diametro, ha un abaco maggiore del solito; per un esempio opposto, cfr. p. 303. Le foglie del capitello sono di olivo e si gonfiano alla base, cosa degna di essere imitata. Antonio Labacco le disegna unite quattro a quattro, ma questa è la maniera migliore . . . Le colonne sono fatte di vari pezzi, come la maggior parte di esse, perfettamente livellati, ed hanno delle grappe». [In alto a sinistra]: «I modiglioni sono in linea col fiore dell'abaco». [In basso a sinistra]: «Questa è una parte del muro della piazza». 11. I. Jones [alla sesta tavola]: «N rappresenta il soffitto del portico e il modo in cui questo fa l'angolo». 12. I. Jones [alla settima tavola]: «La cornice F è alta $\frac{1}{17}$ e $\frac{1}{2}$ della parete che le sta dietro. L'oggetto del modiglione [sotto F], misurato in rapporto a quello della corona, è 1 quadro e $\frac{1}{2}$. Quasi tutta la sporgenza della corona è divisa in 5 parti, e 2 se ne danno alla sporgenza della base del modiglione. L'altezza dei modiglioni si divide in 5 parti, e 4 si danno alla larghezza, che è pari all'oggetto, cui sia tolto l'oggetto della base. Le scanalature che separano i conci del bugnato [a sinistra] sono alte $\frac{1}{10}$ e qualcosa di più dei conci stessi. Palladio usa la base D nel suo ordine composito, ma qui vi è un astragalo sopra il bastone inferiore affinché si possa vedere il cavetto, dal momento che questa base è posta in un luogo elevato. Quest'ovolo rostrato [a destra, sotto la base] è imitato da Palladio e da Scamozzi nella cimasa della maggior parte dei loro piedistalli. La base delle colonne segnata A è rappresentata con più esattezza nel Labacco, e così il Labacco rappresenta meglio il modo di fare il bastone inferiore e il cavetto ponendo il compasso in più centri. Questo di Palladio ha solo le misure, ma non la linea, né l'aspetto. La sezione della 'cavriola' [a sinistra, subito dopo B] ha un profilo leggermente rigonfio, ed è degna di essere imitata».

CAPITOLO VIII

1. È il tempio di Minerva nel Foro di Nerva, costruito da Domiziano, ma inaugurato da Nerva nel 97 d.C., detto anche *Transitorium* perché metteva in comunicazione il Foro Romano con i Fori adiacenti. Al tempio, di cui oggi si vede solo il basamento, ma che era ben conservato al principio del Seicento, vengono riferiti i disegni R.I.B.A., XI 19, XIV 4r (Zorzi 148, 150, 146; Spielmann 48, 49, 51), VIC., D 7r (Zorzi 152: del Falconetto; Spielmann 46, 50), VIC., D 21r (Zorzi 149: di autore ignoto; Spielmann 47: della bottega), VIC., D 30 (Zorzi 147 e 151: del Falconetto; Spielmann 50). Il R.I.B.A., XI 19r, è collegabile con la seconda tavola, i VIC., D 7r e 30r, con la quinta e la sesta. Lo Spielmann sottolinea il processo di idealizzazione che interviene nel passaggio dai disegni alle tavole, soprattutto nella resa del Foro nel suo insieme, mentre i particolari decorativi rimangono in-

variati. Cfr. PALLADIO 1554, f. 10r; BARTOLI 1914-22 (che riporta disegni di A. da Sangallo il Vecchio e G. A. Dosio); SPIELMANN 1966, pp. 32-3; BURNS 1973^a, pp. 151 e 153; 1975, p. 248; COARELLI 1974, p. 111. Annota I. Jones: «Cfr. GAMUCCI, I, f. 55. Il Foro Traiano fu costruito dall'architetto Apollodoro: cfr. Xifilino, là dove parla della morte di Apollodoro e della tirannia di Adriano. Mentre ero a Roma, nell'anno 1614, ciò che rimaneva di questo meraviglioso tempio, fu demolito da papa Paolo Borghese per ricavarne il marmo per un piedistallo su cui innalzare la colonna superstite del tempio della Pace, ponendola di fronte a Santa Maria Maggiore. Antonio Labacco, f. 6, ritiene che il tempio precedente, che il Palladio chiama di Marte Vendicatore, sia il tempio di Nerva, ma l'iscrizione [riportata di seguito, in questo capitolo] dimostra con evidenza che il tempio di Nerva è questo». 2. Mentre il disegno VIC., D 7v (attribuito dallo Zorzi al Falconetto, e dallo Spielmann al Palladio o alla sua bottega intorno al 1550), mostra il tempio con crepidoma alla greca di cinque gradini, il disegno R.I.B.A., XI 19r (concordemente ritenuto autografo del Palladio), lo riproduce correttamente dotato di un alto basamento. Cfr. POLACCO 1965, pp. 63, 74 nota 16. 3. Cfr. qui, I 16. 4. Cfr. Ammiano Marcellino, XVI 10, 16. Hormisda non fu un architetto, ma un dinasta persiano, rifugiatosi a Roma presso Costantino, e poi al seguito di Giuliano e Costanzo II. 5. Cfr. Cassiodoro, *Var.*, VII 13 sgg. Per un analogo procedimento, cfr. qui, IV 20, in cui il Palladio ricolloca le statue entro le nicchie, in un montaggio complessivo che trova riscontro nel paramento del *frons scenae* del teatro Olimpico. 6. I. Jones [*alla prima tavola*]: «Le statue [sul frontone del tempio] sono $\frac{1}{4}$ dell'altezza di colonna, architrave e fregio. 5 gennaio 1614: mentre ero a Roma, una colonna superstite di questo tempio fu abbattuta da Paolo V per ricavarne il basamento della colonna [della basilica di Massenzio] su cui andava collocata una statua davanti a Santa Maria Maggiore. BCD è l'angolo della piazza. T è l'entrata laterale della piazza a forma di arco. Si noti che nella parte destra dell'arco non vi è colonna né pilastro, ma solo l'imposta dell'arco; per un esempio simile, cfr. la loggia della villa al Ponte della Cagna; questo accorgimento è usato quando non vi è lo spessore di una colonna o di un pilastro. E [sotto la statua sul muro della piazza] è il giro dei pilastrelli a fianco del bassorilievo, che risponde al diametro della colonna nella parte superiore, ma questi pilastrelli, di fronte, non sono più larghi del diametro superiore della colonna. B e C è l'angolo del bassorilievo . . .». 7. Dai rilievi moderni risulta che la cella era absidata, non rettangolare. I. Jones [*alla seconda tavola*]: «La trave & [nella capriata] è alta $\frac{1}{36}$ della larghezza del tempio. Il muretto + [sotto l'acroterio] è posto davanti alla trave, come un plinto da cui parte il tetto: la sua altezza è ricavabile tracciando una linea dall'estremità della sporgenza della cornice fino alla sommità del frontespizio. Sotto la trave vi è un sostegno per proteggere la cornice, che altrimenti potrebbe rompersi; la trave è così puntellata affinché non gravi sull'aggetto della cornice. T è la sezione del frontespizio. Questo tempio fu fatto da Apollodoro: cfr. Xifilino nella vita di Adriano, f. 238. Le statue Q [ai lati della gradinata] sono alte come i piedistalli sotto di loro, compresa la corona liscia». 8. I. Jones [*alla terza tavola*]: «X [sotto l'acroterio] mostra l'incasso nella parte superiore della cornice che serve a contenere la trave centrale del tetto. Nello spaccato della carpenteria del portico, C [lungo le travi maggiori] mostra le grappe di metallo o le biette che uniscono i travetti inclinati del tetto. Rimangono, di questo tempio, 2 colonne col poggio e la trabeazione e i bassorilievi sui piedistalli, se-

gnati A, di più della metà delle pareti del cortile antistante». [*All'estremità sinistra*]: «Negli angoli interni del tempio ci sono dei grandi pilastri. Con o è indicato il collegamento della cornice interna con i suddetti pilastri, come ho segnato anche alla tavola seguente, ma qui si può vedere che solo la gola e due listelli arrivano fino al pilastro, mentre gli altri membri si trasformano in una fascia. B [in basso] è la pianta dell'alzato che sta sopra. & [sopra B] è il fianco del podio col pavimento del tempio e il volto che gli sta sotto, visti in sezione. Gli ornamenti nella parte superiore della parete della piazza rispondono all'abaco delle colonne del portico». 9. I. Jones [*alla quarta tavola, riferito alla metà superiore*]: «Sulla fascia che gira intorno alle pareti della piazza, manca il bassorilievo nello spazio κ sopra la porta: se ci fosse stato, questo spazio sarebbe risultato troppo ingombro dal momento che è più stretto di quelli in cui stanno i bassorilievi. Lo spazio I tra le basi delle statue e i bassorilievi è pari a quello analogo, che ho indicato nella stessa maniera nella tavola precedente, ma qui ci sono gli archi che lo fanno sembrare maggiore. H [a destra, dove è scritto P 12] è l'angolo del bassorilievo, la cui base ha la stessa sporgenza delle membrature che stanno sotto i modiglioni della cornice [delle colonne sottostanti]. E è la metà della facciata della piazza di fronte al tempio, in cui vi sono 3 archi e due porte. G [a metà della tavola] è la pianta della detta facciata che è, come quella ai lati del tempio, un settore di cerchio. Io penso che questa parete esternamente fosse priva di ornamenti, fatta di bugnato con fasce, come quella del tempio di Marte disegnato da Antonio Labacco, che però, sbagliando, lo chiama tempio di Nerva. F sono gli ornamenti posti lungo uno dei lati maggiori dell'interno del tempio: i pilastri all'estremità sono visibili anche nella pianta [p. 279] e sono alti come quelli del portico che rispondono alle colonne, ma sono larghi la metà. La loro base risponde inoltre a quella del basamento segnato c nella seconda tavola, su cui poggiano i piedistalli e le statue; con o è indicata la distanza tra il detto basamento e la cornice delle colonnine e questi pilastri. La corona [della cornice delle colonnine] e i membri che le stanno sotto si tramutano in una fascia in modo che non possano sporgere più dei suddetti pilastri, i quali non hanno più spessore dei pilastri del pronao, e gli antichi osservarono sempre questa regola». 10. I. Jones [*alla quinta tavola*]: «Si noti che la cimasa è $\frac{3}{4}$ della corona col suo listello, e questo è il caso in cui la corona è più bassa e la cimasa è più alta. La cornice è un po' più di 5 parti. E: si noti che né i modiglioni né gli spazi tra i modiglioni rispondono al mezzo del fiore sull'abaco del capitello, e questo non è da imitarsi. Quest'ovolo scolpito [il maggiore e più alto] è per la metà della conchiglia esterna più largo, alla sommità, di quanto è alto. Il fregio è 4 parti, l'architrave è pure 4 parti. Palladio imita il basamento A nel suo ordine ionico, a sinistra [p. 49]; A è il basamento di tutto l'edificio e forma il piedistallo segnato v nella tavola che riproduce la pianta [p. 279]. H [sopra la scala] è la vera sagoma o modanatura dell'abaco del capitello poiché in quello, per lo scorcio degli angoli, non è possibile mostrarne la vera sagoma. La base B, in Palladio, si differenzia da quella descritta da Vitruvio per il bastoncino sotto il cavetto. Scamozzi la attribuisce all'ordine da lui chiamato romano, p. 114». 11. I. Jones [*alla sesta tavola*]: «Gli spazi tra i modiglioni rispondono al mezzo fiore dell'abaco. La corona N (nella cornice sopra I) non ha cimasa ma solo un listello: però, sia questo, sia la gola, sono scolpiti: cfr. il mio libro di appunti A. L'altezza dell'ovolo scolpito, compresa la conchiglia, è uguale alla sua larghezza. Nella gola ci sono dei delfini: cfr. anche p. 403. Il fregio è un po' più alto dell'architrave.

L sono i pilastrelli che reggevano le statue lungo le pareti della piazza, segnati E nella prima tavola. Palladio e Scamozzi attribuiscono la base G all'ordine corinzio. Nelle basi corinzie dove ci sono degli astragali, ci devono essere dei listelli fra questi e il cavetto». I. Jones aggiunge che un disegno di sir Henry Wotton si riferiva a questa tavola ed era stato rilevato dai resti antichi [il R.I.B.A., XIV 4r?].

CAPITOLO IX

1. Il tempio, eretto nel 141 d.C. da Antonino Pio in onore della moglie Faustina, venne dedicato anche a lui nel 161, dopo la sua morte. Nell'XI secolo fu trasformato nella chiesa di San Lorenzo in Miranda, tuttora esistente. Gli vengono riferiti i disegni R.I.B.A., XI 11v, 15v, 16 (Zorzi 158: di autore ignoto; 159; 161: di autore ignoto; Spielmann 52-4), XI 20v (Zorzi 160), IX 18r (Zorzi 253: del Falconetto; Spielmann 255), il secondo dei quali è da ritenersi preparatorio della seconda e terza tavola. La restituzione del Palladio, inesatta nelle misure, presenta invenzioni prive di qualsiasi fondamento, come il Foro che circonda il tempio e l'interno della cella. Cfr. PALLADIO 1554, f. 11r; BARTOLI 1916; 1914-22 (che analizza i disegni di Fra' Giocondo, A. da Sangallo il Vecchio, Peruzzi, G. B. e A. da Sangallo il Giovane, Dosio); SPIELMANN 1966, pp. 33-5; BURNS 1973^a, p. 145; COARELLI 1974, pp. 92-3. 2. I templi si susseguono dunque seguendo un criterio topografico. 3. *sacerdoti Antoniani*: sodales Antoniniani. Per l'origine della notizia, cfr. *Scriptores Historia Augusta, Vita Ant.*, XIII. 4. Il podio era stato interrato nel 1536 quando, in occasione della visita di Carlo V, il livello del terreno venne innalzato fino al portale: il Palladio ne dedusse forse la presenza da disegni anteriori a quella data, correggendo così il disegno R.I.B.A., XI 16 (secondo lo Zorzi di autore ignoto), in cui il tempio appariva con cinque gradini in corrispondenza del pronao. Cfr. POLACCO 1965, p. 63. I. Jones: «In questi disegni l'altezza del pavimento del tempio non è $\frac{1}{3}$ della colonna, poiché manca quasi $\frac{1}{4}$ della terza parte dell'altezza della colonna». 5. *Antonino . . . Campidoglio*: si tratta della statua equestre di Marco Aurelio, della dinastia degli Antonini (cfr. PALLADIO 1554, ff. 12r-13v), trasportata sulla piazza del Campidoglio da quella del Laterano nel 1538, per volere di Paolo III. 6. I. Jones [alla prima tavola]: «Le statue O [sull'acroterio del tempio in primo piano] sono alte $\frac{1}{4}$ della colonna con l'architrave e il fregio. Le statue Q [intorno alla piazza] sono alte quanto i pilastrelli che le sostengono, con la base e senza la cimasa. P è la parete del cortile o piazza del tempio, ornata di colonne e statue su piedistalli. La cimasa del basamento della cella segnata G, nella parete sotto il portico gira intorno al muro ed è solo tangente alle ante, cosicché le sue modanature non potrebbero sporgere più delle suddette ante; si noti che il tempio di Pozzuoli, che io ho disegnato, ha sul fianco [della cella] solo delle lunghe pietre disposte verticalmente, alte il doppio del bugnato che sta sopra, e questo può darsi che sia un espediente per ovviare a tale difetto». [In basso]: «Un disegno di questa tavola [disegno non ritrovato]». 7. I. Jones [alla seconda tavola]: «R [sopra la prima statua in basso a sinistra] sono rilievi quadrati sopra le statue. L'acroterio centrale è maggiore degli altri di $\frac{1}{4}$. Gli acroteri sono di poco più alti dell'architrave e il loro spessore è quello della colonna alla sommità. Q è l'entrata a lato del tempio, segnata così anche in pianta. Sono degne di nota le colonne intere P [visibili nella pianta alla tavola seguente], prive di controcolonne e tangenti alla parete. H [all'estrema sinistra] è la sezione degli ar-

chi che stanno all'estremità della piazza di fronte al tempio, nella parte più interna. Il piedistallo c, che è a livello col primo gradino della scala, ed è quasi $\frac{1}{3}$ dell'altezza della colonna del portico, forma un basamento intorno a tutto il tempio; alle due estremità di esso vi erano due statue, una per parte. Si noti che la parete della piazza, esclusa la statua, è alta quanto da terra alla sommità dell'astragalo delle colonne del portico sotto il capitello. La base della colonne lungo le pareti della piazza, segnata κ, è alta quanto il plinto del basamento che innalza il tempio. L'architrave, il fregio e la cornice A sono alti più dell'ordinario poiché sono $\frac{1}{4}$ e $\frac{1}{3}$ di detta quarta parte dell'altezza delle colonne». 8. I. Jones [alla terza tavola]: «L'aspetto di questo tempio è il prostilo. v [fra B e la capriata] mostra i lacunari del soffitto del portico: quello minore occupa solo una parte della cornice, quello centrale l'intera cornice. La trave o catena [nella capriata] è alta $\frac{1}{33}$ della larghezza del tempio, o piuttosto $\frac{1}{34}$ [sembra aggiunto dopo]. Le entrate laterali Q sono aperte lungo tutta la parete della piazza. L'ingrandimento della cornice G [del basamento della cella] è a p. 290. Il plinto del basamento [della cella] risponde alla base e al bastone di sotto delle colonne del pronao, e il bastone di sopra, il cavetto e i listelli agli stessi elementi di quelle». [In basso]: «Questo e la pianta in un disegno [R.I.B.A., XI 15v]». 9. dove: l'edizione originale ha «dove ove». 10. I. Jones [alla quarta tavola]: «τ [il basamento con le statue nella parte superiore della tavola] è il basamento che sta all'interno del tempio, su cui poggiano le statue, e l'aggetto delle sue membrature [all'estremità destra]. Si noti che il plinto, segnato ο, di quest'ordine bastardo [sopra gli archi] è sostenuto dagli elementi che reggono la corona, e così, se esso fosse più sporgente, l'aggetto della corona potrebbe spezzarsi. ρ è l'ingresso al Foro proprio di fronte al portico del tempio». [In basso]: «Un disegno di questo alzato in basso [disegno non ritrovato]». 11. I. Jones [alla quinta tavola]: «Questo piccolo spazio fra il listello e il bastone superiore [della base B] sta bene: altrimenti il listello sarebbe stato troppo grande; l'aggetto del bastone sarebbe però potuto partire anche da lì [dal listello]. Questa cimbria [nella parte superiore di A] viene fatta quando sopra di essa non c'è né un cavetto né una gola, ma un astragalo: cfr. il secondo tempio di Nîmes e l'ordine composito di Palladio. Si noti che l'angolo della scanalatura della corona, indicata con η, è solido e differente da quello delle '3 colonne' [così Jones chiama il tempio di Castore e Polluce], p. 330, perché qui è stato lasciato uno spazio pari a un lato del pianetto che gira intorno alle scanalature. Da qui si vede anche che la parte inferiore della corona è liscia e senza intagli, come nelle porte, perché gli intagli di rosoni, gocce, eccetera, stanno tra mutuli, modiglioni, eccetera. Gli antichi la scolpivano con foglie, come in Pirro Ligorio, e con altre invenzioni. Credo che il grande ovolo segnato ι fu fatto perché non vi erano dei modiglioni che facessero ombra, ma Palladio non osservò questo particolare perché l'ovolo e la corona, essendo gli unici membri scolpiti, si accordano bene con le gole che sono lisce. La larghezza di quest'ovolo, conchiglia compresa, è pari alla sua altezza. Si notino, nella cimasa del fregio E, questa grande gola scolpita e l'astragalo. Un fregio simile lo vidi ad Arles in Provenza. Nell'architrave D era intagliata una iscrizione: si noti che le fasce sono grandi e lisce apposta per contenerla. L'architrave D è alto come la cornice dalla sommità al dentello non scolpito, anzi, l'architrave è 4 parti, la cornice 5 e il fregio 4 meno $\frac{1}{4}$ di una di queste 4 parti. Quest'architrave, fregio e cornice hanno le stesse proporzioni di quelli a p. 303, ma le membrature e gli intagli sono diversi e entrambi stanno bene in opera.

L'abaco del capitello è, così come dovrebbe, $\frac{1}{4}$ dell'altezza del capitello. G è la cornicetta sull'esterno di questo tempio, simile alla cimasa di un basamento: cfr. p. 287 [in cui Jones segna una G alla sommità del basamento del tempio e una alla sommità del basamento della cella].

CAPITOLO X

1. Si tratta in realtà del tempio di Venere e Roma, il più grande della città, iniziato da Adriano nel 121 d.C., e dedicato nel 135. Esso si sviluppava tra la basilica di Massenzio e il Colosseo, nello spazio precedentemente occupato dall'atrio della Domus Aurea di Nerone. Il suo aspetto attuale, con absidi e coperture a volta, è da attribuire al restauro di Massenzio, iniziato nel 307. Il disegno R.I.B.A., VIII 9v, a destra (Zorzi 168; Spielmann 57) è preparatorio della prima tavola e della sezione longitudinale della seconda, il R.I.B.A., XI 25, presenta un elaborato prospettico - che lo Zorzi (169) attribuisce al Falconetto, e lo Spielmann (56) al Palladio prima del 1550 - da cui sono ricavati alcuni elementi decorativi che compaiono nella sezione della seconda tavola assieme agli elementi strutturali tratti dal primo disegno citato. La restituzione della facciata è basata sull'ipotesi di un atrio a fornice con dieci colonne, alte la metà del complesso, che, con la sovrastante parte arretrata, riprende la soluzione adottata nella contigua basilica di Massenzio. Da ricostruzioni recenti risulta che i due templi erano poi inglobati in un anfiprotile periptero su alto podio, non rappresentato dal Palladio. Cfr. BARTOLI 1914-22, V, CDXXI (disegno del Dosio); LOTZ 1962^a, pp. 66-7; SPIELMANN 1966, p. 35; COARELLI 1974, pp. 99-100. 2. I. Jones [alla prima tavola, a metà, a sinistra]: «Le scale che portavano alla sommità del tempio e prendevano luce ai pianerottoli da piccoli cortili interni e dall'esterno. Il vano principale del tempio è un quadrato perfetto». [A destra]: «Il portico è $\frac{1}{4}$ della lunghezza del vano principale del tempio, e così pure il grande nicchione. L'altezza di quest'ultimo è 1 quadro e $\frac{2}{5}$ della larghezza. Dei pilastri angolari, visibili in pianta, il maggiore è più sporgente delle colonne addossate alla parete di tanto quanto le colonne sporgono dalla parete; i minori rispondono invece alla sporgenza delle colonne». [Alla sezione trasversale]: «Si noti che le statue sugli acroteri sono molto più alte di quelle sulle colonne perché sono più distanti dalla vista e rispondono alla misura dei loro sostegni». [All'alzato del tempio]: «Questa facciata è invenzione di Palladio, che l'ha usata per il tempio della Pace. Le statue sulla balaustrata della terrazza sono $\frac{1}{4}$ delle colonne con architrave, fregio e cornice... Un disegno della pianta e delle sezioni tutti in un unico foglio [R.I.B.A., VIII 9v]». 3. I. Jones [alla seconda tavola]: «I lacunari D non hanno molto rilievo». [A fianco dei lacunari B]: «Questo motivo decorativo a treccia sta bene per la sua distanza dalla vista, ma, posto più vicino agli occhi, sta meglio se è diviso in 5 parti: cfr. Serlio, IV, f. 72». [Alla parte inferiore della tavola]: «Questa è la sezione longitudinale di entrambi i templi. La grande nicchia A [della loggia davanti all'entrata] è alta un doppio quadro, e il soffitto non è a volta...».

CAPITOLO XI

1. Si tratta del tempio cosiddetto «di Minerva Medica» per la falsa credenza che qui fosse stata ritrovata la statua di Pallade col serpente (antico simbolo della

medicina), ora nel Braccio Nuovo del Vaticano. La costruzione, appartenente agli Horti Liciniani, e databile alla metà del III secolo, è in genere identificata con un ninfeo. Ne rimane il nucleo laterizio, privo del rivestimento marmoreo, mentre la cupola crollò all'inizio dell'Ottocento. Cfr. LUGLI 1975, p. 516. Uno schizzo della pianta, del Peruzzi, è in BARTOLI 1914-22, II, CXXXIII.

2. *trofei di Mario*: fontana monumentale di età severiana, così chiamata nel Rinascimento perché ornata da due rilievi marmorei dell'epoca di Domiziano, rappresentanti trofei. Essi vennero trasportati alla fine del Cinquecento sulla balaustra di piazza del Campidoglio, dove si trovano tuttora. Cfr. GAMUCCI 1580, ff. 99v-101r; BARTOLI 1914-22; COARELLI 1974, p. 210.

3. Esempio tipico del metodo seguito dal Palladio nel IV libro e dichiarato qui, IV *Proemio*: basandosi sul rilievo delle rovine e sulla lettura di Vitruvio, ipotizza l'aspetto originario dell'edificio antico. Annota I. Jones: «Quest'opinione è falsa: Palladio ritiene che questo fosse un tempio, ma io penso che fosse un mausoleo. Si vedano le mie ragioni più avanti».

4. Sono due rotonde costruite a scopo di sepoltura, e adibite a chiesa nell'VIII secolo, quando furono dedicate a Sant'Andrea e a Santa Petronilla. Sorgevano parallelamente al fianco sinistro della basilica paleocristiana di San Pietro, e vennero soppresse dalle trasformazioni cinquecentesche.

5. I. Jones [*alla tavola*]: «Il corpo centrale dell'edificio è un cerchio nella parte esterna e un decagono in quella interna. Io penso che fosse un sepolcro sia perché la sua forma si adatta ad accogliere numerose statue di una qualche grande famiglia, sia perché è di mattoni, come erano molti sepolcri, sia perché ha delle finestre, mentre non ha nessuno degli aspetti descritti da Vitruvio [per i templi]. La costruzione è tutta formata da cerchi, come si può vedere dalle linee tratteggiate. Il diametro del cerchio maggiore. . . [che va da un'estremità all'altra di due nicchioni contrapposti nel corpo centrale] è diviso in 6 parti, $\frac{2}{3}$, o 4 delle quali costituiscono i cerchi minori che formano le due ali. . . la profondità del portico antistante è uguale alla metà del diametro di questi cerchi minori. Per disegnare la parte interna del corpo centrale, si divide la circonferenza del cerchio maggiore in 10 parti, o lati, e dall'estremità di ogni segmento si traccia una linea verso il centro, poi, lasciando uno spazio di 3 piedi e 7 once, si delinea una nicchia semicircolare di 16 piedi e 11 once di diametro, così che la parete viene ad avere, nel punto in cui è più sottile, 1 piede e $\frac{1}{2}$ di spessore. Tutto il resto è compartito, come si può vedere nella tavola, con forza, con grazia e con buona corrispondenza. Il portico antistante è costituito da un cerchio simile a quello interno della parte centrale che forma il decagono e, al suo interno, da tre cerchi. . . e da due nicchie. . . I due contrafforti [in alto, nella tavola] risultano da un cerchio, il semidiametro del quale è pari al diametro dei cerchi minori che fanno le ali laterali. Greenwich 3 maggio 1637». [*Alla tavola inferiore*]: «L'edificio è alto, dal pavimento alla parte interna della volta, quanto il diametro del cerchio maggiore che forma la parte esterna delle pareti del corpo centrale. . . le due cappelle laterali sono state riccamente ornate con nicchie, come si può vedere. Le circonferenze che formano la parte esterna delle pareti delle due ali laterali. . . hanno il diametro pari a quello del più esterno dei due cerchi che formano il limite delle pareti e delle colonne del portico. . . e la distanza di questi ultimi è pari allo spessore delle pareti delle due ali misurato fra l'interno delle nicchie e la parte esterna della parete interna; così pure i muri segnati o [del portico] hanno lo stesso spessore di quelli delle ali».

CAPITOLO XII

1. Si tratta del tempio di Serapide, costruito da Caracalla sulle pendici nord-occidentali del Quirinale, cui si accedeva tramite una grandiosa scalinata che lo collegava al Campo Marzio. Prima della distruzione, avvenuta nel 1615, ne rimanevano parti del lato sud e della scalinata, che vennero interpretate da Giuliano da Sangallo e dal Serlio come rovine di un palazzo, mentre solo il Palladio tentò la ricostruzione di un tempio, adottando l'aspetto ipetro per l'interno e lo pseudodiptero per l'esterno. Il disegno R.I.B.A., IX 18v, da Zorzi (157) attribuito al Falconetto, è più probabilmente, come sostiene lo Spielmann (61), una copia dal Serlio databile al 1550 circa; i R.I.B.A., XI 23 e 24 (Zorzi 153-6; Spielmann 58-60), sono vincolanti per le tavole, in cui però la cella manca di abside. Cfr. GAMUCCI 1580, ff. 120r-122r; SERLIO, III, ff. 86v-87r; BARTOLI 1914-22 (disegni di Peruzzi, G. da Sangallo e Ammannati); SPIELMANN 1966, pp. 35-8; COARELLI 1974, p. 220.

2. I. Jones: «Tempio di Giove, comunemente chiamato frontespizio di Nerone, o Basilica. Alcuni lo chiamano tempio del Sole, e questa pare l'ipotesi più probabile. Serlio lo prese per un palazzo». 3. Le statue, rappresentanti i Dioscuri, sono rielaborazioni romane di un originale greco del V secolo, e si trovano ora al centro della piazza del Quirinale. Appartenenti in origine al complesso delle terme di Costantino, nel 1588 le statue furono restaurate e spostate in prospettiva della strada Pia da Sisto V; ne fu allora rinnovata l'erronea iscrizione che compariva sulla base con i nomi di Fidia e di Prassitele. Da esse, la contrada venne chiamata, fin dal medioevo, «dei cavalli» e poi Monte Cavallo. Annota I. Jones: «Fidia e Prassitele non furono contemporanei, poiché Fidia visse al tempo di Pericle e Prassitele al tempo di Alessandro Magno». 4. I. Jones: «13 giugno 1639. Clemente, scultore romano, mi disse che le rovine di questo tempio furono demolite, per ricavarne il marmo, dal connestabile Colonna col permesso del papa Barberini, ed era l'edificio più splendido che fosse in Roma ai miei tempi. Allo stesso modo tutti i resti antichi saranno completamente distrutti in poco tempo da questo papa e poeta. Egli disse inoltre che vi erano grosse pietre entrambe di». 5. Cfr. qui, p. 90. I. Jones [alla prima tavola]: «Palladio riprese l'invenzione di questo portico da quello del Pantheon, senza introdurre alcun mutamento: cfr. p. 339. F sono le entrate alla piazza dai fianchi del tempio [per chi viene] dalle scale che erano dietro. Gamucci, nelle sue *Antichità*, ritiene quest'edificio non un tempio ma un palazzo. Lo pseudodiptero fu inventato da Hermogines: cfr. Vitruvio. Questa pianta è di un tempio pseudodiptero, cioè falso alato doppio: cfr. Vitruvio, III, f. 120. Palladio pensa che fosse ipetro, cioè scoperto: cfr. Vitruvio, III, f. 125. Io ritengo che possa essere stato una basilica con un portico interno. Cfr. anche Serlio, III, f. 76. N è la pianta degli ornamenti della piazza in forma maggiore. M è il luogo in cui stavano i due cavalli . . .». 6. I. Jones [alla seconda tavola]: «Il fianco del frontone, segnato c, è di marmo, la copertura del tetto E è di rame o di piombo, il plinto D [su cui sorgono le statue del fianco del tempio] è di mattoni o di pietra, e serve a nascondere e a proteggere la parte terminale delle travi lignee del tetto, ma è fatto in questo modo speciale per sostenere le statue: cfr. un esempio simile a p. 317. Queste statue sono alte $\frac{1}{5}$ di colonna, architrave e fregio, mentre quelle sugli acroteri, rivolte verso la fronte del tempio, sono alte $\frac{1}{6}$ di colonna, architrave, fregio e cornice. L'altezza totale della parete della piazza, segnata G, è $\frac{1}{2}$ di colonna, architrave, fregio e cornice. Il basamento liscio H che innalza la parete

della piazza, è pari al plinto delle grandi colonne del portico. Le modanature del basamento del piedistallo segnate κ [sopra la parte liscia, lungo la parete della piazza] corrispondono al bastone superiore della base delle colonne, e sotto di esse c'è un plinto che forma due fasce e fa sì che le modanature arrivino all'altezza totale della base delle grandi colonne. Nei tabernacoli I ci sono nicchie quadrate, e negli spazi tra un tabernacolo e l'altro nicchie centinate». 7. I. Jones [alla terza tavola]: «Questo arco ν [disegnato sulla trabeazione e sul timpano] è sul tetto, e lo si può vedere indicato con la stessa lettera anche nella sezione [p. 302]. Le statue c [sugli acroteri] sono alte $\frac{1}{5}$ di colonna, architrave e fregio. I modiglioni del frontone vanno giù dritti, che è cosa sempre lodevole. L'altezza del timpano del frontone, indicato con ϵ , è $\frac{1}{6}$ e $\frac{2}{3}$ della lunghezza totale della cornice. L'altezza della parete decorata della piazza corrisponde a quella del bugnato δ della parte finale della parete del portico verso i lati. I pilastri attici λ [visibili nella pianta sotto l'alzato] diminuiscono come le colonne, e da qui è ricavata la diminuzione dei pilastri. Cfr. Serlio, III, f. 77». 8. I. Jones [alla quarta tavola]: «Le statue A [a sinistra in alto] sono $\frac{1}{4}$ del secondo ordine con base e capitello. Egli fa l'ordine superiore $\frac{1}{6}$ più basso di quello inferiore, e ciò è da imitarsi, essendo di sua invenzione, ma Scamozzi, II, f. 37, lo sbaglia. La trave o [della capriata superiore] è alta $\frac{1}{36}$ della larghezza. Da questa sezione si può capire la struttura del tetto di travi. Noto che i lacunari [a destra, in sezione] sono larghi, alla base, quanto l'abaco dei capitelli: cfr. il tempio della Pace, p. 266, dove sono segnati g . Mancando una fila di colonne, è rimasto al piano liscio segnato $\&$ [fra i due lacunari] uno spazio pari al diametro della colonna alla sommità. * indica la diminuzione dello spessore del pilastro del portico che fuoriesce dalla parete [nella sezione], ed è segnato nello stesso modo nella tavola che mostra la pianta di questo tempio. + è la parete di fondo del portico laterale del tempio, essa pure indicata nello stesso modo anche in pianta [è visibile a destra, sotto le capriate]. Si noti che la chiave dell'arco e le pietre disposte a raggiera intorno ad essa sono sempre minori dei concetti del bugnato. Così si disegnano prima tutti i concetti della stessa altezza e poi, tirando delle linee verso il centro dell'arco, si determina la forma della chiave e delle altre pietre che formano l'arco. Ma talvolta la parte superiore del bugnato è più bassa di quella sottostante, come quando la parete è interrotta da una fascia come nelle porte. Si noti che i concetti 1, 2, 3 [le tre bugne nel mezzo dell'arco della parete di fondo del portico, visibili nella sezione] sono maggiori di quelli che stanno sopra e sotto perché devono riempire l'arco, ma gli altri hanno tutti la stessa altezza». 9. I. Jones [alla sesta tavola]: « F è l'acroterio, o basamento su cui poggiano le statue. Di questi modiglioni, quello centrale viene al dritto della metà del capitello; i modiglioni, essendo grandi, sono squadrati. Il fregio è alto quanto l'architrave perché è scolpito. Per una simile cimasa dell'architrave, cfr. il tempio della Pace, p. 266 e il tempio di Marte, p. 319. L'invenzione di questa cimasa è eccellente: cfr. per questa l'architrave greco ad 'Ar. House' [Arundel House], che ha però un intaglio diverso nel cavetto, ma queste teste di mascheroni e foglie stanno bene. Essendo il capitello più alto di un diametro della colonna, l'abaco è più basso del solito: per il caso opposto, cfr. p. 273, dal che risulta come gli antichi variassero con ragione. δ è il basamento che gira intorno al portico del tempio; ed è degno di essere imitato perché forma anche la base dei pilastri e non occupa molto spazio. c è la base attica con un astragalo come parte della cimbia».

CAPITOLO XIII

1. Nel tempio, detto erroneamente della Fortuna Virile (e secondo Plutarco fondato da Servio Tullio), si può identificare con certezza il tempio di Portunus, il cui aspetto attuale, assai ben conservato, potrebbe appartenere alla seconda metà del II con rifacimenti del I secolo a.C. Nell'872 venne adibito a chiesa, dedicata a Santa Maria Egiziaca. Cfr. GAMUCCI 1580, ff. 70v-72r, 108; BARTOLI 1914-22 (disegni del Dosio); LUGLI 1975, pp. 308-9. 2. Il tempio, detto anche qui, IV 3, pseudodiptero, è in realtà pseudoperiptero ionico tetrastilo. Annota I. Jones: «L'aspetto è protilo: cfr. Vitruvio, III, f. 119, o piuttosto pseudoperiptero: cfr. Vitruvio, IV, f. 210». 3. Si tratta di uno dei pochi rilievi di capitelli ionici, che, nella versione angolare, vennero ad esempio impiegati nel secondo ordine della Basilica di Vicenza, e nella villa Barbaro a Maser. 4. I. Jones [alla prima tavola]: «Si veda il tempio di Pola, p. 375, in cui però vi è sul fianco una sola colonna con due intercolunni. Il piedistallo 1 è assai ben proporzionato e Palladio lo usa per l'ordine corinzio; Scamozzi dice che gli antichi non scolpivano questi elementi poiché erano posti vicino al terreno. L'aggetto dei modiglioni F è pari a quello della cornice; il modiglione è collegato alla cornice, sotto la corona, da una lastra squadrata, ed io lo preferisco a quello del Vignola, f. 35. L'occhio della voluta inferiore del modiglione rientra rispetto a quello della voluta superiore di tanto quanto è la larghezza di quest'ultima. Il modiglione G diminuisce alla base di circa $\frac{1}{6}$; tolta la foglia, è alto 6 volte e $\frac{1}{2}$ della sua larghezza alla sommità». [In fondo]: «Un disegno della pianta e dell'alzato della pagina seguente, posti uno sopra l'altro su di un unico foglio, come egli usa spesso [disegno non identificato]». 5. I. Jones [alla seconda tavola]: «Scamozzi usa la cornice M per il suo ordine ionico: cfr. f. 101, ma qui c'è un listello in più sotto l'ovolo. Vidi questo tempio domenica 5 gennaio. Palladio imita il capitello o a p. 53, perché è come quello di Vitruvio, III, f. 153, ma qui la voluta è ovale. La maniera sistilos ha gli intercolunni di due diametri: cfr. Vitruvio, III, f. 124». [In alto a destra]: «Questi due listelli sopra il dentello servono a distinguere meglio i due elementi scolpiti. A me non piace un astragalo scolpito sotto l'ovolo, ma qui ci sono due astragali, il che è anche peggio». 6. I. Jones [alla terza tavola]: «Un disegno di capitello, fregio e cornice [disegno non identificato]».

CAPITOLO XIV

1. Il tempio detto ancor oggi di Vesta è in realtà identificabile con quello di Hercules Victor fuori Porta Trigemina, costruito alla fine del II secolo a.C. e restaurato al tempo di Tiberio. Basandosi sul tempio di Vesta a Tivoli e sulla dottrina vitruviana, il Palladio ricostruisce la trabeazione e la cupola, già crollate nel medioevo. Un disegno conservato alla Cornell University è la probabile fonte del R.I.B.A., VIII 1r a destra (Zorzi 181; Spielmann 62), che, salvo lievi alterazioni, come la scomparsa del bugnato della cella, è da considerarsi preparatorio delle tavole. Cfr. BARTOLI 1914-22 (disegni del Dosio); SPIELMANN 1966, pp. 38-9; BURNS 1973³, pp. 141-2; COARELLI 1974, pp. 286-7; qui, IV 17. 2. Cfr. Dionisio di Alicarnasso, *Ant. Rom.*, II 65-66; Ovidio, *Fast.*, VI, 265, 267, 281. 3. I. Jones: «La base priva del plinto è sempre usata nei templi rotondi, quando sono di piccole dimensioni». 4. I. Jones [alla seconda tavola]: «La cupola col tamburo misurano, dalla parte inferiore della cornice, la metà dell'altezza di

colonna, architrave e fregio. Vidi questo tempio il 5 gennaio 1614, e la copertura, al di sopra dei capitelli, è di travi di legno. La distanza delle colonne è del tipo picnostilo. A p. 357 si veda un altro tempio di Vesta». 5. I. Jones [*alla terza tavola, in alto, sopra la cornice*]: «Questa è la pendenza del soffitto del portico per lo scarico dell'acqua». [*A destra*]: «Il più interno dei due lacunari di H, rispetto alla parete, è meno largo: cfr. anche p. 358. Si noti che la gola e la base sono maggiori della fascia piana che sta loro in mezzo». [*Nello spazio libero sotto H*]: «I membri di questi lacunari sono: una gola, due listelli, una cimasa lesbica intagliata a castagne e linguette e una cassa quadrata per il fiore. Il maggiore dei lacunari è largo, alla base, $\frac{3}{8}$ dell'abaco del capitello». [*A destra*]: «D sono gli ornamenti della porta. La fascia sembra ionica dal momento che non è scolpita, è priva di fusaroli ed è divisa in 3 fasce; Palladio imita questa cimasa a p. 266 attribuendola all'ordine composito».

CAPITOLO XV

1. È in realtà il tempio dedicato nel 145 d.C. da Antonino Pio al divo Adriano, i cui resti – undici colonne corinzie del lato destro, con un tratto dell'architrave e parte della cella – si trovano in piazza di Pietra, ora inseriti nell'edificio moderno della Borsa. Non molto di più era visibile nel '500, il che indusse il Palladio a fantasiose ricostruzioni, testimoniate dai disegni VIC., D 12r (Zorzi 164: di autore ignoto; Spielmann 63: della bottega), 6r (Zorzi 162: del Falconetto; Spielmann 64) e dalle tavole del trattato, per cui l'unico disegno preparatorio noto è il VIC., D 6v (Zorzi 163: del Falconetto; Spielmann 65), ripreso nella quinta. Cfr. anche i R.I.B.A., VI 9 a destra (Spielmann 66), VI 11v (Zorzi 124; Spielmann 1). Il tempio, un periptero ottastilo con 15 colonne nei lati maggiori, posava su stilobate; la cella era un semplice vano rettangolare, privo di ante e di abside, con volta a botte cassettonata, decorato da rilievi raffiguranti le province romane. Il muro esterno, in opera quadrata di peperino, era in origine rivestito di lastre di marmo. Si noti che le nicchie della cella, tutte semicircolari nella prima tavola, sono alternate nella quarta, che presenta notevoli affinità con la sala corinzia, qui, p. 136. Cfr. GAMUCCI 1580, pp. 151r-152r; PASSARELLI 1940; SPIELMANN 1966, pp. 39-41; BURNS 1973^a, p. 152; FORSSMAN 1973^c, p. 20; COARELLI 1974, pp. 264-6. 2. Cfr. VITRUVIO, IV, 2, 5. I. Jones: «Mi sembra che sia Vitruvio, IV 2, a dire che i dentelli non debbano essere posti sotto i modiglioni, la qual regola non è osservata che in pochi edifici antichi, come in questo tempio e in quello di Giove, p. 303. Ma dove questi modiglioni squadrati sono doppi, presso gli antichi, non hanno sotto alcun altro membro; Scamozzi però pone nel suo ordine composito, da lui chiamato romano, un ovolo e un dentello sotto i modiglioni doppi». 3. Ognuna di queste descrizioni di templi dimostra un lungo lavoro di ricerca, compiuta spesso forzando i dati della realtà, sul proporzionamento dell'edificio e dei suoi ornamenti. E su questa traccia palladiana del modo di analizzare le forme, prosegue fedelmente Inigo Jones. 4. I. Jones [*alla prima tavola*]: «Vidi questo tempio quando fui a Roma nel 1614... l'intercolunnio centrale è più largo, secondo la regola; e così devono essere tutti i templi peripteri o alati attorno». 5. I. Jones [*alla seconda tavola*]: «L'altezza del timpano di questo frontespizio misura $\frac{2}{11}$ dell'intera lunghezza della cornice». 6. I. Jones [*alla terza tavola*]: «La statua segnata A [la prima da sinistra sopra la cornice] è alta $\frac{1}{4}$ di colonna, architrave e fregio, le altre statue che le stanno a fianco, segnate

B, sono $\frac{1}{14}$ più basse di quelle sugli acroteri. Per un altro basamento come questo, segnato C [sotto la serie delle statue], cfr. p. 299. L'acroterio D [sotto la statua A] è largo quanto il diametro della colonna sottostante misurato alla sommità. Nello zoccolo, la cimasa E [fra la terza e la quarta colonna da sinistra] risponde all'esterno e all'interno col piedistallo degli ornamenti interni, mentre la base risponde esternamente alla base delle colonne e internamente a quella del piedistallo». [In basso, riferito a tutta la tavola]: «Un disegno di questa [non individuato]». 7. I. Jones [alla quarta tavola]: «Questo tempio è tutto coperto a volta, ed in esso non vi è traccia di travi di legno». Indica quindi con le lettere C, D, E, F, rispettivamente: la «volta del portico», quella del pronao «a mezza botte», quella della cella «con lacunari quadrati di stucco», quella «sotto o dietro il frontespizio». «Nella sezione della porta, segnata A, si può vedere l'aggetto dei suoi ornamenti. Il pilastro retrostante la colonna segnata B [la seconda da sinistra] è rastremato come la colonna, e quella è una regola da osservarsi ogniqualvolta colonne e pilastri sono posti sulla stessa linea». [Riferendosi a tutta la tavola]: «Un disegno di questa; sul verso vi sono due portici o colonnati, uno dorico, l'altro corinzio [disegno non individuato]». 8. I. Jones [alla quinta tavola]: «L'aggiunta della cornicetta F rende proporzionata la cornice che altrimenti, non avendo la stessa altezza dell'architrave, sarebbe troppo bassa. I doppi modiglioni, essendo piccoli, non sono perfettamente allineati col capitello, perché se lo fossero stati vi sarebbe stata troppa distanza fra loro: così ci sono 3 spazi e 4 modiglioni, ed uno spazio viene a cadere esattamente sopra il fiore dell'abaco; in pianta, questi spazi sono quadrati. Il fregio D è basso e pulvinato perché non è scolpito: due fasce sono state lasciate piatte, una sopra e una sotto; per un fregio fatto nella stessa maniera, ma non rigonfio nel mezzo, cfr. il secondo tempio di Nîmes, p. 392; questo fregio non è $\frac{2}{4}$ dell'architrave. Questo abaco è circa $\frac{1}{7}$ del capitello. In G non è indicata la curvatura dell'abaco: quella indicata sopra e sotto è la sporgenza del fiore. Per la cimasa dell'architrave H, cfr. p. 266; si noti che la fascia minore è intagliata a foglie». [In basso, a sinistra]: «A è la base attica». [In fondo]: «Un disegno di questo architrave, fregio e cornice e con la parte di sotto della cornice [VIC., D 6v?]».

CAPITOLO XVI

1. *battesmo*: battistero. Si tratta del battistero di San Giovanni in Laterano, eretto da Costantino, ricostruito prima della metà del V secolo, e quindi in seguito ripetutamente restaurato. L'aspetto attuale è opera seicentesca di Urbano VIII. Il foglio R.I.B.A., XII 3v (Zorzi 182; Spielmann 67), presenta un rapido schizzo, le cui misure ritornano nella prima tavola e nel R.I.B.A., XV 9r (Zorzi 183; Spielmann 68), che propone una ricostruzione dello stato dell'edificio precedente all'intervento di Paolo III - che lo aveva dotato di cupola - e, basandosi su un disegno del Peruzzi, completa simmetricamente la cappella a destra con una uguale sul lato opposto. Da questo disegno dipende la prima tavola, in cui le proporzioni risultano però alterate, essendo i piani posti fra loro in rapporto di 3:2:1, e in cui non vi è un coerente sviluppo del pronao dalla pianta all'alzato. La base del disegno R.I.B.A., XIV 2r (Zorzi 262: del Falconetto; Spielmann 69), è ripresa nella seconda tavola. Cfr. LABACCO 1552, ff. 23 sgg.; SPIELMANN 1966, pp. 41-2.

2. I. Jones: «Io credo invece che sia stato edificato all'epoca di Costantino, quando l'architettura era molto decaduta e si costruiva con materiale recuperato dagli

antichi edifici, come dice nella sua *Architettura* il Serlio». 3. Si tratta delle semicolonne laterali interne della porta d'ingresso della chiesa (sulla quale cfr. anche qui, IV 2, e nota 12), riprodotte in ZORZI 1966^a, fig. 66. 4. I. Jones [*alla seconda tavola*]: «Questa cornice è troppo bassa e presenta due membri dello stesso tipo uno sopra l'altro [le due gole diritte]: non è esempio da essere imitato. La linea curva F [sopra D] è il compasso dell'abaco, e G [il rettangolo all'interno di F] è l'aggetto del fiore. H [sotto C] ha solo $\frac{1}{2}$ ovolo perché possa sembrare grande. Questa aggiunta alla base A, quando le colonne sono troppo corte, è opportuna e degna di essere imitata».

CAPITOLO XVII

1. Il tempietto fu costruito nel 1502 dal Bramante nel cortile della chiesa di San Pietro in Montorio, eretta dove si riteneva, per erronea tradizione, che San Pietro fosse stato crocifisso. Un brevissimo frammento manoscritto che anticipa la stesura di questo capitolo è conservato a Londra, sul verso del foglio R.I.B.A., VIII 1, il cui recto rappresenta la pianta e l'alzato del tempio di Vesta. Ciò sottolinea ulteriormente, dopo il lungo brano dedicato all'inizio del IV libro ai templi rotondi, il legame che il Palladio istituisce fra tutte le strutture centriche antiche e moderne, anche se poi ragioni di distribuzione della materia distanziarono nell'impaginazione i vari edifici: i templi di Vesta a Roma e a Tivoli, il battistero di San Giovanni in Laterano, il Pantheon, i mausolei di Romolo e di Santa Costanza, e questo tempietto. Nella sua attività di costruttore, la lunga esperienza critica si risolve nell'invenzione del tempietto di Maser, ispirato principalmente al mausoleo di Romolo, come risulta da un disegno, anch'esso sul citato foglio R.I.B.A., VIII 1r. Il tempietto di San Pietro in Montorio, a cui già il Serlio aveva riservato una posizione di privilegio fra le sue antichità, è l'unico edificio moderno, oltre alle sue opere, illustrato dal Palladio: il che dimostra l'importanza che gli attribuiva nella sua storia ideale dell'architettura, di cui non a caso traccia qui un quadro assai significativo, incentrandolo nelle figure di Giulio II e di Bramante. Rispetto al disegno VIC., D 26v (Spielmann 71), che riproduce solo l'esterno, la tavola presenta anche l'interno, con l'evidente intenzione di fondere due tavole del Serlio, delle quali corregge alcuni errori, come ad esempio la mancanza del piedistallo sotto le colonne; essa è inoltre arricchita di molti particolari ed è lievemente variata nelle proporzioni. Il Palladio mostra poi, correttamente, l'edificio isolato nel contesto spaziale - l'assetto, simile all'attuale, compare anche nella pianta del Bufalini del 1551 -, mentre il Serlio ne dava un suggestivo ma arbitrario inquadramento in un ambiente circolare. Cfr. SERLIO, III, ff. 67-8; SPIELMANN 1966, pp. 42-3; BURNS 1973^a, p. 154; 1975, p. 88. 2. Secondo lo schema già impostato nella *Lettera a Leone X*, e presente poi in SERLIO, III, f. 64v, e IV, *Dedica ad Alfonso d'Avalos*, il Bramante, il cui nome è associato anche dal Serlio a quello di Giulio II, è considerato il restauratore dell'architettura antica. Sul problema, cfr. anche PUPPI 1973^a, p. 11. Sul rapporto tra Bramante e Palladio, cfr. WITTKOWER 1959; 1964, pp. 26-7, 77 sgg.; DE ANGELIS D'OSSAT 1966^a; BRUSCHI 1973. 3. Il Palladio traccia un quadro dell'architettura dall'età di Giulio II e Bramante in poi. Mentre la *Lettera a Leone X* si riferiva al solo nome di Bramante, cui nell'edizione del 1540 del Serlio erano avvicinati il Peruzzi e Raffaello, qui la citazione comprende anche la generazione successiva: Michelangelo per primo, e poi Sansovino, Sangallo, Sanmicheli, Serlio, Vasari, Vi-

gnola, Leone Leoni. Egli individua in sostanza il passaggio dall'umanesimo al manierismo, con la sola inspiegabile mancanza di Giulio Romano, con cui pure fu sicuramente in contatto, e che era stato ricordato dal Serlio non solo come pittore ma anche come architetto. Cfr. FORSSMAN 1967^b, pp. 244 sgg.; DE FUSCO 1968, pp. 631-2; PUPPI 1973^a, p. 23 nota 42. Sul rapporto del Palladio con: Michelangelo, cfr. BARBIERI 1964^a, pp. 50-1; ZEVÌ 1964; Sansovino, cfr. qui, I *Proemio*, nota 11; Antonio da Sangallo, cfr. DE ANGELIS D'OSSAT 1966^b, 1973^b; Sanmicheli, cfr. ARGAN 1956; Serlio, cfr. qui, I *Dedica*, nota 4; Vasari, cfr. qui, I *Proemio*, nota 9; Vignola, cfr. qui, I *Dedica*, nota 4; GLOTON 1966^a, 1966^b; LEWINE 1973. Tutti gli architetti citati, tranne l'ultimo, fanno capo all'ambiente romano. Contrariamente alla tesi toscana e vasariana, la nuova architettura non nasce a Firenze, nel '400, con il Brunelleschi, ma, secondo le idee dell'ambiente romano, a Roma, con Bramante, al tempo di Giulio II. Cfr. BRUSCHI 1978.

4. È singolare che il Palladio, con tutti i debiti che ha verso Leon Battista Alberti, dia solo a Bramante il merito di aver risuscitato *la buona e bella architettura*. Il suo giudizio sull'Alberti si limitava forse, come appare fin dal *Proemio* del I libro, all'attività del trattatista.

5. I. Jones [*alla seconda tavola*]: «Mentre ero a Roma, nel 1614, ho osservato spesso questo tempio. E se Bramante non avesse posto controcolonne o pilastri [lesene] sulla parete esterna della cella, ma solo quadrature, egli avrebbe potuto fare la porta più grande, e non avrebbe interrotto l'ordine dei pilastri; ma nei templi molto grandi, dai larghi intercolunni, queste controcolonne possono andare bene. L'opera 'bastarda' del secondo ordine è la metà delle colonne con la cornice, senza la balaustra; questa è una buona regola da osservare. Allo stesso modo, i plinti sotto la base delle colonne non furono usati dagli antichi quando il portico era così stretto, come si può vedere nei templi di Vesta, pp. 310 e 357, ma sembra che, per facilitare [il passaggio], questi plinti siano circolari».

CAPITOLO XVIII

1. Si tratta in realtà del tempio di Castore e Polluce, o dei Dioscuri, eretto nel 484 a.C. dal figlio del dittatore Aulo Postumio Albino per sciogliere il voto fatto dal padre durante la battaglia del lago Regillo. Le tre colonne corinzie superstiti appartengono all'ultima ricostruzione, avvenuta nel 6 d.C. Non molto di più era visibile al tempo del Palladio, che incorse in qualche errore: il tempio era infatti un periptero di 8 × 11 (e non 15) colonne e sorgeva su alto podio anziché sul basamento a gradini indicato nelle tavole. Cfr. LABACCO 1552, ff. 19 sgg. (che propone una diversa ricostruzione); GAMUCCI 1580, ff. 33r-34r; POLACCO 1965, p. 63; COARELLI 1974, pp. 82-3; LUGLI 1975, pp. 254 sgg.

2. I. Jones: «Si noti l'esuberante decorazione che, procedendo dagli steli delle volute, prosegue sull'abaco del capitello».

3. I. Jones [*alla seconda tavola*]: «Nelle *Antichità* di Antonio Labacco, f. 17, la pianta di questo tempio ha solo 6 colonne nella fronte e 8 nel fianco, mentre qui ne ha 8 davanti e 15 lateralmente, e questa sembra essere la ricostruzione più giusta».

4. I. Jones [*alla terza tavola*]: «Si noti, nella corona, l'angolo della scanalatura, differente da quello del tempio di Antonino Pio, p. 290. La cornice mi sembra troppo alta rispetto all'architrave, ma nel complesso sta bene. I modiglioni, essendo grandi, sono posti esattamente in linea col fiore del capitello. Da qui in giù [da sotto i modiglioni] Vignola riprese la sua cornice dell'ordine composito; la parte superiore la riprese sia da qui,

sia dal tempio di Assisi. In Philibert de L'Orme, f. 199, vi è il disegno di una cornice molto vicina all'invenzione di questa, ma, pur avendo 3 fasce, la mediana delle quali scolpita, ha la sporgenza di due fasce solamente, come si può vedere dalla linea tratteggiata segnata &, in modo che in quella solo la fascia inferiore, alla sua base, è perpendicolare al fregio segnato c. Nella cimasa dell'architrave sono scolpiti archetti con fiori nel mezzo. La fascia centrale scolpita introduce una bella variazione, ma il rilievo in Philibert de L'Orme è più semplice. La base A è detta doppia perché ha due cavetti: cfr. Scamozzi».

CAPITOLO XIX

1. Si tratta in realtà del tempio di Vespasiano, innalzato da Domiziano nell'81 d.C. in onore di Vespasiano e di Tito, e restaurato da Settimio Severo e Caracalla. Del tempio, che sorge a ridosso del grande muro di sostruzione del Tabulario, restano oggi tre colonne dell'angolo destro del pronao, e non molto di più doveva essere visibile al tempo del Palladio, che lo ricostruisce in modo del tutto fantasioso. L'edificio non era infatti un diptero octastilo, bensì un prostilo esastilo, costituito da un'ampia cella preceduta da sei colonne, più due davanti alle ante, e non sorgeva sul basamento a gradini riprodotto nella prima tavola, ma su podio. Cfr. GAMUCCI 1580, f. 35r; COARELLI 1974, p. 75; LUGLI 1975, pp. 220-2.

2. Con acuto spirito critico, già altre volte dimostrato, il Palladio nota che lo stile del tempio ritenuto di Giove Tonante (e quindi augusteo) non si addice all'epoca, e quindi sia da giudicarsi posteriore. Noi oggi sappiamo infatti che si tratta del tempio di Vespasiano; l'identificazione erranea rimase tuttavia corrente fino al secolo scorso. Cfr. POLACCO 1965, p. 62.

3. È pensabile che il Palladio, nell'alludere a questa intercapedine per lo smaltimento delle acque trasudanti dal monte, avesse presente la struttura del teatro romano di Verona, a lui ben nota.

4. I. Jones [alla prima tavola]: «L'aspetto di questo tempio è il diptero, cioè alato doppio: cfr. Vitruvio, III, f. 120, ed è l'unico di questo tipo pubblicato in questo libro».

5. I. Jones [alla seconda tavola]: «Il dentello nell'angolo non è usato né dagli antichi né dai moderni; solo Bruti [Bruto Revese] nella sua *Architettura* lo usa, ma un travicello non può reggere l'angolo. Questi modiglioni, essendo piccoli, non cascano esattamente nel mezzo della colonna. F [tra D e C] è il soffitto della corona. A è una base doppia; quando la cimbia è grande, non ha mai sotto un bastoncino».

CAPITOLO XX

1. Il Pantheon fu costruito tra 118 e 125 d.C. da Adriano sul luogo dove sorgeva il tempio eretto da Agrippa e restaurato da Domiziano. La prima delle due iscrizioni che ancora si possono leggere sull'architrave fu collocata da Adriano, la seconda ricorda un restauro di Settimio Severo e Caracalla del 202. Nel 609 venne donato dall'imperatore bizantino Foca a papa Bonifacio IV, che lo trasformò nella chiesa di Santa Maria ad Martyres. Gli si riferiscono i disegni R.I.B.A., VI 11, VIII 9 (Zorzi 123-4, 165, 168; Spielmann 1, 72-3), XIV 2v (Spielmann 74), XV 12v (Zorzi 145), VIC., D 8, 16r (Zorzi 252, 166-7: del Falconetto; Spielmann 75-7). Tra questi il R.I.B.A., VIII 9r, è strettamente collegato alle tavole seconda e terza, il R.I.B.A., VIII 9v a sinistra, è da ritenersi preparatorio per la settima, i VIC., D 8v e 16r, databili attorno al 1550, si riferiscono, rispettivamente,

alla nona e alla decima. Cfr. PALLADIO 1554, f. 23; GAMUCCI 1580, ff. 155r-159r; SPIELMANN 1966, p. 43; FORSSMAN 1973^c, pp. 20-1; COARELLI 1974, pp. 258-62. Per i disegni rinascimentali dell'edificio, fra cui le tavole del SERLIO, III, ff. 50-6r, che presentano numerose variazioni, cfr. BARTOLI 1914-22; BURNS 1966 e 1975, pp. 106-8, 245, 255, 263; BUDDENSIEG 1968 e 1971. Al Pantheon il Palladio si ispirò per il tempio di Maser e per il progetto del pronao della chiesa di San Petronio a Bologna. 2. Pur sbagliando l'epoca, il Palladio dimostra precisa sensibilità dei due momenti costruttivi del Pantheon: oggi tutta l'opera è ritenuta adrianea ma costruita in due tempi: cfr. POLACCO 1965, pp. 62 e 73 nota 9. Di opinione diversa è I. Jones: «Io credo invece che il tempio sia stato costruito tutto da Agrippa poiché le sue terme si collegano assai bene con questo edificio». 3. Cfr. Plinio, *Nat. hist.*, XXXV 58, 119. 4. Altra appropriata valutazione stilistica del Palladio che, contrariamente all'opinione del SERLIO, III, f. 52r, riconosce originale la nicchia centrale e ne coglie il significato nel contesto dell'edificio. 5. I. Jones: «Osservai attentamente questo tempio l'ultimo giorno del mese di maggio del 1614, e ho notato di avervi trovato più cose di quante non ne abbia trovate Palladio». 6. Le rovine alle spalle del Pantheon appartengono in realtà alla basilica di Nettuno, eretta da Agrippa e restaurata da Adriano, dietro la quale erano visibili nel '500 alcuni resti, ora distrutti, delle terme di Agrippa: si veda il disegno R.I.B.A., IX 14v (Zorzi 138; Spielmann 188), la cui parte inferiore corrisponde alla planimetria della *Forma Urbis* severiana. Il Palladio collega tutti gli elementi di questa zona della Roma augustea profondamente rimodellata da Adriano, sia interpretando le piante, sia immaginando gli alzati, com'è visibile nel disegno R.I.B.A., VII 3 (Zorzi 143; Spielmann 196). La tavola, pur isolando il Pantheon, ne fa percepire, diversamente da quella del Serlio, la connessione con gli edifici circostanti. Per la ricostruzione dell'intero complesso, Pantheon, basilica di Nettuno, terme di Agrippa, cfr. anche i disegni VIC., D 33r, R.I.B.A., VII 1, 2, 4, 6 (Zorzi 136-42; Spielmann 189-95); SPIELMANN 1966, pp. 79-82; BURNS 1973^b, pp. 176-7. I. Jones [*alla prima tavola*]: «Delle terme di Agrippa sono ancora in piedi alcuni contrafforti e molte pareti. Tutte le nicchie e le finestre segnate o [lungo le pareti del Pantheon] sono quadrate. Nella cappella segnata + [la prima da sinistra] ha la tomba Perino [Perin del Vaga]. Roma 1614. Le scale sono simili a quelle di Capua, ma triangolari ed ogni gradino ne sostiene un altro, posando sopra di esso, cosicché se si comincia a fare una scala del genere con un'altezza sufficiente all'inizio, il resto viene di conseguenza. Palladio non disegna queste scale come sono realmente, ma come egli immagina che dovessero essere, e questa è una libertà troppo grande. Il portico è lungo $\frac{3}{4}$ della larghezza dell'interno del tempio. La seconda e la terza colonna del lato sinistro sono andate perdute, e la prima è murata. Palladio riprese di pari passo l'invenzione di questo portico nel tempio ipetro che lui chiama di Giove, e gli aggiunse i portici laterali in modo da dargli l'aspetto pseudodiptero: cfr. p. 298». [*In basso*]: «Un disegno di una di queste cappelle con due tabernacoli con le linee tirate fino al centro [disegno non ritrovato]». 7. I. Jones [*alla seconda tavola*]: «La terza cornice è alta come le sottostanti e, divisa la parete, dal plinto alla sommità della cornice, in 7 parti, la cornice è 1 di queste parti. La seconda cornice è alta come le altre e, divisa la parete dal plinto alla sommità [della cornice] in 8 e $\frac{1}{2}$ parti, la cornice è 1 di queste parti. La prima cornice è circa $\frac{1}{12}$ dell'altezza della parete dal primo plinto alla sommità della detta cornice. Le colonne sono di granitello, con basi

e capitelli di marmo; il timpano del frontespizio è $\frac{1}{5}$ della lunghezza della cornice». [In basso]: «Un disegno di questa tavola [R.I.B.A., VIII 9r a destra]». 8. Mentre le vedute del Pantheon disegnate nel Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento presentano solo un frontone (si veda ad esempio la tavola del Serlio), quasi tutti i rilievi compiuti sullo scorcio del '500 mostrano i due frontoni, il secondo dei quali da vicino non era però affatto visibile. Sul problema, cfr. WITTKOWER 1964, p. 92, e nota 1. Annota I. Jones [alla terza tavola]: «La copertura era di metallo [bronzo], ma fu tolta da Clemente VIII per farne dei cannoni, e il tempio venne coperto di piombo. Tutto l'esterno era di stucco, dello spessore di almeno 2 pollici, e così pure la nicchia segnata A [a destra della porta]. Le travi di bronzo del portico erano doppie e ricoperte. Quella segnata + va sopra l'altra, come ho indicato . . . La cornice segnata B [la prima dal basso] era di mattoni ricoperti di pietra, e il resto di marmo, come i modiglioni, le colonne e l'architrave D [visibile in sezione sopra le prime due colonne da sinistra]; questo e la cornice girano sopra le colonne, come ho notato in un'altra pagina [344], ma qui non girano. Si noti che nel 1625 le travi di bronzo del portico furono tolte, e sostituite con travi di legno, da papa Barberini, per farne dei cannoni. Questo me lo disse William Smith pittore di oggetti di metallo brunito, che era presente. Un disegno di questa tavola [R.I.B.A., VIII 9r a sinistra]». 9. I. Jones [alla quarta tavola]: «Si può capire facilmente come questo portico si connette al tempio. La parte superiore di questa cornice è fatta di terracotta coperta di stucco; i modiglioni sono di marmo. La sua altezza si divide in 4 parti: 1 si dà al cavetto, all'ovolo e all'astragalo, 1 e $\frac{1}{2}$ ai modiglioni, e 1 e $\frac{1}{2}$ alla corona e alla gola. Il suo aggetto va considerato dalla base del cavetto alla sommità del modiglione. Il quadrato della larghezza del modiglione è $\frac{1}{4}$ dell'altezza dell'intera cornice; l'aggetto del modiglione è un quadrato perfetto o qualcosa di più, la sua larghezza $\frac{1}{6}$ dell'altezza; la larghezza dell'intervallo dei modiglioni è $\frac{1}{3}$ dell'altezza dello stesso». 10. I. Jones [alla quinta tavola]: «Nel portico c'era un soffitto a semibotte, di metallo riccamente decorato. Cfr. Serlio, III, ff. 52-9. Io penso che gli archi superiori siano moderni. Questi archi doppi sono su un fianco; quelli superiori si impostano su 2 pietre sporgenti come dei modiglioni. Questi archi sono solo sul fianco, e non ce ne sono che 2 vicino alla porta. Io penso che questi 2 archi non siano antichi ma che i loro modiglioni servano ad appoggiare le travi di ottone proprio perché sono sul fianco e stanno bene; gli archi potrebbero essere stati fatti per rafforzare la struttura. Y sono lame di bronzo doppie unite insieme». [Indica con O, P, Q, dall'alto in basso, i riquadri sulla parete fra la seconda e la terza colonna da sinistra]: «O, porfido; P, granitello; Q, questo non c'è più ma è probabile che fosse di granitello per rispondere a quello segnato P». [In basso]: «Un disegno di questa tavola [disegno non identificato]». 11. I. Jones [alla sesta tavola]: «X mostra che il voltare delle cornici nei disegni di architettura dovrebbe essere dritto e non fatto come nelle cornici. K [in alto a destra, alla sommità di X] è la cornice del lacunare, che, per maggiore forza e grandezza, è in rilievo sia all'esterno sia all'interno. Si noti che la cimasa dei modiglioni P [nella parte superiore di C] viene più in fuori della loro voluta, cosa che a me non piace, ma qui, per rafforzare, è inserito tra i due membri un bastoncino. La larghezza dell'ovolo alla sommità è minore della sua altezza di quanto è larga la linguetta. R [nel soffitto della cornice, sopra il numero 13] è il soffitto della cornice, la cui larghezza è maggiore sulla fronte che nei fianchi, per rendere quadrate le casse delle rose. G [il se-

micercchio sopra D) è lo scapo della colonna. I [sopra G] è la curva del plinto del capitello o abaco. H [sopra I] è il fiore dell'abaco. La cornice ed architrave D girano intorno fino ad incontrare il pilastro che però non diminuisce come la colonna, ma questo Palladio non lo nota. Cfr. Serlio, III, ff. 52-9. Questa cornice sull'architrave all'interno del portico fu fatta perché da essa partivano sia le volte dell'entrata, con lacunari, sia le volte del portico, che erano di ottone o d'argento». [Sopra A, a sinistra delle scanalature del pilastro]: «L'astragalo termina con una piccola cornice dove inizia la cimbria, perché l'astragalo non può diminuire. L'astragalo & [nell'angolo di I] sull'angolo del pilastro scanalato è da imitare. La fronte del pilastro ha 7 scanalature, profonde la metà del loro diametro. Gli intervalli tra una scanalatura e l'altra sono $\frac{1}{4}$ della stessa, gli angoli sono $\frac{1}{2}$, di cui metà per l'astragalo e metà per l'intervallo. Questi pilastri sono scanalati anche sui fianchi, essendo ad altorilievo, o pilastri attici. L'abaco è alto $\frac{1}{7}$ del capitello, il capitello è alto 1 diametro». 12. La considerazione pare desunta da SERLIO, III, f. 52r. I. Jones [alla settima tavola]: «L'apertura circolare alla sommità della cupola termina con una cornice o di ottone; intorno ci sono dei ganci di ferro D ricurvi in fondo, che reggevano degli ornamenti di metallo [Jones li disegna sulla sua copia]. Penso che questa cupola fosse coperta di stucco poiché in alcuni punti se ne possono ancora vedere delle tracce. Si noti che le centine della cupola non rispondono con nessun elemento sottostante, il che non deve essere imitato. Il secondo ordine sarebbe stato meglio, secondo me, in opera bastarda, perché ora esso è veramente così fatto. La cornicetta R sporge un po' in fuori rispetto all'architrave I [nell'arco sopra la colonna M]. O [la fascia sopra N su cui poggia il secondo ordine] è di marmo macchiato di scuro. P [le riquadrature tra le paraste del secondo ordine] sono di porfido, così come le paraste, mentre lo sfondo è di marmo macchiato di scuro, come la fascia sottostante. & sono finestre [sempre nel secondo ordine] che dall'interno danno luce alle piccole capelle V [la sezione di una di queste è visibile sulla destra della tavola]. N è di porfido . . . ». [In basso]: «Un disegno di questa tavola leggermente diverso [R.I.B.A., VIII 9v a sinistra]». 13. Notevole l'intuizione critica di Jones che sottolinea l'importanza del rivestimento interno del Pantheon, basilare, insieme al romanico fiorentino, per la formazione del linguaggio rinascimentale: «Da questo tempio tutti hanno imparato a decorare i loro edifici con intarsi di marmi preziosi». Prosegue individuando i vari marmi con cui sono realizzati i singoli partiti decorativi. 14. I. Jones [alla nona tavola]: «La larghezza di quest'ovolo alla sommità è tanto maggiore dell'altezza quanto è la metà del guscio esterno. L'abaco è alto quasi $\frac{1}{5}$ del capitello, il quale è alto 1 diametro».

CAPITOLO XXI

1. Si tratta in realtà del mausoleo eretto al principio del IV secolo per Costanza ed Elena, figlie di Costantino, presto trasformato in battistero e quindi nel Duecento in chiesa, oggi dedicata a Santa Costanza. Fra coloro che lo ritengono il tempio di Bacco è il SERLIO, III, ff. 56v-58r, che raffigura anche il cortile antistante di cui rimane pure uno schizzo del Palladio sul foglio R.I.B.A., VIII 12r (Zorzi 257; Spielmann 111). La pianta del Serlio rispetta la successione delle nicchie tonde e rettangolari, nel corpo centrale, mentre il Palladio dà un più corretto rilievo del pronao, di cui accetta però la rettifica dei lati esterni proposta dal Serlio. Si nota qualche incongruenza fra pianta e alzato. 2. Giustamente il

Palladio attribuisce ad epoca tardo-imperiale la costruzione, che è infatti paleocristiana, basandosi, come al solito, sugli elementi stilistici del fregio. 3. Singolare, anzi unico, l'apprezzamento del mosaico paleocristiano. 4. I. Jones [alla terza tavola]: «La sporgenza della base A è $\frac{1}{8}$ del diametro della colonna». È questo uno dei pochi disegni di capitelli compositi.

CAPITOLO XXII

1. Si tratta in realtà del sepolcro di Romolo, eretto da Massenzio in onore del figlio, morto giovanetto nel 309; ne rimangono i muri perimetrali, su tre lati, del recinto porticato, e il mausoleo assai manomesso. Un frammento manoscritto relativo a questo capitolo è sul verso del foglio R.I.B.A., VIII 1, il cui recto (Zorzi 316, 181; Spielmann 78-9), che presenta anche due alzati, è da considerarsi preparatorio della tavola. In essa manca però l'alzato: il Palladio non era forse troppo sicuro della sua ricostruzione, in cui non aveva l'appoggio del SERLIO, III, f. 69r, che, con qualche variazione proporzionale, era stato la fonte per l'ipotesi della pianta. Lo studio dell'alzato, non pubblicato, è matrice essenziale per il tempio di Maser, l'unica chiesa circolare costruita dal Palladio. Cfr. BARTOLI 1914-22 (disegni del Peruzzi, A. da Sangallo il Giovane, G. B. da Sangallo); SPIELMANN 1966, pp. 43-4; BURNS 1973^a, p. 142. 2. Sulla via Appia, cfr. qui, III 1, 3. 3. I. Jones [alla tavola]: «Penso che questo edificio sia stato un sepolcro, dal momento che è fatto di mattoni e si trova lungo la via Appia, dove gli antichi collocavano la maggior parte dei loro sepolcri». [Nella parte inferiore, al centro]: «Questa invenzione dell'entrata che si apre sul portico l'ha in parte usata Giulio Romano nel palazzo del conte Ottavio di Thiene, per cui cfr. p. 108, dove Palladio lo presenta come sua opera». A nostro parere la paternità palladiana dell'opera (che non esclude ovviamente l'ispirazione da Giulio Romano, del resto sempre riconosciuta) è garantita dallo schizzo di recente scoperto dal Burns: cfr. qui II 3, nota 38.

CAPITOLO XXIII

1. Il cosiddetto tempio di Vesta a Tivoli – databile al I secolo a.C. – è il meglio conservato dei templi rotondi visti dal Palladio, che poté quindi riprodurlo abbastanza fedelmente, senza rifarsi alla dottrina vitruviana e senza alterarne le proporzioni. Si può anzi pensare che il disegno VIC., D 4 (Zorzi 194-5: di autore ignoto; Spielmann 80), oltre ad essere preparatorio per le tavole di questo capitolo, sia servito anche come spunto per le illustrazioni del tempio rotondo periptero nel BARBARO, pp. CXXVI-CXXVII. Cfr. SERLIO, III, ff. 60v-61r; ZORZI 1958, p. 18 nota 29; BURNS 1973^a, p. 151; FORSSMAN 1973^c, pp. 21-2. Annota I. Jones: «Vidi questo tempio il 13 giugno, e ne è ancora in piedi una buona parte, compresa metà del portico; la volta della cella invece è crollata. Il tempio non è di marmo, ma le colonne sono ben fatte; i capitelli sono lavorati a foglie di rovere. Penso che sotto questo vi siano delle grandi fondamenta di qualche altro edificio. Le pareti della cella sono di pietre incerte e sono state coperte di stucco». 2. Prima fra tutte, la sua forma rotonda: cfr. qui, IV 14. In realtà si ignora a chi il tempio fosse dedicato, essendo infondata l'attribuzione a Vesta, e ipotetica quella ad Ercole. 3. I. Jones: «Per questa pendenza delle colonne, cfr. Vitruvio». 4. Cfr. VITRUVIO, IV 6, 1-6, con la traduzione del BARBARO, pp. 116-20, e qui, I 26.

5. *L'opus incertum* era infatti originariamente intonato. *pietra tiburtina*: travertino (*lapis tiburtinus*). 6. I. Jones [*alla seconda tavola*]: «Il tamburo e la cupola sono alti la metà delle colonne con architrave, fregio e cornice. Le basi senza plinto come quelle a p. 310». 7. I. Jones [*alla terza tavola*]: «Questi architrave, fregio e cornice D sono ben proporzionati. E è il soffitto del portico, in cui vi è un lacunare minore dell'altro, e la diminuzione avviene verso il centro: cfr. p. 312, alla lettera H. Il maggiore di questi lacunari, segnato I, è largo qualcosa più dell'abaco del capitello C. H [in sezione, fra E e D, sopra il fregio] è la cornice che sta sotto al portico, la quale non arriva più in su dei primi due membri della cornice esterna, cioè la cimasa dorica e il dentello, ed è a sua volta divisa in 3 membri diversi: una cimasa lesbica, una gola e una gola più piccola. Le basi [delle colonne] hanno un listello in luogo del cavetto. Il pavimento del tempio si alza da terra per la terza parte della lunghezza delle colonne ed ha un arco che va da una colonna all'altra: cfr. Vitruvio, III, f. 134. Secondo me le modanature lisce di questo basamento [A] stanno abbastanza bene, ma sono un po' insolite». 8. I. Jones [*alla quarta tavola*]: «B sono gli ornamenti delle finestre nella parte di fuori, che sono diritti. C sono gli ornamenti delle finestre nella parte di dentro, che girano in alto, e che Serlio, f. 26, chiama 'inzancata'. Nella cimasa dell'architrave A, la gola riversa ha sotto un bastoncino che sporge più della detta gola, e che non si è mai visto in nessun altro ornamento di Palladio. La porta e le finestre hanno una caratteristica in comune: i loro archi presentano la fascia inferiore più alta [di quella superiore], il che è fuori dell'ordinario, ma in opera sta bene. Londra, 8 marzo 1618. La porta e le finestre sono più strette di sopra che di sotto: cfr. Vitruvio, IV 6; si noti che Sebastiano Serlio, al f. 51, disegna queste modanature in modo differente ed errato. Il girare dell'architrave di questa finestra C e di quella pubblicata dal Serlio, f. 51, ha dato spunto agli architetti moderni di allontanarsi eccessivamente [dalla regola]: quelli il cui giro è più alto della sommità della luce sono errati, e questo rende la fascia doppia. Cfr. Scamozzi, VI, f. 163. Questo errore è in Fontana e nella maggior parte degli architetti moderni».

CAPITOLO XXIV

1. Il tempio dei Dioscuri a Napoli, di età neroniana, fu trasformato in chiesa di San Paolo Maggiore già alla fine dell'VIII o all'inizio del IX secolo. Al tempo del Palladio esisteva ancora l'intero pronao, che venne però incorporato alla fine del Cinquecento nella nuova chiesa costruita dal Grimaldi. Nel 1688 la facciata fu distrutta da un terremoto. Il recto del disegno del Museo Nazionale di Stoccolma segnato THS 6169 può essere considerato preparatorio della prima tavola, soprattutto perché presenta la riproduzione rovesciata della scena che orna il timpano, mentre le proporzioni dei vari elementi sono modificate. Sul verso, il profilo per la base attica della seconda tavola e un capitello che sviluppa lo schema del R.I.B.A., XIII 18 (Zorzi 198; Spielmann 81), che fu utilizzato come modello per la seconda tavola. Cfr. STRANDBERG 1961; SPIELMANN 1966, p. 45; FORSSMAN 1973^c, p. 22. 2. Per una più ampia trattazione del problema, cfr. qui I 20, e note relative. 3. La composizione scultorea del frontone è invenzione del Palladio. Inigo Jones (cfr. nota successiva) dà una descrizione corretta della situazione reale, che trova conferma anche nel disegno di Francisco de Holanda pubblicato da STRANDBERG 1961. 4. I. Jones [*alla prima tavola*]: «Visitai questo tempio sabato 8 marzo 1614. Le statue che sono qui rappresentate alla

sommità del frontone io le vidi giacere a terra spezzate, ed erano assai belle. Le statue e [sugli acroteri] sono alte $\frac{1}{4}$ della colonna e dell'architrave. Il disegno del bassorilievo del timpano non risponde al vero, perché in ogni angolo vi sono un tritone ed una divinità marina, e da una parte 2 figure in piedi in atto di compiere un sacrificio; la parte centrale manca. Questa è una delle cose migliori che io abbia visto. Per accedere al tempio vi è una bella scala quadrata con dei riposi e la balaustra di marmo [segue uno schizzo]. L'interno del portico è voltato a mezza botte in corrispondenza dei 3 intercolunni centrali e dai lati vi è una crociera per parte: le colonne girano intorno e il frate mi disse che questa parte era antica. Oggi restano solo 8 colonne. Esse sono fatte di tre pezzi, ma commessi così bene che si possono distinguere a fatica le giunture...». 5. I. Jones [alla seconda tavola]: «Gli ovoli E vengono fatti più larghi o più stretti in modo che uno di loro possa rispondere al mezzo dei modiglioni: questi sono più stretti del normale, ed imitano le mandorle. Quest'ovolo è largo alla sommità, compresa la conchiglia, tanto quanto è alto. Io penso che non fecero cadere i modiglioni al diritto del fiore del capitello per questa ragione: che, essendo fatta la cornice di diversi pezzi, è meglio che le giunture, che si trovano proprio sopra alla metà del capitello, vengano ad essere negli spazi tra un modiglione e l'altro piuttosto che in un modiglione, come si può vedere dalla linea tratteggiata, o piuttosto perché 3 di questi modiglioni non si sarebbero trasformati in un elemento che gira intorno. Quest'architrave liscio, privo di fusaroli tra una fascia e l'altra, non è regolare nell'ordine corinzio, ma è ammesso nello ionico. Osservai questo tempio domenica 23 marzo e davvero questi capitelli sono eccellenti. Dal momento che gli intercolunni sono più di 1 diametro e $\frac{1}{2}$, e non arrivano a 2 diametri, i capitelli non sono né corinzi né compositi, ma una forma intermedia fra i due».

CAPITOLO XXV

1. Si tratta del tempietto alle fonti del Clitumno presso Spoleto, edificio paleocristiano in antis del IV o degli inizi del V secolo, da cui furono asportati nel '700 colonne ed ornamenti che decoravano l'interno. La ricostruzione palladiana del disegno vic., D 22r (che per Zorzi 184 è di autore ignoto e per Spielmann 82 di Marcantonio Palladio), concordante con quella di Antonio da Sangallo il Giovane, è basata su un disegno di Pirro Ligorio conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Cod. Ital. 1129, p. 399): essa completa le scale laterali e la copertura dei due piccoli protiri, elimina tutti gli elementi cristiani sul frontone esterno e diminuisce la pendenza di quello soprastante l'altare. Il disegno R.I.B.A., XI 15r (Zorzi 185; Spielmann 83), è un rifacimento più tardo di quello vicentino, con alcune variazioni proporzionali, in vista dell'edizione: è infatti strettamente legato alla seconda e alla terza tavola. Il Palladio passò da Spoleto nel 1545 nel viaggio verso Roma e in quell'occasione rilevò anche la porta di San Salvatore, uno dei classici modelli già cari al Sanmicheli: si veda il disegno R.I.B.A., IX 17r (Zorzi 82; Spielmann 2). Cfr. FRUTAZ 1941; ZORZI 1958, pp. 17 sgg.; SPIELMANN 1966, pp. 45-6; BURNS 1973^a, p. 153; 1973^b, p. 173 e note; FORSMANN 1973^c, p. 21.

2. I. Jones: «Vidi questo tempio lunedì 16 giugno 1614, ed è assai ben conservato: mancano le statue e le coperture dei piccoli portici laterali. Credo che il frontespizio, che è tutto di marmo, sia opera moderna a causa della croce e dell'iscrizione nel fregio». 3. Cfr. qui, I 10. 4. Il proposito, come si è già visto, non fu mai realizzato. Cfr. qui, I Proemio, nota 26. 5. I. Jones [alla prima ta-

vola]: «Si noti che alcune di queste cimase del piedistallo, segnate D, variano rispetto alla loro base più di quanto Palladio prescriva nei suoi ordini: e può essere così perché la cimasa, essendo come una cornice, può variare rispetto alla base, anche se le membrature sono della stessa natura, quanto a forza o quanto a snellezza: ed in questo consiste l'arte di comporre queste modanature. Ma secondo me Palladio imita i basamenti più belli degli edifici antichi qui pubblicati, come quelli dei templi di Pola, di Nerva, della Fortuna, di Assisi, senza che venga mai meno la possibilità di comporre liberamente, ma secondo ragione; chi però segue i migliori esempi degli antichi può non preoccuparsi troppo di questo problema. Si notino i pilastri, o colonne attiche, ai lati del pronao. Palladio imita questo pronao nella sua prima villa, p. 146, ma qui i pilastri non diminuiscono». 6. I. Jones [alla seconda tavola]: «Architrave, fregio e cornice hanno la stessa altezza; si noti che gli archetti nella cimasa sono più larghi del solito. Queste due fasce segnate O [sotto H] sono tollerabili dal momento che il tempio non è grande».

CAPITOLO XXVI

1. Il tempio di Minerva ad Assisi fu costruito alla fine della Repubblica o nei primi tempi dell'Impero. Un pronao esastilo corinzio a colonne scanalate precede la cella, che venne trasformata nel Cinquecento nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva e dedicata nel Settecento a San Filippo Neri. Nonostante il buono stato di conservazione, il Palladio attribuisce anche in questo caso all'edificio misure ideali, senza denunciare il suo intervento che però venne già notato dalla critica neoclassica. Gli si riferiscono i disegni R.I.B.A., XV 9v (Zorzi 191; Spielmann 84), XI 14 (Zorzi 190, 192; Spielmann 85), strettamente legato alle tavole del trattato. Cfr. ANTOLINI 1803; BARTOLI 1914-22, II 135 (disegno di Peruzzi); SPIELMANN 1966, pp. 46-7. 2. Cfr. qui, IV 5. Nessuno degli esempi di piedistalli citati qui, I 19, è infatti tratto da un tempio. 3. I. Jones [alla prima tavola]: «Questo tempio è prostilo. La semigradinata anteriore A dista dai pilastri tanto quanto dalle colonne della fronte. I quadrati intorno alle colonne sono la pianta del piedistallo». 4. I. Jones [alla seconda tavola]: «Hampton Court, 1 dicembre 1636. Si noti che, essendo alte queste colonne 27 piedi vicentini e $\frac{1}{4}$, se la balaustra [ove esistesse] fosse al pari della cimasa dei piedistalli, che sono alti 6 piedi, sarebbe più alta di un uomo, e se i piedistalli fossero così bassi da arrivare ad una altezza da cui ci si potesse sporgere, essi sarebbero sproporzionati rispetto alla colonna. Perciò, se il tempio fosse periptero, dovrebbero esserci necessariamente delle fasce nei piedistalli, in modo da arrivare ad un'altezza da cui ci si potesse sporgere, così da poter fare una balaustra. Altrimenti la sommità dei piedistalli non dovrebbe essere più alta del pavimento del portico, e allora il davanzale del parapetto dovrebbe essere inserito nel corpo della colonna, come feci a Greenwich nel portico verso il parco e come ho visto al Ponte della Cagna, presso Padova, nella villa del chiarissimo Molin». 5. I. Jones [alla terza tavola]: «La cornice del frontespizio, segnata c, è diversa dalle altre, e presenta una grande gola diritta rostrata, o piuttosto ovolo rostrato (cfr. Scamozzi), e la corona intagliata a foglie. Questa decorazione fu fatta per rispondere a quella dei modiglioni e del soffitto della cornice, essendo queste le uniche parti scolpite, mentre tutto il resto è liscio. Vignola imita questa gola grande nell'ordine composito, ma io ritengo che stia meglio in un frontespizio, in luogo dei modiglioni, che nella

sua cornice. Cfr. Vitruvio, IV, f. 171. Si noti che la sommità della cimasa è inclinata per permettere lo scarico dell'acqua. La cimasa lesbica o ovolo liscio E [sotto C], presente in entrambe queste cornici, non è comune, ma si accorda con l'architrave, anch'esso non scolpito. La cimasa B è assai diversa dalla base, e sta bene, ma i dentelli sono un po' strani. Palladio imita questa base [del piedistallo B] nel suo ordine composito. A è un caso in cui la cornice, il fregio e l'architrave sono ben proporzionati». [Nello spazio sotto a D]: «Secondo Palladio questi a sinistra sarebbero *scamilli impares*. Cfr. il tempio di Nîmes, p. 383, in cui, se ha ragione 'Baptista Brittao' [G. B. Bertani], c'è lo stesso errore, poiché a F [vicino a B] ci sarebbe l'altezza di $3\frac{1}{2}$ piedi, che è quella giusta per sporgersi». Per queste considerazioni, cfr. il «tempio con il poggio» in BARBARO 1567, pp. 137-9.

CAPITOLO XXVII

1. Dei due templi gemelli del Foro di Pola già citati qui, III 17, la ricostruzione palladiana riguarda solo il meglio conservato: un tetrastilo corinzio a colonne lisce dedicato a Roma ed Augusto, databile tra il 2 e il 14 d.C., cui si riferiscono i disegni R.I.B.A., XI 12 (Zorzi 188: di autore ignoto; Spielmann 86: della bottega), VIII 4 (Zorzi 187, 189: del Falconetto; Spielmann 87), vic., D 28r (Zorzi 186: di autore ignoto; Spielmann 88: della bottega). Mentre i primi tre, pur non autografi, riporterebbero le annotazioni complete delle misure eseguite dal Palladio sul posto, l'ultimo contiene la proposta di ricostruzione ideale del tempio ed è da considerarsi preparatorio della prima e della seconda tavola. Per il complesso problema dell'attribuzione dei disegni e per un confronto di questi con le tavole e con recenti rilievi, cfr. SPIELMANN 1966, pp. 47-8; PAVAN 1971.

2. Per i disegni del teatro, dell'anfiteatro e dell'arco dei Sergi a Pola, mai pubblicati, cfr. qui, I 10, nota 6; I 14, nota 7; I 19, nota 5.

3. I. Jones [alla prima tavola]: «La base attica col plinto è alta quanto la base che le sta sotto, la quale per mia opinione fu fatta per innalzare la colonna, che altrimenti sarebbe stata troppo bassa. Si noti che la fascia D [nella cornice di B] non ha più sporgenza di un listello, e sta al posto di un dentello liscio, e dà altezza ma non aggetto. Il basamento B corre tutto intorno al tempio. Si noti che sul lato del portico c'è solo una colonna, segnata E, e due intervalli. Per un altro esempio, cfr. il tempio della Fortuna Virile, p. 306, ma in quello non c'è l'antitempio, così come non c'è in nessun altro dei templi di questo libro tranne che in questo».

4. I. Jones [alla seconda tavola]: «Questa cornice ha parecchi membri e pochi intagli. A parte le due conchiglie più esterne, quest'ovolo è tanto largo quanto alto. Ad 'Ar. House' [Arundel House] c'è un architrave di questo tipo».

5. I. Jones [alla terza tavola indicando con O la statua sopra l'acroterio in primo piano]: «Queste statue sono alte $\frac{1}{4}$ della colonna con l'architrave».

CAPITOLO XXVIII

1. Il tempio esastilo pseudoperiptero detto Maison Carrée, a Nîmes, costruito fra il 20 e il 12 a.C., fu dedicato inizialmente ad Agrippa e poi ai suoi figli Gaio e Lucio Cesare. Le tavole di questo e del capitolo successivo sono state spesso addotte come prova di un viaggio compiuto dal Palladio in Francia nel 1566 durante il soggiorno torinese presso Emanuele Filiberto, ma già Inigo Jones

lo riteneva improbabile, ed ora lo Spielmann lo nega decisamente. Mancano infatti sia i rilievi di altri edifici antichi della città (di Pola il Palladio disegna ad esempio, oltre al tempio di Augusto, anche il teatro, l'anfiteatro e l'arco dei Sergi), sia i disegni preparatori delle tavole della *Maison Carrée*. Esse, e quelle del tempio di Diana, sono poi completamente ricavate da quelle di POLDO D'ALBENAS 1560 con il semplice passaggio dalla riproduzione prospettica alla proiezione ortogonale, mentre le misure in piedi romani antichi, rimaste invariate, sono solo presentate in piedi vicentini. Cfr. SPIELMANN 1966, p. 48; FORSSMAN 1973^c, pp. 22-3. 2. Cfr. qui, III 18, 19. Anche POLDO D'ALBENAS 1560, pp. 74 sgg., sostiene, per lo stesso motivo indicato dal Palladio, che non si trattava di una basilica. 3. Cfr. VITRUVIO, III 4, 4 con la traduzione e il commento del BARBARO, p. 84 e le note di FERRI 1960, pp. 120-2. 4. Cfr. qui, I 19. 5. I. Jones [alla prima tavola]: «Falso alato. Questo tempio è prostilo, ma ha l'aspetto dello pseudoperiptero per le semicolonne nella parete della cella, ed è chiamato così da Vitruvio, IV, f. 210. Questo tempio e quello della Concordia hanno le stesse proporzioni, ma quello della Concordia è più grande, perché sono entrambi un doppio quadro, considerando la larghezza fra l'esterno delle colonne e la larghezza dall'ultimo gradino all'esterno del basamento che gira intorno a tutto il tempio e forma il piedistallo su cui poggiano le statue». 6. I. Jones [alla seconda tavola]: «Questo fregio G in realtà non era scolpito, ma aveva una iscrizione di qualche metallo; l'ho capito perché si vedono i fori in cui essa doveva essere fissata. Se le statue fossero state sul primo gradino che forma il plinto del piedistallo, esse non sarebbero state al livello del plinto della base [delle colonne] ma su di un gradino più basso, e questo espediente di Palladio ha molta grazia». [In basso]: «Un disegno di questa fronte [disegno non identificato]». 7. I. Jones [alla terza tavola]: «E è il pezzo di pietra col buco che sta sopra la cornice della porta al diritto delle pilastrate, per sostenere una qualche porta posticcia da poter levare e mettere, fatta a gelosia». 8. I. Jones [alla quarta tavola, indicando con D i due gradini sotto A]: «Ciascuno di questi due gradini D è alto quanto 1 gradino e $\frac{1}{2}$ della scala; essi girano tutt'intorno al tempio, e sulla fronte formano i plinti su cui poggiano le statue, i piedistalli delle quali sono le parti terminali del basamento del tempio che vengono in fuori a contenere la scalea; e questi gradini contribuiscono a rendere l'aspetto dello pseudodiptero. Palladio ritiene che siano questi gli *scamilli impares*. Cfr. Vitruvio, III 3, e Scamozzi, VI, f. 24, e le mie note a quei luoghi. Le foglie del capitello sono di olivo, e sono tagliate come foglie di rovere. Nel tempio, ma qui non è così [aggiunto più tardi]». [In basso]: «Un disegno di questi *scamilli* con lo schizzo di un caminetto K». In basso a destra vi è lo schizzo di un camino con la lettera K. 9. I. Jones: «Ciò dimostra che Palladio non ha mai visto questo tempio perché nel fregio non ci sono fogliami, ma vi si vedono i fori dei ferri che reggevano una qualche iscrizione». [Alla sesta tavola]: «Un disegno dell'architrave, del fregio e della cornice con il tetto o l'inizio di questi fogliami [disegno non identificato]»

CAPITOLO XXIX

1. Si tratta del tempio cosiddetto di Diana, costruito nell'età di Augusto e restaurato sotto Adriano, cui si riferiscono i disegni R.I.B.A., XI 13, XIII 18 (Zorzi 196-8; Spielmann 89-90), preparatori delle tavole prima, seconda, terza e quinta, e anch'essi ricavati, come le tavole della *Maison Carrée*, da POLDO D'ALBENAS

1560. Cfr. SPIELMANN 1966, p. 48. 2. I. Jones [alla prima tavola]: «Un disegno di questa pianta [R.I.B.A., XI 13r a sinistra]». 3. I. Jones [alla seconda tavola]: «Un disegno di questa tavola [R.I.B.A., XI 13r a destra]». 4. I. Jones [alla terza tavola]: «Un disegno di questa tavola [R.I.B.A., XI 13v]». 5. I. Jones [alla quarta tavola, nella parte superiore dello spazio segnato G]: «Palladio imita questa cimasa nell'ordine composito, eliminando l'ovolo sopra la gola». [Alla quinta tavola]: «La sporgenza del fregio [A] e le due rientranze sopra e sotto furono fatte per creare uno spazio adatto alla decorazione, e per far sembrare il fregio minore, dal momento che è troppo alto in rapporto alla cornice. Il dentello [della cornice] è più alto di 2 quadri, il che è raro a vedersi, sporge solo per la metà dell'altezza e sta bene, essendo l'unico elemento scolpito. L'architrave poggia solo sui lati dell'abaco del capitello e non sugli angoli, ma ha un intervallo».

CAPITOLO XXX

1. Si tratta in realtà del tempio di Saturno, il più antico del periodo repubblicano dopo quello di Giove Capitolino, inaugurato forse nel 498 a.C. Ricostruito da Munazio Planco a partire dal 42 a.C., fu restaurato dopo l'incendio di Carino (283 d.C.), ricordato nell'iscrizione: al primo intervento appartiene il podio, al secondo le otto colonne e il frontone principale superstiti, i soli resti visibili anche al tempo del Palladio. Egli ricorda infatti che il «portico ditto Concordie è anchora in piedi intiero nel monticello del Campidoglio di otto colonne» (PALLADIO 1554, f. 11r). Le colonne del fianco erano 13 e non 11. Qui probabilmente era la sede dell'Erario. Gli si riferiscono i disegni R.I.B.A., VIII 14r (Zorzi 227; Spielmann 120), XI 11r (Zorzi 173: di autore ignoto; Spielmann 91), XI 20r (Zorzi 174; Spielmann 92), che è preparatorio della seconda tavola. Il R.I.B.A., XI 20v (Spielmann 92), riguarda invece, come sostiene giustamente lo Zorzi (160), il tempio di Antonino e Faustina. Cfr. GAMUCCI 1580, f. 30; SPIELMANN 1966, pp. 48-9; COARELLI 1974, pp. 72-4. 2. Cfr. Plinio, *Nat. hist.*, XXXV 17. 3. I. Jones [alla prima tavola]: «L'aspetto di questo tempio è lo pseudoperiptero: cfr. Vitruvio, IV, f. 210. Questo tempio è quasi due quadri, se si considera la larghezza compresa tra l'interno di due colonne opposte nei lati del portico e la lunghezza tra l'interno di una colonna della fronte del portico e la parete di fondo della cella». 4. I. Jones [alla seconda tavola]: «L'architrave e il fregio F sono stati lasciati piani perché l'iscrizione potesse essere grande e perché si accompagnassero alle colonne lisce. La base B è priva di plinto, ma l'ultimo gradino non risponde al plinto della colonna, che è stato trasformato in una corona per adattarsi meglio alla statua». 5. I. Jones [alla terza tavola]: «H [nel piccolo rettangolo tra l'architrave e fregio F e il soffitto della cornice] è la parte inferiore del modiglione, e mostra come gira sull'angolo». [In basso]: «Un disegno di questo foglio esattamente com'è qui [altro disegno non identificato]».

CAPITOLO XXXI

1. Si tratta in realtà del tempio di Venere Genitrice nel Foro di Cesare, promesso da Cesare prima della battaglia di Farsalo alla dea dalla quale la gens Giulia si vantava di discendere, consacrato nel 46 a.C. e ricostruito da Traiano sullo stesso podio. L'edificio aveva otto colonne sulla fronte e nove sui due lati

lunghi, mentre il lato di fondo era cieco, secondo il tipo definito da Vitruvio «periptero senza postico». La cella, decorata su ognuno dei due lati da colonne aderenti alle pareti, era conclusa da un'abside. Le molte inesattezze della ricostruzione palladiana — che si rifà allo schema già adottato per il tempio del Divo Adriano — derivano probabilmente dal fatto che l'edificio era allora quasi completamente sepolto sotto cumuli di terra e case medievali. Gli si riferiscono i disegni R.I.B.A., XI 20r, XIV 12 (Zorzi 174-5; Spielmann 93-4). Cfr. LABACCO 1552, ff. 33-7; GAMUCCI 1580, f. 53r; SPIELMANN 1966, pp. 49-50; COARELLI 1974, pp. 105-7.

2. Di opinione diversa I. Jones, che annota: «Non mi sembra probabile, poiché a Nettuno, divinità forte, si facevano i templi dorici, non corinzi, e neppure così ornati».

3. I. Jones [alla prima tavola]: «Antonio Labacco disegna questo tempio in modo differente, come ho notato nel suo libro. Questi pilastri segnati A sulla parete della cella rendono gli intervalli tutti uguali, ma se non ci fossero stati, il portico, sul lato, sarebbe stato un po' più ampio».

4. I. Jones [alla seconda tavola]: «Le lettere A, B, C, indicano i membri i cui particolari ingranditi sono a p. 403».

5. I. Jones [alla terza tavola]: «La trave I [nella capriata] è alta $\frac{1}{43}$ della sua lunghezza. La capriola segnata G [fra la trabeazione del tempio e il particolare E] gira tutt'intorno lungo la cimasa del basamento della cella. F è l'alzato della fronte, sotto il portico, levate via le prime colonne per mostrare i lacunari».

6. I. Jones [alla quarta tavola]: «Quelli fra i delfini non sono tridenti, ma fiori, e i delfini sono il geroglifico di 'Safety'. Cfr. Viola [Zanini], II, f. 412. I delfini e i tridenti inducono il Palladio a credere che questo tempio fosse dedicato a Nettuno, mentre a Nettuno si facevano i templi dorici. Gli ovoli o mi sembra che siano molto lunghi e che imitino una mandorla più che una castagna e, comprese le due linguette, sono tanto larghi alla sommità quanto sono alti. Sopra alla voluta superiore del modiglione vi è un listello squadrato che serve di rinforzo. La base A, composta dell'attica e della ionica, è chiamata doppia da Scamozzi perché ha due cavetti. Per dei delfini in una gola, cfr. p. 283».

7. I. Jones [alla quinta tavola]: «Questi lacunari sono quadrati, larghi quanto il diametro della colonna sottostante, ma l'intero cassettone, da un'estremità all'altra della fascia più larga, visibile nella sezione, misura quanto l'abaco del capitello, come ho già notato a proposito del tempio della Pace, p. 266 e del tempio di Giove, p. 301. Il soffitto superiore del lacunare, segnato Q [intorno al fiore centrale] è scolpito a foglie poiché è maggiore di due lati del soffitto più esterno segnato L [che è liscio]. K sono lacunari rettangolari che hanno solo due modanature, una gola ed un astragalo scolpito con dei grani. L è il primo ripiano del lacunare: la sezione F mostra le modanature, fra cui M [la fascia più larga] è come un fregio. H: una cimasa lesbica scolpita a foglie forma il soffitto rientrante dell'architrave, al di sopra [nella parte inferiore della tavola sopra la sezione di H] è indicato lo spessore di architrave, fregio e lacunari, sia internamente, sia esternamente. . .». Prosegue indicando i rapporti di misure in cui stanno le varie modanature dell'architrave fra di loro: «Tutte le modanature di F, come la piccola gola Y, la cimasa lesbica O e la gola U, con i loro listelli, hanno la stessa altezza. La cimasa lesbica scolpita a foglie è, senza considerare il listello che le sta sopra, $\frac{1}{4}$ più alta; la fascia liscia & ha la medesima altezza; la fascia M è 4 volte la stessa altezza; la cassa delle rose è $\frac{1}{5}$ più alta della fascia &. . .».

ELENCO DELLE SIGLE E DELLE OPERE
CITATE ABBREVIATAMENTE

- C.I.L. = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berolini 1863.
 C.I.S.A. = Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio».
 F.I.R.A. = *Fontes Juris Romani ante Justiniani*, a cura di S. Riccobono, Firenze 1914.
 R.I.B.A. = Royal Institute of British Architects.
 UA = Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, disegno di architettura.
 VIC., D = Vicenza, Museo Civico, disegno.

- ACKERMAN 1951 = J. S. Ackerman, *The Belvedere as a Classical Villa*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, pp. 70-91.
 ACKERMAN 1963 = J. S. Ackerman, *Sources of the Renaissance Villa*, in *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, in «Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art», Princeton, pp. 6-18.
 ACKERMAN 1967^a = J. S. Ackerman, *Palladio's Villas*, New York.
 ACKERMAN 1967^b = J. S. Ackerman, *Palladio's Vicenza: a Bird's-eye Plan of c. 1571*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London, pp. 53-61. (1 ed., 1956).
 ACKERMAN 1972 = J. S. Ackerman, *Palladio*, Torino. (Ed. orig., 1956).
 ALBERIGO 1964 = G. Alberigo, *Barbaro Daniele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VI, Roma.
 ALBERTI = L. B. Alberti, *I dieci libri de l'architettura*, Venezia 1546.
 ALBERTI 1966 = L. B. Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano.
 ALGAROTTI 1753 = F. Algarotti, *Saggio sopra l'architettura*, Pisa.
 ANTOLINI 1803 = G. Antolini, *Il tempio di Minerva in Assisi confrontato colle tavole di Andrea Palladio*, Milano.
 ARGAN 1930 = G. C. Argan, *Andrea Palladio e la critica neo-classica*, in «L'Arte», XXXIII, fasc. IV, pp. 327-46.
 ARGAN 1932 = G. C. Argan, *Sebastiano Serlio*, in «L'Arte», XXXV, fasc. III, pp. 183-99.
 ARGAN 1956 = G. C. Argan, *L'importanza del Sannicelli nella formazione del Palladio*, in *Venezia e l'Europa*. «Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte», Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia, pp. 387-9.
 ARGAN 1970^a = G. C. Argan, *La fortuna del Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XII, pp. 9-23.
 ARGAN 1970^b = G. C. Argan, *La fortuna critica del Palladio nell'età barocca*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XII, pp. 74-84.
 ASSUNTO 1972 = R. Assunto, *Introduzione all'estetica del Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 9-26.
 AZZI VISENTINI 1976 = M. Azzi Visentini, *Il palladianesimo in America e l'architettura della villa*, Milano.
 BANDINI 1969-70 = F. Bandini, *Lingua e cultura nella poesia di Magagnò, Menon e Begotto*, in «Odeo Olimpico», VIII, pp. 41-64.

- BARBARO - Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura*, traduzione e commento di Daniele Barbaro, Venezia 1556.
- BARBARO 1567 - Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura*, traduzione e commento di Daniele Barbaro, Venezia.
- BARBIERI 1952 - F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza.
- BARBIERI 1962 - F. Barbieri, *Il palazzo Chiericati sede del Museo Civico di Vicenza*, in *Il Museo Civico di Vicenza*, Vicenza.
- BARBIERI 1964^a - F. Barbieri, *Palladio e il Manierismo*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VI, parte II, pp. 49-63.
- BARBIERI 1964^b - F. Barbieri, «*Palladios Lehrgebäude*», di Erik Forssman, in «Bollettino del C.I.S.A.», VI, parte II, pp. 323-33.
- BARBIERI 1965 - F. Barbieri, *Belli Valerio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma.
- BARBIERI 1966 - F. Barbieri, «*Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*» di Giangiorgio Zorzi, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 337-55.
- BARBIERI 1967 - F. Barbieri, *Il primo Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IX, pp. 24-36.
- BARBIERI 1968^a - F. Barbieri, *La basilica palladiana*, Vicenza.
- BARBIERI 1968^b - F. Barbieri, *Il «corpus» palladiano: la Rotonda*, in «Arte Veneta», XXII, pp. 225-7.
- BARBIERI 1970 - F. Barbieri, *Palladio in villa negli anni Quaranta: da Lonedo a Bagnolo*, in «Arte Veneta», XXIV, pp. 63-80.
- BARBIERI 1971 - F. Barbieri, *Palladio come stimolo all'architettura neoclassica: lo «specimen» della villa di Quinto*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIII, pp. 43-54.
- BARBIERI 1972^a - F. Barbieri, *Il valore dei Quattro Libri*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 63-79.
- BARBIERI 1972^b - F. Barbieri, *Brusatorzi Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, pp. 687-9.
- BARBIERI 1972^c - F. Barbieri, *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Vicenza.
- BARBIERI 1974 - F. Barbieri, *Il teatro Olimpico: dalla città esistenziale alla città ideale*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XVI, pp. 309-22.
- BARBIERI 1978 - G. Barbieri, «Immagini di natura e immagini di mondo nell'opera e nell'ambiente culturale di Andrea Palladio», tesi di laurea presso l'Università degli Studi di Padova, a.a. 1977-78, relatore prof. Seneca.
- BARBIERI 1980 - F. Barbieri, *Giangiorgio Trissino e Andrea Palladio*, in «Atti del Convegno di studi su Giangiorgio Trissino», Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979, Vicenza, pp. 191-211.
- BARBIERI-CEVESE-MAGAGNATO 1956 - F. Barbieri - R. Cevese - L. Magagnato, *Guida di Vicenza*, Vicenza.
- BARIOLI 1963 - G. Barioli, *Restauro di una fabbrica palladiana*, in «Prospettive», XI, 26-7, pp. 16-24.
- BARIOLI 1977 - G. Barioli, *La moneta romana nel Rinascimento vicentino*, Vicenza.
- BAROCCHI 1960 - *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Bari.
- BAROCCHI 1977 - *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, tomo III, Milano-Napoli.

- BARTOLI 1914-22 = A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma.
- BARTOLI 1916 = A. Bartoli, *Il tempio di Antonino e Faustina*, in *Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei*, vol. XXIII, tomo II, pp. 950-74.
- BASSI 1572 = M. Bassi, *Dispareri in materia d'architettura, et prospettiva*, Brescia.
- BASSI 1971^a = E. Bassi, *Il convento della Carità*, Vicenza.
- BASSI 1971^b = E. Bassi, «Corpus Palladianum»: *la loggia del Capitaniato e la villa Emo di Fanzolo*, in «Arte Veneta», XXV, pp. 307-8.
- BASSI 1978 = E. Bassi, *La scala ovata del Palladio nei suoi precedenti e nei suoi conseguenti*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XX.
- BATTILOTTI 1977 = D. Battilotti, *Nuovi documenti per Palladio (con un'aggiunta archivistica al Fasolo)*, in «Arte Veneta», XXXI, pp. 232-9.
- BATTISTI 1968^a = E. Battisti, *Le tendenze all'unità verso la metà del Cinquecento*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 127-46.
- BATTISTI 1968^b = E. Battisti, *La lotta culturale durante il Cinquecento e le avanguardie*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 147-52.
- BATTISTI 1973 = E. Battisti, *Un tentativo di analisi strutturale del Palladio tramite le teorie musicali del Cinquecento e l'impiego di figure rettoriche*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XV, pp. 211-32.
- BECCANUVOLI 1539 = L. Beccanuvoli, *Tutte le donne vicentine, maritate, vedove e dongelle*, s.l. [Vicenza], s.d.
- BERGER 1977 = U. Berger, *Die Villa Thiene in Quinto. Ein wiedergefundenes Frühwerk Palladios*, in «Arte Veneta», XXXI, pp. 80-94.
- BERTOTTI-SCAMOZZI 1761 = O. Bertotti-Scamozzi, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza.
- BERTOTTI-SCAMOZZI 1776 = O. Bertotti-Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati*, tomo I, Vicenza.
- BERTOTTI-SCAMOZZI 1778 = O. Bertotti-Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati*, tomo II, Vicenza.
- BERTOTTI-SCAMOZZI 1781 = O. Bertotti-Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati*, tomo III, Vicenza.
- BERTOTTI-SCAMOZZI 1783 = O. Bertotti-Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati*, tomo IV, Vicenza.
- BETTINI 1949 = S. Bettini, *La critica dell'architettura e l'arte del Palladio*, in «Arte Veneta», III, pp. 55-69.
- BETTINI 1961^a = S. Bettini, *Palladio urbanista*, in «Arte Veneta», XV, pp. 89-98.
- BETTINI 1961^b = S. Bettini, *Palladio urbanista*, in «Bollettino del C.I.S.A.», III, pp. 9-11.
- BIADEGO 1886 = G. Biadego, *Nuovi documenti sopra Andrea Palladio che per la prima volta si pubblicano*, Verona.
- BIEGANSKI 1965 = P. Bieganski, *I problemi della composizione spaziale delle ville palladiane*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VII, parte II, pp. 23-34.
- BLUNT 1957 = A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Harmondsworth. (1 ed., 1953).
- BONELLI 1978 = cfr. *Lettera a Leone X*.

- BORA 1971 = G. Bora, *Giovanni Demio*, in «Kalòs», II, 4.
- BORCHARDT 1971 = R. Borchardt, *Scritti italiani e italice*, a cura di M. Marinelli, Milano-Napoli.
- BORDIGNON FAVERO 1970 = G. P. Bordignon Favero, *La villa Emo di Fanzolo*, Vicenza.
- BORDIGNON FAVERO 1978 = G. P. Bordignon Favero, *Una precisazione sul committente di villa Emo a Fanzolo*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XX.
- BORELLI 1976-77 = G. Borelli, *Terra e patrizi nel XVI secolo: Marcantonio Serego*, in «Studi storici veronesi Luigi Simeoni», voll. XXVI-XXVII, pp. 43-73.
- BORROMEO 1577 = C. Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, vol. III, Bari 1962, pp. 1-113.
- BOSIO 1970 = L. Bosio, *Itinerari e strade della Venetia romana*, Padova.
- BOUCHER 1975 = B. Boucher, in *Andrea Palladio, 1508-1580. The portico and the farmyard*, catalogo della mostra a cura di H. Burns, London.
- BRESSAN 1877 = B. Bressan, *Serie dei Podestà e dei Vicarii della città e territorio di Vicenza*, Vicenza.
- BRUSCHI 1973 = A. Bruschi, *Bramante, Raffaello e Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XV, pp. 69-87.
- BRUSCHI 1978 = A. Bruschi, *Roma antica e l'ambiente romano nella formazione di Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XX.
- BUDDENSIEG 1968 = T. Buddensieg, *Raffaels Grab*, in *Munuscula Discipulorum* (Festschrift Kauffmann), Berlin, pp. 45-70.
- BUDDENSIEG 1971 = T. Buddensieg, *Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in *Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500*, Cambridge, pp. 259-67.
- BURGER 1909 = F. Burger, *Die Villen des Andrea Palladio*, Leipzig s.d.
- BURNS 1966 = H. Burns, *A Peruzzi Drawing in Ferrara*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, III-IV, pp. 245-70.
- BURNS 1973^a = H. Burns, *I Disegni*, in *Palladio*, catalogo della mostra, Venezia s.d., pp. 133-54.
- BURNS 1973^b = H. Burns, *I disegni del Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XV, pp. 169-91.
- BURNS 1975 = H. Burns, in *Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard*, catalogo della mostra a cura di H. Burns, London.
- BURNS 1979 = H. Burns, *I disegni del Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XXI.
- CAIANI 1968 = A. Caiani, *Un palazzo veronese a Murano: note e aggiunte*, in «Arte Veneta», XXII, pp. 47-59.
- CARBONERI 1969 = N. Carboneri, *Il palladianesimo in Piemonte*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XI, pp. 263-76.
- CARBONERI 1971 = N. Carboneri, «*Il convento della Carità*» di E. Bassi, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIII, pp. 361-6.
- CARBONERI 1972 = N. Carboneri, *Spazi e planimetrie nel palazzo palladiano*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 165-86.
- CARPEGGIANI 1974 = P. Carpeggiani, *Domenico Brusaporzi*, in AA.VV., *Mae-*

- stri della pittura veronese*, Verona, pp. 217-26.
- CATANE0 - P. Cataneo, *I quattro primi libri di architettura*, Venezia 1554.
- CATANE0 1567 - P. Cataneo, *L'architettura alla quale . . . sono aggiunti di piú il quinto, sesto, settimo, e ottavo libro*, Venezia.
- CAVALLARI MURAT 1972 - A. Cavallari Murat, *Palladio ingegnere*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 253-70.
- CEREDI 1567 - G. Ceredi, *Tre discorsi sopra il modo d'alzar acque da' luoghi bassi*, Parma.
- CERETTI 1904 - F. Ceretti, *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola*, Mirandola.
- CESSI 1961 - F. Cessi, *Alessandro Vittoria architetto e stuccatore*, Trento.
- CESSI 1964 - F. Cessi, *L'attività di Alessandro Vittoria a Maser*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XLIII, 1, pp. 3-18.
- CEVESE 1952 - R. Cevese, *I palazzi dei Thiene*, Vicenza.
- CEVESE 1962 - R. Cevese, *Il «Palladio» di Roberto Pane*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IV, pp. 271-91.
- CEVESE 1964 - R. Cevese, «*Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio» di Gian Giorgio Zorzi*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VI, parte II, pp. 334-59.
- CEVESE 1965 - R. Cevese, *Appunti palladiani*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VII, parte II, pp. 305-15.
- CEVESE 1968^a - R. Cevese, *Considerazioni sulla villa Pisani di Bagnolo*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 31-41.
- CEVESE 1968^b - R. Cevese, *Una scala convessa a villa Pojana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 313-4.
- CEVESE 1971 - R. Cevese, *Ville della provincia di Vicenza*, Milano.
- CEVESE 1972 - R. Cevese, *Porte e archi di trionfo nell'arte di Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 309-26.
- CEVESE 1973 - R. Cevese, *L'opera del Palladio*, in *Palladio*, catalogo della mostra, Venezia s.d., pp. 45-130.
- CEVESE 1976 - R. Cevese, *I modelli della mostra di Palladio*, Venezia.
- CHABOD 1967 - F. Chabod, *Scritti sul Rinascimento*, Torino.
- CHAMBERS 1970 - D. S. Chambers, *The Imperial Age of Venice, 1380-1580*, London.
- CHASTEL 1960 - A. Chastel, *Palladio et l'escalier à double mouvement inversé*, in «Bollettino del C.I.S.A.», II, pp. 26-9.
- CHASTEL 1965 - A. Chastel, *Palladio et l'escalier*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VII, parte II, pp. 11-22.
- CICOGNA 1824-53 - E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia.
- COARELLI 1974 - F. Coarelli - L. Usai, *Guida archeologica di Roma*, Verona.
- COCKE 1972 - R. Cocke, *Veronese and Daniele Barbaro: the Decoration of Villa Maser*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXV, pp. 226-46.
- COHEN 1955 - H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain . . .*, vol. II, Graz.
- CORBOZ 1972 - A. Corboz, *Procedimenti dell'urbanistica palladiana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 235-50.
- CORBOZ 1973 - A. Corboz, *Per un'analisi psicologica della villa palladiana*, in

- «Bollettino del C.I.S.A.», xv, pp. 249-66.
- CORBOZ 1978^a = A. Corboz, *L'articolazione verticale degli spazi nelle ville palladiane*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xx.
- CORBOZ 1978^b = A. Corboz, *La pianta di Hochelaga (1556) come opera di Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xx.
- CORNARO = A. Cornaro, *I trattati sull'architettura*, in G. Fiocco, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965.
- CORNARO-SABBADINO 1941 = A. Cornaro - C. Sabbadino, *Scritture sopra la Laguna*, in *Antichi scrittori d'idraulica veneta*, vol. II, parte II, a cura di R. Cessi, Venezia.
- CROSATO 1962 = L. Crosato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso.
- DALLA POZZA 1943 = A. M. Dalla Pozza, *Palladio*, Vicenza.
- DALLA POZZA 1943-63 = A. M. Dalla Pozza, *Palladiana VIII, IX*, in «Odeo Olimpico», IV, pp. 99-131.
- DALLA POZZA 1964-65 = A. M. Dalla Pozza, *Palladiana X, XI, XII*, in «Odeo Olimpico», v, pp. 203-38.
- DALLA POZZA 1965 = A. M. Dalla Pozza, *Elementi e motivi ricorrenti in Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VII, parte II, pp. 43-58.
- DA SCHIO = G. Da Schio, «Memorabili», ms., Vicenza, Biblioteca Bertoliana.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1956 = G. De Angelis d'Ossat, *Un palazzo veneziano progettato da Palladio*, in «Palladio», n.s., VI, fasc. IV, pp. 158-61.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1966^a = G. De Angelis d'Ossat, *Bramante e Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 34-42.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1966^b = G. De Angelis d'Ossat, *I Sangallo e Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 43-51.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1973^a = G. De Angelis d'Ossat, *Palladio e l'antichità*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xv, pp. 29-42.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1973^b = G. De Angelis d'Ossat, *I Sangallo*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xv, pp. 89-106.
- DE CORDEMOY 1706 = M. De Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*, Paris.
- DE FUSCO 1968 = R. De Fusco, *Il codice dell'architettura. Antologia di trattatisti*, Napoli.
- DE LA CROIX 1960 = H. de la Croix, *Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy*, in «The Art Bulletin», XLII, pp. 263-90.
- DIEDO 1817 = A. Diedo, *Elogio di Daniele Barbaro Eletto Patriarca di Aquileia*, Venezia.
- DONI 1555 = F. Doni, *La seconda libreria . . . ristampata nuovamente con giunta de molti libri*, Venezia.
- DRAGONZINO 1525 = G. B. Dragonzino, *Nobiltà de Vicenza*, Venezia.
- FAGGIN 1967 = G. Faggin, *Il mondo culturale veneto del Cinquecento e Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IX, pp. 49-65.
- FAGIOLO 1972^a = M. Fagiolo, *Palladio e il significato dell'architettura*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 27-41.

- FAGIOLO 1972^b = M. Fagiolo, *Contributo all'interpretazione dell'ermetismo in Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 357-80.
- FAIRBAIRN 1975 = L. Fairbairn, in *Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard*, catalogo della mostra a cura di H. Burns, London.
- FANCELLI 1974 = P. Fancelli, *Palladio e Præneste. Archeologia, modelli, progettazione*, Roma.
- FARINATI 1968 = P. Farinati, *Giornale (1573-1606)*, a cura di L. Puppi, Firenze.
- FERRARI 1976 = G. E. Ferrari, *La raccolta palladiana e collaterale di Guglielmo Cappelletti al C.I.S.A. di Vicenza, sezioni I e II*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XVIII.
- FERRARI 1978 = G. E. Ferrari, *La raccolta palladiana e collaterale di Guglielmo Cappelletti al C.I.S.A. di Vicenza, sezioni III e IV*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XX.
- FERRI 1960 = Vitruvio, *Architettura*, a cura di S. Ferri, Roma.
- FILARETE = Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, testo a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, Milano 1972.
- FIOCOCCO 1940-41 = G. Fiocco, *Camillo Mariani*, in «Le Arti», III, fasc. II, pp. 74-86.
- FIOCOCCO 1952 = G. Fiocco, *Alvise Cornaro e i suoi trattati sull'architettura*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie», CCCXLIX, serie VIII, vol. IV, fasc. 3, pp. 195-222.
- FIOCOCCO 1958 = G. Fiocco, *La casa di Alvise Cornaro*, in *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Roma, II, pp. 69-77.
- FIOCOCCO 1963 = G. Fiocco, *La lezione di Alvise Cornaro*, in «Bollettino del C.I.S.A.», V, pp. 33-43.
- FIOCOCCO 1965 = G. Fiocco, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza.
- FLORES D'ARCAIS 1961 = F. Flores D'Arcais, *Il palazzo della Ragione di Padova*, in «Bollettino del C.I.S.A.», III, pp. 108-15.
- FORSSMAN 1962 = E. Forssman, *Palladio e Vitruvio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IV, pp. 31-42.
- FORSSMAN 1965 = E. Forssman, *Palladios Lehrgebäude*, Stockholm-Göteborg-Uppsala.
- FORSSMAN 1966^a = E. Forssman, *Falconetto e Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 52-67.
- FORSSMAN 1966^b = E. Forssman, *Palladio e Daniele Barbaro*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 68-81.
- FORSSMAN 1967^a = E. Forssman, *Palladio e la pittura a fresco*, in «Arte Veneta», XXI, pp. 71-6.
- FORSSMAN 1967^b = E. Forssman, *Tradizione e innovazione nelle opere e nel pensiero di Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IX, pp. 243-56.
- FORSSMAN 1969^a = E. Forssman, «*Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa. Interpretazione di un testo palladiano*», in «Bollettino del C.I.S.A.», XI, pp. 149-62.
- FORSSMAN 1969^b = E. Forssman, «*Palladios Erstling. Die Villa Godi Valmarana in Lonedo bei Vicenza*» di Paul Hofer, in «Bollettino del C.I.S.A.», XI, pp. 469-71.
- FORSSMAN 1971 = E. Forssman, «*Corpus Palladianum*»: il convento della Carità,

- in «Arte Veneta», xxv, pp. 308-9.
- FORSSMAN 1973^a = E. Forssman, *Dorico, Ionico, Corinzio*, Bari. (Ed. orig., 1961).
- FORSSMAN 1973^b = E. Forssman, *Il palazzo Da Porto Festa di Vicenza*, Vicenza.
- FORSSMAN 1973^c = E. Forssman, *Palladio e l'antichità*, in *Palladio*, catalogo della mostra, Venezia s.d., pp. 17-26.
- FORSSMAN 1973^d = E. Forssman, *Visibile Harmony. Palladio's Villa Foscari at Malcontenta*, s.l.
- FORSSMAN 1978 = E. Forssman, *Palladio e le colonne*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xx.
- FORSSMAN 1979 = E. Forssman, introduzione a *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio*, Hildesheim-New York.
- FORSTER-TUTTLE 1973 = K. W. Forster - R. J. Tuttle, *Giulio Romano e le prime opere vicentine del Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xv, pp. 107-19.
- FRANCESCO DI GIORGIO = Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, trascrizione di L. Maltese Degrassi, Milano 1967.
- FRANCO 1938 = F. Franco, *Classicismo e funzionalità della villa palladiana «città piccola»*, in «Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura», Firenze 29-31 ottobre 1936, Firenze.
- FRANCO 1941 = F. Franco, *Il teatro romano dell'antica Berga e la genesi del teatro Olimpico*, in «Atti del III Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura», 1938, Roma, pp. 171-82.
- FRANCO 1956 = F. Franco, *Piccola urbanistica della «casa di villa» palladiana, in Venezia e l'Europa*. «Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte», Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia, pp. 395-8.
- FRANCO 1959 = F. Franco, *La piccola e grande urbanistica del Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», I, pp. 23-7.
- FROMMEL 1977 = C. Frommel, *Palladio e la chiesa di S. Pietro a Roma*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIX, pp. 107-24.
- FRUTAZ 1941 = A. P. Frutaz, *Il tempietto del Clitumno*, in «Rivista archeologica cristiana», xxii, pp. 245-64.
- GAETA 1964 = F. Gaeta, *Barbaro Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vi, Roma.
- GALIANI 1758 = B. Galiani, *L'architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e commento*, Napoli.
- GALLIAZZO 1971 = V. Galliazzo, *I ponti di Padova romana*, Padova.
- GALLO 1956 = R. Gallo, *Andrea Palladio e Venezia. Di alcuni edifici del Palladio, ignoti o mal noti*, in *Venezia e l'Europa*. «Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte», Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia, pp. 398-402.
- GAMUCCI 1580 = B. Gamucci, *Le antichità della città di Roma*, Venezia. (1 ed., 1565).
- GASPAROTTO 1951 = C. Gasparotto, *Padova romana*, Padova.
- GAZZOLA 1960 = P. Gazzola, *Palladio a Verona*, in «Bollettino del C.I.S.A.», II, pp. 34-9.

- GAZZOLA 1963 = P. Gazzola, *Ponti romani*, Firenze.
- GEBELIN 1961 = F. Gebelin, *Les Chateaux de la Loire*, Paris. (1 ed., 1957).
- GERE 1966 = *Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, catalogo a cura di J. Gere, Firenze.
- GIORGI 1525 = F. Giorgi, *De harmonia mundi totius cantica tria*, Venezia.
- GIOSEFFI 1972 = D. Gioseffi, *Il disegno come fase progettuale dell'attività palladiana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 45-62.
- GIOSEFFI 1973 = D. Gioseffi, *Palladio e l'antico («Un atrio antico in mezzo Cambrampane»)*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XV, pp. 43-66.
- GIOSEFFI 1974 = D. Gioseffi, *Palladio e Scamozzi: il recupero dell'illusionismo integrale del teatro vitruviano*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XVI, pp. 271-86.
- GIOSEFFI 1978 = D. Gioseffi, *Dal progetto al trattato: incontro e scontro con la realtà*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XX.
- GIULIARI 1880 = B. Giuliani, *L'anfiteatro di Verona: scavi del 1820-21. Relazione storica*, Verona.
- GLOTON 1966^a = J. J. Gloton, *Vignole et Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 82-100.
- GLOTON 1966^b = J. J. Gloton, *La Villa italienne à la fin de la Renaissance. Conceptions Palladiennes. Conceptions Vignolesques*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 101-13.
- GUALDO 1958-59 = P. Gualdo, *Vita di Andrea Palladio*, a cura di G. G. Zorzi, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», II, pp. 91-104.
- GUARINI = G. Guarini, *Architettura civile*, introduzione di N. Carboneri, note e appendice a cura di B. Tavassi La Greca, Milano 1968.
- GUGLIELMI 1966 = G. Guglielmi, *Profilo di Giovanni Demio*, in «Arte Veneta», XX, pp. 98-111.
- GUTIERREZ 1971 = R. Gutierrez - G. M. Viñuales, *La fortuna del Palladio in Spagna*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIII, pp. 320-9.
- HALE 1977 = J. R. Hale, *Andrea Palladio, Polybius and Julius Caesar*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XL, pp. 240-55.
- HARRIS 1971 = J. Harris, *Three Unrecorded Palladio Designs from Inigo Jones' Collection*, in «The Burlington Magazine», I, pp. 34-7.
- HEYDENREICH 1969 = L. H. Heydenreich, *La Villa: genesi e sviluppi fino al Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XI, pp. 11-22.
- HOFER 1969 = P. Hofer, *Palladios Erstling. Die Villa Godi Valmarana in Lonedo bei Vicenza*, Basel-Stuttgart.
- HONOUR 1960 = H. Honour, *Palladio, Barbaro e le leggi della proporzione*, in AA. VV., *Palladio Veronese e Vittoria a Maser*, Milano.
- HUBALA 1961 = E. Hubala, *Palladio und die Baukunst in Deutschland im 17. Jahrhundert*, in «Bollettino del C.I.S.A.», III, pp. 38-44.
- HUSE 1974 = N. Huse, *Palladio und die Villa Barbaro in Maser: Bemerkungen zum Problem der Autorschaft*, in «Arte Veneta», XXVIII, pp. 106-22.
- ISERMAYER 1967 = C. A. Isermeyer, *Die Villa Rotonda von Palladio*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», pp. 207-21.

- ISERMAYER 1968 = C. A. Isermeyer, *Le chiese del Palladio in rapporto al culto*, in «Bollettino del C.I.S.A.», x, pp. 42-58.
- ISERMAYER 1972 = C. A. Isermeyer, *La concezione degli edifici sacri palladiani*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xiv, pp. 105-35.
- IVANOFF 1950 = N. Ivanoff, *Mattia Bortoloni e gli affreschi ignoti della villa Cornaro di Piombino Dese*, in «Arte Veneta», iv, pp. 123-30.
- IVANOFF 1961 = N. Ivanoff, *Il sacro ed il profano negli affreschi di Maser*, in «Ateneo Veneto», vol. 145, fasc. 1.
- IVANOFF 1970 = N. Ivanoff, *La tematica degli affreschi di Maser*, in «Arte Veneta», xxiv, pp. 210-3.
- KAUFMANN 1966 = E. Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino. (Ed. orig., 1955).
- KUBELIK 1974 = M. Kubelik, *Gli edifici palladiani nei disegni del magistrato veneto dei Beni Inculti*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xvi, pp. 445-65.
- KUBELIK 1975^a = M. Kubelik, in *Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard*, catalogo della mostra a cura di H. Burns, London.
- KUBELIK 1975^b = *Andrea Palladio*, catalogo della mostra al Kunstgewerbemuseum, a cura di M. Kubelik, Zürich.
- KUBELIK 1975^c = *Andrea Palladio*, catalogo della mostra alla Akademie der Bildenden Künste, a cura di M. Kubelik, Wien.
- KUBELIK 1979 = M. Kubelik, *Per una nuova lettura del II Libro di Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xxi.
- LABACCO 1552 = A. Labacco, *Libro appartenente a l'Architettura, nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma*, Roma.
- LAUGIER 1753 = M. A. Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris.
- Lettera a Leone X = Lettera a Leone X*, a cura di R. Bonelli, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli, Milano 1978.
- LEWINE 1973 = M. Lewine, *Vignola e Palladio: S. Andrea in via Flaminia e la chiesa a Maser*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xv, pp. 121-9.
- LEWIS 1970 = D. Lewis, *Il problema della villa e le plantations americane (1760-1860)*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xii, pp. 231-50.
- LEWIS 1972 = D. Lewis, *La datazione della villa Corner a Piombino Dese*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xiv, pp. 381-93.
- LEWIS 1973 = D. Lewis, *Disegni autografi del Palladio non pubblicati: le piante per Caldogno e Maser, 1548-1549*, in «Bollettino del C.I.S.A.», xv, pp. 369-79.
- LOTZ 1956 = W. Lotz, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vii, pp. 193-226.
- LOTZ 1961 = W. Lotz, *La Libreria di S. Marco e l'urbanistica del Rinascimento*, in «Bollettino del C.I.S.A.», iii, pp. 85-8.
- LOTZ 1962^a = W. Lotz, *Osservazioni intorno ai disegni palladiani*, in «Bollettino del C.I.S.A.», iv, pp. 61-8.
- LOTZ 1962^b = W. Lotz, *La Rotonda: edificio civile con cupola*, in «Bollettino del

- C.I.S.A., IV, pp. 69-73.
- LOTZ 1966^a - W. Lotz, *La trasformazione sansoviniana di piazza S. Marco e l'urbanistica del Cinquecento*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 114-22.
- LOTZ 1966^b - W. Lotz, *Riflessioni sul tema «Palladio urbanista»*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 123-7.
- LOTZ 1967 - W. Lotz, *Palladio e Sansovino*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IX, pp. 13-23.
- LOUKOMSKI 1938 - G. K. Loukanski, *I disegni del Palladio a Londra*, in «Palladio», II, pp. 15-26.
- LUGLI 1931-34 - G. Lugli, *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, Roma.
- LUGLI 1957 - G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, Roma.
- LUGLI 1975 - G. Lugli, *Itinerario di Roma antica*, Roma.
- MACTAVISH 1975 - D. MacTavish, in *Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard*, catalogo della mostra a cura di H. Burns, London.
- MAFFEI 1732 - S. Maffei, *Verona illustrata*, Verona.
- MAGAGNATO 1954 - L. Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia.
- MAGAGNATO 1956 - cfr. BARBIERI-CEVESE-MAGAGNATO 1956.
- MAGAGNATO 1966 - L. Magagnato, *Palazzo Thiene*, Vicenza.
- MAGAGNATO 1968 - L. Magagnato, *I collaboratori veronesi di Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 170-87.
- MAGAGNATO 1974^a - *Il teatro italiano del Cinquecento*, guida della mostra a cura di L. Magagnato, Vicenza.
- MAGAGNATO 1974^b - *Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Verona.
- MAGAGNATO 1979 - L. Magagnato, *Un sito notabilissimo in Verona*, in *Progetto per un Museo II*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Verona.
- MAGAGNÒ 1610 - Magagnò [G. B. Maganza], *Menon e Begotto, Rime rustiche*, Venezia.
- MAGANZA 1554 - G. B. Maganza, *Stanze in laude della illustrissima Sig. Donna Lucretia Gonzaga*, Venezia.
- MAGRINI 1845 - A. Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova.
- MAGRINI 1855 - A. Magrini, *Il palazzo del Museo Civico in Vicenza*, Vicenza.
- MAGRINI 1869 - A. Magrini, *Reminiscenze vicentine della Casa di Savoia*, Vicenza.
- MAIURI 1952 - A. Maiuri, *Gli oeci vitruviani in Palladio e nella casa pompeiana ed ercolanense*, in «Palladio», N.S., II, pp. 1-8.
- MANSUELLI 1966 - G. A. Mansuelli, voce *Villa*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, VII.
- MANTESE 1964^a - G. Mantese, *Memorie storiche della Chiesa vicentina*, vol. III, parte II (dal 1404 al 1563), Vicenza.
- MANTESE 1964^b - G. Mantese, *Tristi vicende del Can. Paolo Almerico munifico costruttore della villa «Rotonda»*, in *Studi in onore di Antonio Bardella*, Vicenza, pp. 161-86.
- MANTESE 1966-67 - G. Mantese, *Tre cappelle gentilizie nelle chiese di S. Lorenzo, S. Michele e S. Corona di Vicenza*, in «Odeo Olimpico», VI, pp. 227-58.

- MANTESE 1967 = G. Mantese, *La Rotonda*, in «Vicenza», IX, 1, pp. 23-4.
- MANTESE 1968-69 = G. Mantese, *Tre cappelle gentilizie nelle chiese di S. Lorenzo e di S. Corona*, in «Odeo Olimpico», VII, pp. 225-58.
- MANTESE 1969-70 = G. Mantese, *La famiglia Thiene e la Riforma protestante a Vicenza nella seconda metà del secolo XVI*, in «Odeo Olimpico», VIII, pp. 81-186.
- MANTESE 1970-73 = G. Mantese, *Lo storico vicentino p. Francesco da Barbarano O.F.M. Cap. 1596-1656 e la sua nobile famiglia*, in «Odeo Olimpico», IX-X, pp. 27-137.
- MANTESE 1974 = G. Mantese, *Memorie storiche della Chiesa vicentina*, vol. IV, parte I (dal 1563 al 1700), Vicenza.
- MARCHINI 1978 = G. P. Marchini, *Vicenza romana*, Vicenza.
- MARINELLI 1979 = S. Marinelli, *La pala Bevilacqua-Lazise*, in *Progetto per un Museo II*, catalogo della mostra a cura di L. Magagnato, Verona.
- MARZARI 1604 = G. Marzari, *La Historia di Vicenza*, Vicenza. (1 ed., 1591).
- MAZZA 1974 = B. Mazza, *Bernardino India*, in AA.VV., *Maestri della pittura veronese*, Verona, pp. 253-60.
- MEMMO 1833 = A. Memmo, *Elementi d'architettura lodoliana*, Zara.
- MOLON 1883 = F. Molon, *I nostri fiumi. Astico - Bacchiglione - Retrone - Brenta. Idrografia antica e moderna*, Verona-Padova.
- MONZA 1888 = F. Monza, *Cronaca (ann. 1548. 1549. 1563. 1564. 1567. 1586. 1587. 1591. 1592)*, a cura di D. Bortolan, Vicenza.
- MORSOLIN 1878 = B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino, o monografia di un letterato nel secolo XVI*, Vicenza.
- MORSOLIN 1894 = B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze.
- MUTTONI 1740 = [F. Muttoni], *Architettura di Andrea Palladio vicentino di nuovo ristampata... con le osservazioni dell'architetto N.N.*, tomo I, Venezia.
- NANIN 1864 = P. Nanin, *Disegni di varie dipinture a fresco che sono in Verona*, Verona.
- OBERHUBER 1968 = K. Oberhuber, *Gli affreschi di Paolo Veronese nella villa Barbaro*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 188-202.
- PALLADIO 1554 = A. Palladio, *L'antichità di Roma... raccolta brevemente da gli autori antichi, & moderni, nuovamente posta in luce*, Roma.
- PALLADIO 1574-75 = A. Palladio, *I Commentari di C. Giulio Cesare, con le figure in rame de gli alloggiamenti, de' fatti d'arme, delle circonvallazioni delle città, & di molte altre cose notabili descritte in essi*, Venezia.
- PALLUCCHINI 1959 = R. Pallucchini, *Andrea Palladio e Giulio Romano*, in «Bollettino del C.I.S.A.», I, pp. 47-54.
- PALLUCCHINI 1960 = R. Pallucchini, *Gli affreschi di Paolo Veronese*, in AA.VV., *Palladio Veronese e Vittoria a Maser*, Milano.
- PALLUCCHINI 1968 = R. Pallucchini, *Giambattista Zelotti e Giovanni Antonio Fasolo*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 203-28.
- PANE 1959 = R. Pane, *La formazione del Palladio e il «Manierismo»*, in «Bollet-

- tino del C.I.S.A.», I, pp. 58-61.
- PANE 1961^a = R. Pane, *Andrea Palladio*, Torino. (1 ed., 1948).
- PANE 1961^b = R. Pane, *Invenzione e restauro nella basilica palladiana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», III, pp. 119-20.
- PANE 1963 = R. Pane, *Palladio e la critica*, in «Comunità», XVII, 106, pp. 50-66.
- PANE 1967 = R. Pane, *I Quattro Libri*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IX, pp. 121-38.
- PASCHINI 1959 = P. Paschini, *Venezia e l'Inquisizione Romana da Giulio II a Pio IV*, Padova.
- PASQUALI 1755 = [G. B. Pasquali], *Bibliotheca Smithiana, seu catalogus librorum D. Josephi Smithii Angli per cognomina authorum dispositus*, Venezia.
- PASSARELLI 1940 = V. Passarelli, *Rilievo e studio di restituzione dello Hadrianeum*, in «Atti del II Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura», 1937, Roma.
- PAULY-WISSOWA 1973 = *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearbeitung... herausgegeben von G. Wissowa, Stuttgart 1894 sgg., suppl. XIII.
- PAVAN 1971 = G. Pavan, *Il rilievo del tempio d'Augusto di Pola*, in «Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria», vol. XIX, Trieste.
- PÉE 1941 = H. Pée, *Die Palastbauten des Andrea Palladio*, Würzburg-Aumühle. (1 ed., 1939).
- PERESWET SOLTAN 1978 = A. Pereswet Soltan, *Il restauro della villa Pisani di Bagnolo*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XX.
- PEVSNER 1967 = N. Pevsner, *Palladio e il Manierismo*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IX, pp. 304-9.
- PIGNATTI 1976 = T. Pignatti, *Veronese*, Venezia.
- PIOVENE 1963 = G. Piovene, *Trissino e Palladio nell'Umanesimo vicentino*, in «Bollettino del C.I.S.A.», V, pp. 13-23.
- POLACCO 1952 = L. Polacco, *Tuscanicae dispositiones*, Padova.
- POLACCO 1965 = L. Polacco, *La posizione di Andrea Palladio di fronte all'antichità*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VII, parte II, pp. 59-76.
- POLDO D'ALBENAS 1560 = J. Poldo d'Albenas, *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes*, Lyon.
- PORTOGHESI 1966 = cfr. ALBERTI 1966.
- PRINZ 1969 = W. Prinz, *La «sala di quattro colonne» nell'opera di Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XI, pp. 370-86.
- PROMIS 1841 = C. Promis, *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini*, Torino.
- PUPPI 1966 = L. Puppi, *Palladio*, Firenze.
- PUPPI 1968 = cfr. FARINATI 1968.
- PUPPI 1971 = L. Puppi, *Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli*, in «Arte Veneta», XXV, pp. 72-91.
- PUPPI 1972^a = L. Puppi, *La villa Badoer di Fratta Polesine*, Vicenza.
- PUPPI 1972^b = L. Puppi, *Palladio e l'ambiente naturale e storico*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 225-34.
- PUPPI 1973^a = L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano s.d.
- PUPPI 1973^b = L. Puppi, *Bibliografia e letteratura palladiana*, in *Palladio*, catalogo della mostra, Venezia s.d., pp. 173-90.

- PUPPI 1973^c = L. Puppi, *La storiografia palladiana dal Vasari allo Zanella*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XV, pp. 327-39.
- PUPPI 1973^d = L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, Vicenza.
- PUPPI 1974 = L. Puppi, *Dubbi e certezze per Palladio costruttore in villa*, in «Arte Veneta», XXVIII, pp. 93-105.
- PUPPI 1978 = L. Puppi, *Verso Gerusalemme*, in «Arte Veneta», XXXII, pp. 73-8.
- REARIK 1958-59 = W. R. Rearik, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», II, pp. 105-39.
- RIDOLFI 1648 = C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia.
- RODOLICO 1953 = F. Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze.
- ROSCI 1966^a = M. Rosci, *Schemi di ville nel VII Libro del Serlio e ville palladiane*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VIII, parte II, pp. 128-33.
- ROSCI 1966^b = M. Rosci, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milano s.d.
- ROSCI 1973 = M. Rosci, *I rapporti fra Serlio e Palladio e la più recente letteratura critica*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XV, pp. 143-8.
- RUMOR 1910 = S. Rumor, *Storia degli Emo*, Vicenza.
- RUPPRECHT 1968 = B. Rupprecht, *L'iconologia nella villa veneta*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 229-40.
- RUPPRECHT 1971 = B. Rupprecht, *Palladios Projekt für den Palazzo Iseppo Porto in Vicenza*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XV, 3, pp. 289-314.
- RUSCONI 1590 = G. A. Rusconi, *Della architettura . . . libri dieci*, Venezia.
- SABBADINO 1930 = C. Sabbadino, *Discorsi sopra la Laguna*, in *Antichi scrittori d'idraulica veneta*, vol. II, parte I, a cura di R. Cessi, Venezia.
- SACCOMANI 1972 = E. Saccomani, *Le grottesche di Bernardino India e di Eliodoro Forbicioni*, in «Arte Veneta», XXVI, pp. 59-72.
- SANSOVINO 1582 = F. Sansovino, *Storia delle famiglie Bentivogli, Gabrielli e Mariani di Gubbio*, in *Origine e fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia.
- SARAYNA 1540 = T. Sarayna, *De origine et amplitudine civitatis Veronae*, Verona.
- SCAMOZZI = V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615.
- SCHLOSSER 1964 = J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, a cura di O. Kurz, Firenze. (Ed. orig., 1924).
- SCHWEICKHART 1970 = G. Schweickhart, *L'edizione tedesca del trattato palladiano*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XII, pp. 273-92.
- SCHWEICKHART 1977 = G. Schweickhart, *Le antichità di Verona di Giovanni Caroto*, Verona.
- SELVA 1814 = G. A. Selva, *Delle differenti maniere di descrivere la voluta jonica*, Padova.
- SEMNZATO 1968 = C. Semenzato, *La Rotonda di Andrea Palladio*, Vicenza.
- SERENA 1929 = A. Serena, *Il canale della Brentella e le nuove opere di presa e di derivazione dal V secolo*, Treviso.
- SERLIO = S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, a cura di G. D. Sca-

- mozzi, Venezia 1619.
- SICCA 1980 = C. M. Sicca, *Il palladianesimo in Inghilterra*, in *Andrea Palladio: la sua eredità nel mondo*, catalogo della mostra, Venezia.
- SORTE 1580 = C. Sorte, *Osservazioni nella pittura*, Venezia.
- SPERONI 1740 = S. Speroni, *Trattatello della vita attiva*, in *Opere tratte da' mss. originali*, tomo v, Venezia.
- SPIELMANN 1966 = H. Spielmann, *Andrea Palladio und die Antike*, München-Berlin.
- STRANDBERG 1961 = R. Strandberg, *Il tempio dei Dioscuri a Napoli. Un disegno inedito di Andrea Palladio nel Museo Nazionale di Stoccolma*, in «Palladio», n.s., XI, fasc. 1-11, pp. 31-40.
- TAFURI 1966 = M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma.
- TAFURI 1968^a = M. Tafuri, *Teatro e città nell'architettura palladiana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», x, pp. 65-78.
- TAFURI 1968^b = M. Tafuri, *Il mito naturalistico nell'architettura del '500*, in «L'Arte», I, n. 1, pp. 7-36.
- TAFURI 1969^a = M. Tafuri, *Committenza e tipologia nelle ville palladiane*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XI, pp. 120-36.
- TAFURI 1969^b = M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova.
- TAFURI 1973 = M. Tafuri, *Sansovino «versus» Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XV, pp. 149-65.
- TEMANZA 1741 = [T. Temanza], *Delle antichità di Rimini libri due*, Venezia.
- TEMANZA 1762 = T. Temanza, *Vita di Andrea Palladio vicentino*, Venezia.
- TEMANZA 1778 = T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia.
- TIMOFIEWITSCH 1968 = W. Timofiewitsch, *Die sakrale Architektur Palladios*, München.
- TOLOMEI 1547 = C. Tolomei, *De le lettere lib. sette*, Venezia.
- TRISSINO = G. G. Trissino, *L'architettura. Sulla città* (frammento), in L. Puppi, *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, Vicenza 1973, pp. 82-6.
- VALENTINI 1835-36 = A. Valentini, *La patriarcale basilica Lateranense*, Roma.
- VALERI 1960 = D. Valeri, *Umanesimo e Classicismo vicentini. Gian Giorgio Trissino e Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», II, pp. 71-6.
- VASARI = G. Vasari, *Le vite*, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1906.
- VASARI 1550 = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze.
- VASARI 1960 = G. Vasari, *Michele Sanmichele architetto veronese*, ed. a cura di L. Magagnato, Verona.
- VENTURA 1964 = A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500*, Bari.
- VENTURA 1969 = A. Ventura, *Aspetti storico-economici della villa veneta*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XI, pp. 65-77.

- VENTURI 1928 = L. Venturi, *Emanuele Filiberto e l'arte figurativa*, in *Studi pubblicati dalla Regia Università di Torino*, Torino.
- VIGNOLA 1832 = J. Barozzi da Vignola, *Gli ordini d'architettura civile... correddati delle aggiunte fattevi dagli architetti Gio. Battista Spampani e Carlo Antonini*, Milano.
- VIOLA ZANINI = G. Viola Zanini, *Della architettura libri due*, Padova 1629.
- VITRUVIO = Vitruvio, *De architectura*, a cura di F. Krohn, Leipzig 1912.
- WEINBERG 1970 = *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol. II, Bari.
- WILINSKI 1964 = S. Wilinski, *Sebastiano Serlio e Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VI, parte II, pp. 131-43.
- WILINSKI 1965^a = S. Wilinski, *Sebastiano Serlio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VII, parte II, pp. 103-14.
- WILINSKI 1965^b = S. Wilinski, *La serliana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VII, parte II, pp. 115-25.
- WILINSKI 1968 = S. Wilinski, *La serliana di villa Pojana a Pojana Maggiore*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 79-84.
- WITTKOWER 1954 = R. Wittkower, *Giacomo Leoni's Edition of Palladio's «Quattro Libri dell'Architettura»*, in «Arte Veneta», VIII, pp. 310-6.
- WITTKOWER 1959 = R. Wittkower, *Sviluppo stilistico dell'architettura palladiana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», I, pp. 74-8.
- WITTKOWER 1964 = R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino. (Ed. orig., 1949).
- WITTKOWER 1965 = R. Wittkower, *La letteratura palladiana in Inghilterra*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VII, pp. 126-52.
- WITTKOWER 1970 = R. Wittkower, *Le edizioni inglesi del Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XII, pp. 292-306.
- WOLTERS 1968^a = W. Wolters, *Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifici*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 255-67.
- WOLTERS 1968^b = W. Wolters, «*Palladio's Villas*» di J. S. Ackerman, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 349-56.
- ZEVI 1963 = B. Zevi, *Palladio Andrea*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. X, coll. 438-58.
- ZEVI 1964 = B. Zevi, *Michelangelo e Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VI, parte II, pp. 13-28.
- ZOCCA 1960 = M. Zocca, *Le concezioni urbanistiche di Palladio*, in «Palladio», N.S., X, fasc. 1-II, pp. 69-83.
- ZOCCONI 1972 = M. Zocconi, *Tecniche costruttive nell'architettura palladiana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», XIV, pp. 271-89.
- ZORZI 1937 = G. G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI. Il preclassicismo e i prepalladiani*, in *Miscellanea di Studi e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria delle Venezie*, Venezia, vol. III, pp. 1-186.
- ZORZI 1951 = G. G. Zorzi, *Alessandro Vittoria a Vicenza e lo scultore Lorenzo Ru-*

- bini, in «Arte Veneta», v, pp. 141-57.
- ZORZI 1955 = G. G. Zorzi, *Contributo alla datazione di alcune opere palladiane*, in «Arte Veneta», ix, pp. 95-122.
- ZORZI 1958 = G. G. Zorzi, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia.
- ZORZI 1961^a = G. G. Zorzi, *I disegni delle opere palladiane pubblicate ne «I Quattro Libri» e il loro significato rispetto alle opere eseguite*, in «Bollettino del C.I.S.A.», III, pp. 12-7.
- ZORZI 1961^b = G. G. Zorzi, *Errori, deficienze e inesattezze de «I Quattro Libri dell'Architettura» di Andrea Palladio*, in «Bollettino del C.I.S.A.», III, pp. 143-8.
- ZORZI 1962 = G. G. Zorzi, *La famiglia di Andrea Palladio secondo nuovi documenti*, in «Archivio Veneto», v Serie, LXX, pp. 14-54.
- ZORZI 1964 = G. G. Zorzi, *Il problema dei disegni palladiani*, in «Bollettino del C.I.S.A.», VI, parte II, pp. 144-56.
- ZORZI 1965 = G. G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia.
- ZORZI 1966^a = G. G. Zorzi, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venezia.
- ZORZI 1966^b = G. G. Zorzi, *Un nuovo soggiorno di Alessandro Vittoria nel Vicentino (II)*, in «Arte Veneta», XX, pp. 157-76.
- ZORZI 1967 = G. G. Zorzi, *Urbanistica palladiana*, in «Bollettino del C.I.S.A.», IX, pp. 168-84.
- ZORZI 1968^a = G. G. Zorzi, *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*, Venezia.
- ZORZI 1968^b = G. G. Zorzi, *La interpretazione dei disegni palladiani*, in «Bollettino del C.I.S.A.», X, pp. 97-111.
- ZULIANI 1977 = F. Zuliani, *I palazzi pubblici nell'età comunale*, in AA.VV., *Padova. Case e palazzi*, Vicenza.

INDICI

Sono in corsivo, oltre ai titoli delle opere, i nomi nella forma usata dal Palladio, quando si discosta notevolmente da quella comune o nel caso si tratti di errori o di errate attribuzioni dello stesso Palladio.

INDICE DEI NOMI

- Adige 148
 Adriano, Publio Elio 214, 216
 Agrippa, Marco 331, 335
 Agugliaro, Finale di: villa Saraceno 158
 Alberti, Leon Battista 9, 13, 20, 195, 225
 Almerico, Paolo 114
 Anco Marzio 199
 Ancona: arco di Nerva (*arco di Traiano*) 66
 Angarano: villa Angarano 166
 Angarano, Giacomo 7, 166, 179, 204
 Aniene (*Teverone*) 355
 Antonini, Floriano 98
 Antoniniani (*Antoniani*), sacerdoti 284
 Antonino Pio 200, 284, 313, 378
 Antonio, Marco 19, 267, 335
 Apelle 267
 Apollo 251, 393
 Aquileia 195
 Arabicus Particus 336
 Assisi (*Scisi*): tempio di Minerva 369
 Augusto, Cesare Ottaviano 19, 66, 214, 216, 222, 261, 267, 294, 331, 373
 Aurelio, cittadino romano, costruttore della via Aurelia 195
 Aurelio, Marco (*Antonino*) 285

 Babilonia 18, 198; ponte sull'Eufrate 198
 Bacchiglione 114, 200, 217, 224
 Bacco 251, 253
 Bacoli (*Baie*): piscina mirabilis (*piscina di Nerone*) 82; ponte di Caligola sul mare 214
 Badoer, Francesco 148
 Bagnolo: villa Pisani 146
 Baia 15; v. anche Bacoli
 Barbarano, Montano 118
 Barbarano, Valerio 10
 Barbaro, Daniele 76, 151; *Vitruvio* commentato dal Barbaro 235, 255
 Barbaro, Marcantonio 85, 151
 Bassano del Grappa 204; ponte sul
- Brenta 209
 Belli, Elio 10
 Belli, Valerio 10
 Bologna 194
 Bonifacio IV 336
 Bramante, Donato 88, 324
 Brenta 150, 166, 183, 204, 209
 Brescia: palazzo Municipale (*basilica*) 238
 Brindisi 195
 Brusasorzi, Domenico (*Domenico Rizzo*) 102
 Bruto, Marco Giunio 267

 Cadice (Gades, *Gade*): colonne d'Ercole 18
 Cagli (*Calgi*): ponte sul Metauro 214
 Caio e Lucio, nipoti di Augusto 294
 Caligola (Caio Giulio Cesare Germanico) 214, 327, 328, 331
 Camillo, Marco Furio 393
 Campiglia dei Berici: villa Repeta 163
 Canera, Anselmo 108, 160
 Capra, Giulio 116
 Capua 195
 Caracalla (Aurelio, Antonino Marco) 335, 336
 Cassio Longino, Caio 267
 Castore e Polluce 267, 360
 Cataneo, Pietro 29
 Cerere 393
 Cesare, Caio Giulio 195, 199, 200, 201, 202, 234, 241, 267; *Commentarii* 200, 241
 Cessalto, Donegal di: villa Zeno 149
 Chambord (*Sciambur*): castello 88
 Chiericati, Valerio 100
 Cicogna, v. Villafranca Padovana
 Cismone del Grappa: ponte sul Cismone 204, 206
 Cismone 204
 Civitavecchia 82
 Claudio, Tiberio Nerone Germanico 261
 Claudio Appio il Cieco 195, 353

- Cleonimo 209
 Cleopatra 335
 Clitumno, tempio alle fonti del (*tempio sotto Trevi*) 364
 Colonia Veneta, Miega di: villa Serego 171
 Commodo, Lucio Lelio Aurelio 262
 Concordia 393
 Continenza 393
 Corinto 19, 54
 Cornaro, Alvise 84
 Cornaro, Giorgio 154
 Costantinopoli 277
 Costanzo II 276
 Costozza 224
 Cuma 15

 Dalla Torre, Giovanni Battista 107, 180
 Danubio 214, 216; ponte di Traiano 214
 Della Scala 169
 Demio, Giovanni (*De Mio, Indemio*) 167
 Diana 253, 393
 Donegal di Cessalto, v. Cessalto
 Dori 38

 Efeso: tempio di Diana 45
 Egitto 19
 Emo, Leonardo 157
 Ercole 199, 251, 253; colonne d'Ercole 18
 Esculapio 251, 393
 Este, Salinguerra di Torello da 148
 Eufrate 198
 Ezzelino da Romano 148

 Fabrizio, Lucio 214
 Fano: basilica, di Vitruvio 235
 Fanzolo: villa Emo 157
 Farsaglia 267
 Faustina, Annia Galeria 284
 Fidia 296, 335
 Finale, v. Agugliaro
 Firenze 324
 Flaminio, Caio 194
 Flora 253
 Fortuna 304

 Foscari, Luigi 150
 Foscari, Nicolò 150
 Francesco I, re di Francia 88
 Franco, Battista 150
 Fratta Polesine: villa Badoer 148
 Friuli 98, 196

 Gabrielli, Lodovico 30
 Gambarare di Mira: villa Foscari («la Malcontenta») 150
 Garzadori, Giovanni Battista 182
 Genovesi 194
 Gerione 199
 Germania 91, 196, 200, 204, 207, 209
 Gerusalemme: suppellettili del tempio 261
 Ghizzole: villa Ragona 159
 Giallo Fiorentino 148
 Giano (o Termine) 214
 Giganti 276
 Giove 251, 253, 256, 296, 335, 360
 Giudea 261
 Giulio II 324
 Giunone 251, 253
 Giunone Lucina (*Giunone Lacinia*) 258
 Giustizia 163
 Godi, Girolamo 168
 Gracco Caio (*Gneo Graco*) 196
 Greci 95, 104, 139, 140, 190, 227, 231, 241, 250
 Grecia 241
 Gualtierio Padovano 168
 Gubbio (*Ogubio*): teatro 30

 Hermogenes 256
 Hormisda (*Ormisida*) 277

 Igea (*Higia*) 393
 India, Bernardino 108, 160
 Ionia 45
 Iside 227, 228, 251
 Italiani 231

 Labicana 195
 Latini 95, 139, 190, 227, 231
 Latona 393
 Leoni, Leone (*il cavalier Leone*) 324
 Lepido, Marco Emilio 194, 200, 214
 Lesbo 193

- Lisiera di Bolzano Vicentino: villa Valmarana 160
- Livia, figlia di Livio Druso 261
- Livio, Tito: *I Deca* 209
- Lonedo, v. Lugo di Vicenza
- Longare di Costozza: villa Trento, detta villa Eolia 82
- Lucio, v. Caio e Lucio
- Lugo di Vicenza, Lonedo di: villa Godi 168
- Luna 253
- Maganza, Giambattista 163
- Marca Trivigiana 82
- Marcello, Marco 393
- Marocco: villa Mocenigo 156
- Marte 251, 253, 313, 393
- Maser, villa Barbaro 151
- Meduaco, v. Brenta
- Meledo, v. Sarego
- Mentana (*Numentum*) 195
- Mercurio 227, 228, 251, 293
- Metauro 214
- Metelino 193
- Michelangelo Buonarroti 324
- Miega, v. Cologna Veneta
- Milano 324
- Minerva 251, 253, 335, 393
- Mocenigo, Leonardo 156, 183
- Montagnana, villa Pisani 153
- Monza, Fabio 10
- Moro, Battista del 168
- Muse 253
- Nanto, boschi di: casa di Antonio Francesco Oliviera 10
- Napoli, mura 25; tempio di Castore e Polluce o dei Dioscuri 360
- Narni: ponte sulla Nera 214
- Nera 214
- Nerone, Claudio Cesare 193, 296
- Nerva, Marco Cocceio 276, 277
- Nervi 241
- Nettuno 398
- Nîmes: Maison Carrée (*Mazon Quarrée*) 256, 378; tempio di Diana (*tempio di Vesta*) 386
- Ninfe 253
- Nitocri 198
- Numa Pompilio 309
- Oliviera, Antonio Francesco: *La Alamma* 10; casa ai Boschi di Nanto 10
- Orazio Coclite 199
- Ostia 195
- Padova 16, 194
- loggia e odeo Cornaro 84
- palazzo della Ragione (*basilica*) 238
- ponte Altinate 224
- ponte Corvo 225
- ponte Molino 225
- ponte di San Lorenzo 225
- Studio 194, 238
- via dell'Arzere (o via Reggia) 196
- Pagello, Antenore 10
- Palestrina (Preneste, *Pellestrina*) 195; tempio della Fortuna Primigenia 24
- Pallade 251
- Pedemonte, Santa Sofia di: villa Serego 169
- Pelagon 360
- Peruzzi, Baldassarre (*Baldassar da Siena*) 324
- Picheroni, Alessandro 207
- Piemonte 23, 187
- Pietro, santo 324
- Pio IV 114
- Pio V 114
- Piombino Dese: villa Cornaro 154
- Pisa 195
- Pisani, Daniele 146
- Pisani, Francesco 153
- Pisani, Marco 146
- Pisani, Vittore 146
- Plinio il Giovane 172
- Plutarco 195
- Poiana, Bonifacio 160
- Poiana Maggiore: villa Poiana 160
- Pola: anfiteatro 26, 35; arco dei Sergi 66; teatro 35; templi gemelli 227, 373
- Porto, Iseppo 103
- Postumia, via 196
- Pozzuoli: ponte di Caligola sul mare 214
- Prassitele 296
- Preneste 24, 195

- Quinto Vicentino: villa Thiene 167, 192
- Ragona, Girolamo 159
- Reno, 200; ponte di Giulio Cesare sul 199-202
- Repeta, Francesco 163
- Repeta, Mario 163
- Retrone (*Rerone*) 217, 224
- Ridolfi, Bartolomeo 102, 108, 160
- Rimini 194; ponte di Augusto 214, 216, 222
- Rizzo, Domenico, v. Brusasorzi
- Rodi 139
- Roma 7, 64, 187, 193, 194, 195, 199, 249, 261, 267, 277, 284, 324, 373
- arco di Costantino 66
- arco di Settimio Severo 393
- arco di Tito 66, 262, 291
- basilica di Caio e di Lucio 294
- basilica di C. Lucio* 304
- basilica Emilia (*di Paulo Emilio*) 234
- basilica di Massenzio (*tempio della Pace*) 261, 284, 313
- basilica di Nettuno (*terme di Agrippa*) 336
- basilica Porcia 234, 261
- battistero di San Giovanni in Laterano (*battesimo di Costantino*) 320
- Belvedere, v. palazzi Vaticani
- Campidoglio 327, 331, 393
- casa di Vedio Pollione (*Casa di Cesare*) 261
- case dei Colonna 296
- case dei Cornelii 296
- colonna di Marco Aurelio (*colonna Antonina, colonna di Antonino*) 26, 313
- colonna Menia (*casa di Menio*) 261
- colonna Traiana 26, 84
- Colosseo (*anfiteatro di Roma*) 66, 195
- Curia (*tempio di Saturno*) 19, 234
- curia Hostilia (*curia di Romolo et Hostilia*) 261
- Esquilino 296
- Foro di Augusto (*piazza e tempio di Augusto*) 24
- Foro Romano 234, 327, 328, 393
- Gianico lo 214, 324
- isola Tiberina 214
- Morforio* 398
- Palatino 327
- palazzi Vaticani, scala del Bramante nel Museo Pio-Clementino (*scala in Belvedere*) 85
- Pantano* 398
- Pantheon (*Ritonda, Santa Maria Ritonda*) 19, 23, 54, 88, 294, 313, 331, 335, 336
- piazza del Campidoglio 285
- piazza Giudea 88
- piazza di Pietra (*piazza dei Preti*) 313
- ponte Cestio (*ponte di San Bartolomeo*) 214
- ponte Emilio (*ponte Senatorio, ponte Palatino, ponte di Santa Maria*) 214, 304
- ponte Fabricio (*ponte dei Quattro Capi*) 214
- ponte Milvio (*ponte Molle*) 214
- ponte di Nerone (*ponte Trionfale*) 214
- ponte Sacro 199
- ponte Sant'Angelo (*ponte Helio*) 214, 218
- ponte Sisto (*ponte Ianiculense*) 214
- ponte Sublicio (*ponte Lepido*) 199, 214
- porta Capena 195
- porta Esquilina (*di San Lorenzo*) 195
- porta Maggiore (*porta Nevia*) 195
- porta Nomentana (*porta Viminale, porta di Santa Agnese*) 19, 195, 349
- porta del Popolo (*porta Flumentana*) 194
- porta di San Pancrazio o Aurelia 195
- porta San Sebastiano o porta Appia 353
- portici di Pompeo* [porticus Minucia o crypta Balbi?] 88
- portico di Livia 261
- Quirinale (*monte Cavallo*) 256, 296, 313; scale 88, 296
- Ripa 199, 214
- S. Adriano (*tempio di Saturno*) 19
- S. Agnese fuori le Mura (*Santa*

- Agnese fuori della porta Viminale, Santa Agneta su la via Numentana* 19
- SS. Apostoli 88
- SS. Cosma e Damiano (tempio del Divo Romolo, *tempio di Castore e Polluce o di Romulo e Remo*) 19, 234
- S. Costanza (*Santa Agnesa, tempio di Bacco*) 349, 350
- S. Francesca Romana (*Santa Maria Nova*) 66, 261, 291
- S. Giovanni in Laterano 18, 320
- S. Maria Egiziaca 256, 304
- S. Pietro, cappelle dell'Imperatore e del re di Francia 294
- S. Pietro in Montorio: tempietto del Bramante 324
- S. Sebastiano 353
- S. Spirito in Sassia 214
- sepolcro di Romolo 353
- teatro di Marcello 30, 38
- tempio di Adriano (*tempio di Marte*) 313
- tempio di Antonino e Faustina 234, 284
- tempio di Castore e Polluce (*tempio di Giove Statore*) 327
- tempio del Divo Romolo (*tempio di Romolo e Remo, o di Romulo e Remo, o di Castore e Polluce*), v. SS. Cosma e Damiano
- tempio della Fortuna Virile, v. S. Maria Egiziaca
- tempio di Marte Ultore (*tempio di Augusto, tempio di Marte Vendicatore*) 24, 267, 276, 398
- tempio di Minerva Medica (*le Galluce*) 294
- tempio di Minerva nel Foro di Nerva (*tempio di Nerva Traiano*) 276
- tempio della Pietà 38
- tempio di Romolo* 327
- tempio di Saturno (*tempio della Concordia*) 393
- tempio di Serapide (*frontespizio di Nerone, tempio di Giove Quirinale*) 256, 296, 313
- tempio di Venere Genitrice (*tempio di Nettuno*) 398
- tempio di Venere e Roma (*tempio del Sole e della Luna*) 291
- tempio di Vespasiano (*tempio di Giove Tonante*) 331
- tempio di Vesta (*Santo Stefano*) 309
- tempio di Vulcano 327
- terme di Diocleziano 23, 296
- terme di Traiano (*terme di Tito*) 74
- torre de' Conti 267
- torre di Mecenate 296
- Trastevere 214
- trofei di Mario 294
- via Appia 191, 194, 195, 353
- via Aurelia 195
- via Collatina 195
- via Flaminia 194, 214
- via Labicana (poi Casilina) 195
- via Latina 195
- via Nomentana 19, 195
- via Ostiense 196
- via Portuense 195
- via Prenestina 195
- via Sacra 261
- via Salaria 195
- Romani 9, 10, 60, 129, 169, 231, 241, 250
- Romolo 327
- Rubini, Lorenzo (*Lorenzo Vicentino*) 114
- Sabini 327
- Salii, sacerdoti 284
- Salute 251
- Sangallo, Antonio da 324
- Sanmicheli, Michele (*Michel da San Michele*) 324
- Sansovino, Giacomo 10, 324
- S. Maria Capua Vetere (*Capua*): anfiteatro 30
- Santa Sofia, v. Pedemonte
- Saraceno, Biagio 158
- Sarego, Meledo di: villa Trissino 162
- Savoia, Emanuele Filiberto di 187
- Scauro, Marco Emilio 214
- Serego, Annibale 171
- Serego, Marcantonio 169
- Serlio, Sebastiano 324
- Servio Tullio 304

- Severo, Lucio Settimio 335
 Sibilla Tiburtina 355
 Silla, Lucio Cornelio 214
 Sirmione: grotte di Catullo 24
 Sisto IV 214
 Sole 253
 Susa: arco di Augusto 66
- Tacito, Cornelio 193
 Tazio, Tito 291
 Terra di Lavoro 15
 Tesina 167
 Tevere 199, 214, 309
 Thiene, Adriano 10, 167
 Thiene, Francesco 164
 Thiene, Marcantonio 10, 108, 167
 Thiene, Odoardo 164, 192, 196
 Thiene, Ottavio 108, 167, 192
 Thiene, Teodoro 164, 196
 Tiberio, Giulio Cesare Augusto 200
 Tiberio, Giulio Tarso 360
 Tivoli: tempio di Vesta 75, 355
 Torino: mura 23
 Toscana 15, 31, 194, 195, 251
 Toscani 251
 Traiano, Marco Ulpio 191, 195, 214, 277
 Trento, famiglia 82
 Trento, Francesco 82
 Trissino, Francesco 162, 177
 Trissino, Gian Giorgio 10
 Trissino, Lodovico 162, 177
- Udine: palazzo Antonini 98
- Valerio Marco 393
 Valmarana, famiglia 112
 Valmarana, Giovanfrancesco 160
 Vasari, Giorgio 10, 324
 Venere 251, 253, 335
 Venezia 10, 70, 156, 209, 324
 convento della Carità 125; scale 85
 Procuratie Nuove 10
 progetto di palazzo 176
 S. Giorgio Maggiore 254, 320
- Verona
 arco dei Gavi (*arco appresso Castel-vecchio*) 26, 66
 arco dei Leoni 38, 66
 arena 23, 26, 35
 palazzo Dalla Torre 107
 Portoni della Bra' 180
 progetto per il palazzo Dalla Torre ai portoni della Bra' 180
 teatro 30
- Veronese, Paolo Caliari detto il 103
 Vespasiano, Tito Flavio 261, 262
 Vesta 253, 309, 355, 386
 Vicentino 192
 Vicenza
 Basilica 238
 Isola 100
 palazzo Barbaran 118
 palazzo Capra 116
 palazzo Chiericati 100
 palazzo Porto 103
 palazzo Thiene 108
 palazzo Valmarana 112
 ponte San Paolo (*ponte delle Becarie*) 224
 ponte sul Bacchiglione 200, 217
 progetto per palazzo Angarano 179
 progetto per palazzo Garzadori 182
 progetto per palazzo Trissino 177
 S. Maria degli Angeli 217
 teatro Berga 30, 38
 villa Almerico, poi Capra, ora Valmarana («la Rotonda») 114
- Vignola, Iacopo Barozzi da 324
 Villafranca Padovana, Cicogna di: villa Thiene 164, 192, 196
- Vitruvio 9, 12, 13, 15, 22, 28, 30, 31, 34, 38, 43, 45, 50, 54, 60, 66, 75, 76, 82, 91, 95, 120, 129, 139, 143, 172, 173, 179, 189, 190, 193, 227, 231, 234, 235, 241, 242, 250, 252, 255-60, 267, 276, 294, 296, 304, 313, 315, 355, 369, 373, 378
- Vittoria 267, 393
 Vittoria, Alessandro 108, 153
 Vulcano 251
- Zelotti, Giambattista (*Battista Veneziano*) 102, 150, 157, 168
 Zeno, Marco 149

INDICE DEI 'QUATTRO LIBRI'

LIBRO I

Dedica a Giacomo Angarano	7
Proemio ai lettori	9
Capitolo I. Quali cose deono considerarsi e prepararsi avanti che al fabricar si pervenga	12
Capitolo II. Dei legnami	13
Capitolo III. Delle pietre	14
Capitolo IV. Dell'arena	15
Capitolo V. Della calce e modo d'impastarla	16
Capitolo VI. Dei metalli	17
Capitolo VII. Delle qualità del terreno ove s'hanno da poner le fon- damenta	19
Capitolo VIII. Delle fondamenta	21
Capitolo IX. Delle maniere de' muri	22
Capitolo X. Del modo che tenevano gli antichi nel far gli edifici di pietra	25
Capitolo XI. Delle diminuzioni de' muri e delle parti loro	27
Capitolo XII. De' cinque ordini che usarono gli antichi	27
Capitolo XIII. Della gonfiezza e diminuzione delle colonne, degli in- tercolumni e de' pilastri	28
Capitolo XIV. Dell'ordine toscano	31
Capitolo XV. Dell'ordine dorico	38
Capitolo XVI. Dell'ordine ionico	45
Capitolo XVII. Dell'ordine corinthio	54
Capitolo XVIII. Dell'ordine composito	60
Capitolo XIX. Dei piedestili	66
Capitolo XX. Degli abusi	67
Capitolo XXI. Delle loggie, dell'entrate, delle sale e delle stanze e della forma loro	69
Capitolo XXII. De' pavimenti e de' soffittati	70
Capitolo XXIII. Dell'altezza delle stanze	71
Capitolo XXIV. Delle maniere de' volti	73
Capitolo XXV. Delle misure delle porte e delle finestre	74
Capitolo XXVI. Degli ornamenti delle porte e delle finestre	76
Capitolo XXVII. De' camini	82
Capitolo XXVIII. Delle scale e varie maniere di quelle, e del numero e grandezza de' gradi	83
Capitolo XXIX. Dei coperti	91

LIBRO II

Capitolo I. Del decoro o convenienza che si deve osservar nelle fabbriche private	95
Capitolo II. Del compartimento delle stanze e d'altri luoghi	96
Capitolo III. Dei disegni delle case della città	97
Capitolo IV. Dell'atrio toscano	120
Capitolo V. Dell'atrio di quattro colonne	123
Capitolo VI. Dell'atrio corinthio	125
Capitolo VII. Dell'atrio testugginato e della casa privata degli antichi Romani	129
Capitolo VIII. Delle sale di quattro colonne	132
Capitolo IX. Delle sale corinthie	134
Capitolo X. Delle sale egizzie	137
Capitolo XI. Delle case private de' Greci	139
Capitolo XII. Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa	142
Capitolo XIII. Del compartimento delle case di villa	144
Capitolo XIV. Dei disegni delle case di villa di alcuni nobili veneziani	146
Capitolo XV. Dei disegni delle case di villa di alcuni gentiluomini di terraferma	158
Capitolo XVI. Della casa di villa degli antichi	172
Capitolo XVII. Di alcune invenzioni secondo diversi siti	174

LIBRO III

Dedica a Emanuele Filiberto di Savoia	187
Proemio ai lettori	189
Capitolo I. Delle vie	191
Capitolo II. Del compartimento delle vie dentro delle città	192
Capitolo III. Delle vie fuori della città	194
Capitolo IV. Di quello che nel fabricare i ponti si deve osservare e del sito che si deve eleggere	198
Capitolo V. Dei ponti di legno e di quelli avvertimenti che nell'edificarli si devono avere	199
Capitolo VI. Del ponte ordinato da Cesare sopra il Rheno	200
Capitolo VII. Del ponte del Cismone	204
Capitolo VIII. Di tre altre invenzioni secondo le quali si ponno fare i ponti di legno senza porre altrimenti pali nel fiume	206
Capitolo IX. Del ponte di Bassano	209
Capitolo X. Dei ponti di pietra e di quello che nell'edificarli si deve osservare	212
Capitolo XI. Di alcuni ponti celebri edificati dagli antichi e de' disegni del ponte di Rimini	214
Capitolo XII. Del ponte di Vicenza ch'è sopra il Bacchiglione	217
Capitolo XIII. Un ponte di pietra di mia invenzione	218
Capitolo XIV. Di un altro ponte di mia invenzione	222

Capitolo xv. Del ponte di Vicenza ch'è sopra il Rerone	224
Capitolo xvi. Delle piazze e degli edifici che intorno a quelle si fanno	225
Capitolo xvii. Delle piazze dei Greci	227
Capitolo xviii. Delle piazze de' Latini	231
Capitolo xix. Delle basiliche antiche	234
Capitolo xx. Delle basiliche de' nostri tempi e de' disegni di quella di Vicenza	238
Capitolo xxi. Delle palestre e dei xisti de' Greci	241

LIBRO IV

Proemio ai lettori	249
Capitolo I. Del sito che si deve eleggere per edificarvi i tempj	251
Capitolo II. Delle forme de' tempj e del decoro che in quelli si deve osservare	252
Capitolo III. Degli aspetti dei tempj	255
Capitolo IV. Di cinque specie di tempj	257
Capitolo V. Del compartimento dei tempj	258
Capitolo VI. Dei disegni di alcuni tempj antichi che sono in Roma, e prima di quello della Pace	261
Capitolo VII. Del tempio di Marte Vendicatore	267
Capitolo VIII. Del tempio di Nerva Traiano	276
Capitolo IX. Del tempio d'Antonino e di Faustina	284
Capitolo X. Dei tempj del Sole e della Luna	291
Capitolo XI. Del tempio vulgarmente detto le Galluce	294
Capitolo XII. Del tempio di Giove	296
Capitolo XIII. Del tempio della Fortuna Virile	304
Capitolo XIV. Del tempio di Vesta	309
Capitolo XV. Del tempio di Marte	313
Capitolo XVI. Del battesimo di Costantino	320
Capitolo XVII. Del tempio di Bramante	324
Capitolo XVIII. Del tempio di Giove Statore	327
Capitolo XIX. Del tempio di Giove Tonante	331
Capitolo XX. Del Pantheon oggi detto la Ritonda	335
Capitolo XXI. Dei disegni di alcuni tempj che sono fuori di Roma e per Italia, e prima del tempio di Bacco	349
Capitolo XXII. Del tempio i cui vestigi si veggono vicino alla chiesa di Santo Sebastiano sopra la via Appia	353
Capitolo XXIII. Del tempio di Vesta	355
Capitolo XXIV. Del tempio di Castore e di Polluce	360
Capitolo XXV. Del tempio ch'è sotto Trevi	364
Capitolo XXVI. Del tempio di Scisi	369
Capitolo XXVII. Dei disegni di alcuni tempj che sono fuori d'Italia, e prima de' due tempj di Pola	373
Capitolo XXVIII. Di due tempj di Nimes, e prima di quello ch'è detto la Mazon Quarée	378

Capitolo xxix. Dell'altro tempio di Nimes	386
Capitolo xxx. Di due altri templi di Roma, e prima di quello della Concordia	393
Capitolo xxxi. Del tempio di Nettuno	398

IMPRESSO A CREMONA
DALLA MONOTIPIA CREMONESE
NELL'AGOSTO 1980

FACULDADE DE ARQUITECTURA
1781
(Centro de Documentação)

CLASSICI ITALIANI DI SCIENZE TECNICHE E ARTI

Volumi usciti

TRATTATI DI ARCHITETTURA

LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura (De re aedificatoria)*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi. Due tomi, LVI + 1063 pp., illustrazioni nel testo e 1 tavola a colori.

ANTONIO AVERLINO DETTO IL FILARETE, *Trattato d'architettura*. Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, introduzione e note di Liliana Grassi. Due tomi, CXXX + 730 pp., 30 illustrazioni e 141 tavole fuori testo.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*. A cura di Corrado Maltese, trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Due tomi, LXVIII + 616 pp., 335 tavole fuori testo.

SCRITTI RINASCIMENTALI DI ARCHITETTURA. A cura di Arnaldo Bruschi, Renato Bonelli, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri. LXXX + 500 pp., 76 tavole fuori testo.

ANDREA PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*. A cura di Licisco Magagnato e Paola Marini. Introduzione di Licisco Magagnato. LXXII + 582 pp., con tutte le illustrazioni dell'*editio princeps* e 8 tavole fuori testo.

GUARINO GUARINI, *Architettura civile*. Introduzione di Nino Carboneri, note e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca. XLVIII + 474 pp., 82 tavole fuori testo.

TESTI SULLE TECNICHE E LE ARTI DELLA VITA RUSTICA E CIVILE

ARTE DELLA CACCIA. *Testi di falconeria, uccellazione e altre cacce dal secolo XIII agli inizi del Seicento*. A cura di Giuliano Innamorati. Due tomi, XXX + 512 + 528 pp., illustrazioni nel testo e tavole in nero e a colori.

ARTE DELLA CUCINA. *Libri di ricette, testi sopra lo scalco, il trinciante e i vini, dal XIV al XIX secolo*. A cura di Emilio Faccioli. Due tomi, XXV + 393 + 444 pp., illustrazioni nel testo e tavole in nero e a colori.

SCRITTORI DI SCIENZE MATEMATICHE FISICHE E NATURALI

SCRITTI DI OTTICA. A cura di Vasco Ronchi. LIV + 523 pp., illustrazioni nel testo e 17 tavole.

ISBN 88-7050-107-8