

ANDREA GUERRA

ARCHITETTURA SACRA E CELEBRAZIONE PROFANA. LA FACCIATA PALLADIANA DELLA CHIESA DI SAN PIETRO DI CASTELLO

La facciata della chiesa patriarcale di San Pietro di Castello a Venezia riveste un'importanza particolare nella storia dell'architettura dell'età umanistica. È infatti il primo progetto dedicato a una chiesa da parte di Andrea Palladio (1558-1559), ed è anche la prima facciata a presentare lo schema a ordini intersecati, che lo stesso Palladio riprenderà e varierà nelle successive chiese di San Francesco della Vigna (1564 ca), San Giorgio Maggiore (1565-66) e del Redentore (1577).

L'intersezione degli ordini – uno maggiore corrispondente alla navata maggiore, e uno minore corrispondente alle navate laterali più basse – risolveva in modo coerente un problema secolare, variamente affrontato dalla cultura architettonica quattro e cinquecentesca: come raccordare il fronte esterno di una chiesa dotata di ordini architettonici “all'antica” – e quindi con rapporti proporzionali vincolanti – allo spazio interno definito da navate di differente altezza, spesso preesistenti e comunque specifiche della tradizione basilicale paleocristiana.

Proprio la singolarità della soluzione adottata induce a pensare che la facciata di San Pietro, benché realizzata soltanto nel 1594-96 da Francesco Smeraldi, segua il progetto originario di Palladio. Non tutti gli studiosi concordano su questo punto, ma è difficile immaginare che un *proto*, anche se esperto come lo Smeraldi, abbia potuto inventare un prospetto di tale complessità semplicemente assemblando soluzioni presenti nelle altre chiese palladiane.¹ (Fig. 48)

¹ Per una rassegna delle diverse opinioni degli studiosi sulla fedeltà o meno della facciata di San Pietro di Castello al progetto originario di Palladio si veda PUPPI, BATTILOTTI 1999, pp. 321-323, e BATTILOTTI 1999, p. 483. Per un confronto di forme, dimensioni e proporzioni fra le facciate delle chiese di Palladio a Venezia si vedano i rilievi fotogrammetrici eseguiti nel 2008 e pubblicati in «IUAV giornale dell'Università», 59, 2008, pp. 5 e 8; si veda inoltre ARCHITETTURA DELLE FACCIATE 2010.

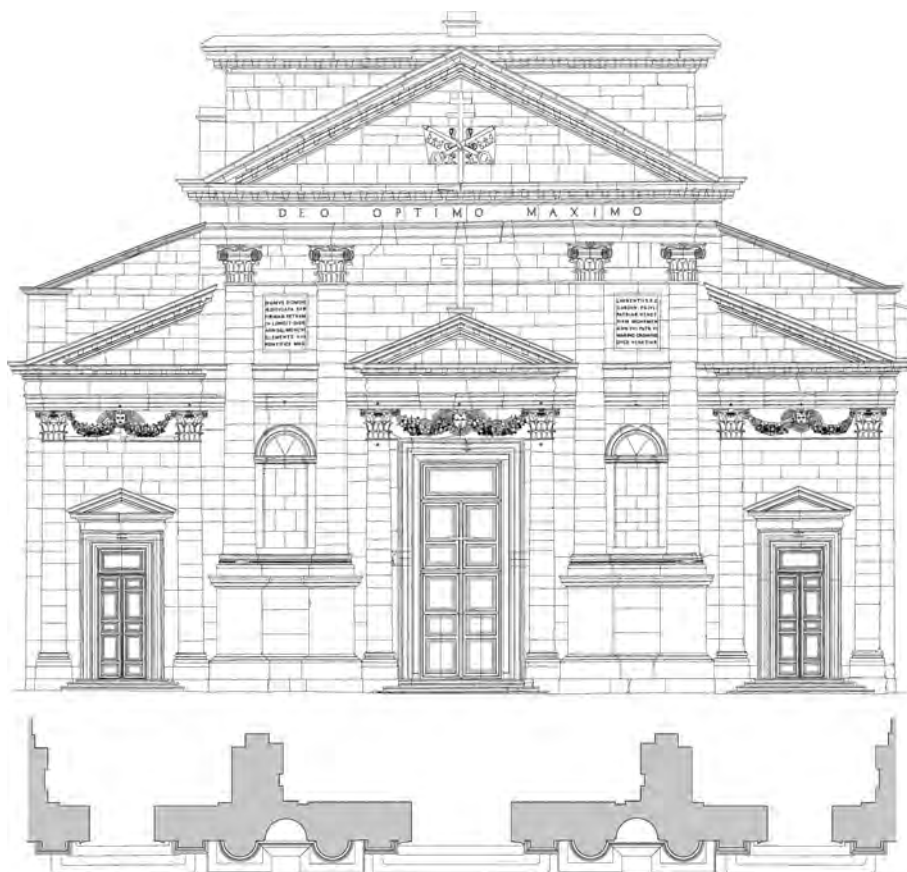


Fig. 48. Venezia, San Pietro di Castello, facciata, 1594-1596 (restituzione da rilievo, Laboratorio di fotogrammetria, Università Iuav di Venezia)

L'attuale facciata è senza dubbio il frutto di un intervento che non fu in tutto coerente con l'idea originaria, e tuttavia non fu tale da rendere quell'idea illeggibile. E questo perché le innovative soluzioni previste da Palladio discendevano da uno studio dell'architettura molto personale e molto sofisticato, capace di intrecciare antico e contemporaneo in un modo unico e inconfondibile. È poi verosimile che i disegni autografi citati nell'accordo di fabbrica del gennaio 1559, e presentati ai lapicidi alla sigla del contratto nel palazzo patriarcale, fossero stati conservati con cura in quella sede per essere utilizzati dalle maestranze all'apertura del cantiere nel 1559 – cantiere subito interrotto per la morte del committente, il patriarca Vincenzo Diedo (1556-59) –, ed essere poi affidati allo Smeraldi nel 1594 alla ripresa dei lavori. Anche se due semicolonne giganti e due paraste minori non furono realizzate,

le misure delle attuali quattro semicolonne su piedestallo rispettano le forme e le dimensioni previste nell'accordo e costituiscono quindi un aggancio certo ai disegni originali, oltre che un vincolo proporzionale per l'intera facciata.²

L'occasione progettuale di San Pietro di Castello fu quasi certamente procurata a Palladio dai fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro, che nell'accordo del 1559 emergono come promotori dell'iniziativa ben più del patriarca Diedo.³ La facciata, infatti, sarebbe stata una sorta di manifesto della nuova architettura "all'antica" che Daniele aveva pubblicamente auspicato per Venezia nel suo commento alla traduzione del *De architectura* edita nel 1556.⁴ Palladio avrebbe così avuto l'occasione di realizzare il suo primo progetto nella città lagunare affrontando un tema di architettura religiosa per lui inedito. Il suo interesse in questo campo era certamente orientato su opere contemporanee, come le chiese di Leon Battista Alberti, Bramante e degli architetti post-bramanteschi del primo Cinquecento, tutte ispirate dal linguaggio "all'antica". Tuttavia le sue conoscenze dell'architettura religiosa non erano ristrette a opere dell'età contemporanea né a problemi strettamente formali, ma includevano aspetti liturgici e iconografici visti e studiati in molte chiese paleocristiane e medievali.⁵ Significativo è il libretto *Descrizione de le*

² Il contratto per la costruzione della facciata datato 7-9 gennaio 1559 (=1558 *more veneto*, ASPVe, *Curia patriarcale. Sezione Antica. Instrumentorum*, Registro 9, cc. 128r-129v) e il documento con la liquidazione dei lavori avviati e subito interrotti nel 1559-1560 (ASVe, *Notarile. Atti* (Vittorio Maffei), b. 8126, cc. 270v-272r, 16 novembre-12 dicembre 1560) sono pubblicati integralmente in GUERRA 2008, pp. 305-307. Le dimensioni delle semicolonne su piedestallo sono indicate nel contratto «di grossezza dal piedj piedi tre et un quarto et in cima piedi do et onze diece», ossia un diametro di 113 cm all'imoscapo e di 97 cm al sommoscapo, come si evince dal rilievo fotogrammetrico citato nella bibliografia di nota 1.

³ L'incipit del contratto infatti recita: «Nella presente scrittura serà dechiarito co' el nome del Signor Dio l'acordo, et patti che il reverendissimo monsignor patriarca di Venetia hà concluso con maistro Dominico de Menin et maistro Baldissera suo figliuolo, et maistro Alessandro suo nepote da Venetia taglia pieri in solidum *per opera et faticha di monsignor reverendissimo eletto d'Aquileia et del magnifico Marc'Antonio Barbaro suo fratello* per far l'opera della fazada della sua chiesa patriarcale di S. Pietro di Castello», GUERRA 2008, p. 305 (corsivi nostri). Sulla figura di Diedo, esponente di una delle famiglie "papiste" veneziane, si veda GUIDARELLI 2015, pp. 110-112, con bibliografia.

⁴ L'edizione del *De architectura* del 1556, come noto, sarà ristampata con leggere modifiche nel 1567, e da questa edizione si cita, per cui vedi VITRUVIO (1567) ed. 1987, Libro VI, pp. 303-304. Sulla polemica di Barbaro contro le «male, et invecchiate usanze» dell'architettura lagunare si veda TAFURI 1987, in part. alle pp. XXIV-XXVIII. Per un inquadramento della figura e dell'opera di Barbaro nel più generale contesto della Venezia cinquecentesca si veda TAFURI 1985, pp. 185-212.

⁵ In lettere degli anni Sessanta e Settanta Palladio cita chiese da lui ben conosciute, come il duomo di Orvieto, Santa Maria del Fiore a Firenze, la certosa di Pavia, il duomo di Milano, le chiese dei Frari e dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia e altre ancora, si veda PUPPI 1988, pp. 123, 129.

chiese di Roma pubblicato nel 1554, il cui scopo era di informare sulla presenza di reliquie, sul tipo di indulgenze, sulle festività principali celebrate in ciascuna chiesa; trattandosi di una guida per i pellegrini non vi erano considerazioni sulla qualità architettonica degli edifici, talvolta solo rapide notazioni sugli arredi e sugli altari.⁶

Nonostante il contenuto prevalentemente devozionale, però, si capisce che Palladio aveva visitato quegli edifici con grande cura: aveva letto personalmente, come lui stesso dice, la storia delle loro origini nelle epigrafi, o nelle bolle appese nel coro, aveva quindi preso appunti oltre ad aver consultato altre guide. Si comprende bene che era molto informato sull'apparato iconografico di ciascuna chiesa, e sull'importanza e il significato di quadri, statue o altre immagini presenti al loro interno.

Le descrizioni più lunghe sono dedicate alle chiese più importanti e venerate, come San Pietro in Vaticano. Della basilica costantiniana egli ricorda, fra le altre cose, i corpi dei santi Pietro e Paolo conservati sotto l'altare maggiore, e menziona anche il "quadretto" che li raffigurava insieme e che era esposto sopra lo stesso altare nei giorni festivi.⁷

La compresenza dei due apostoli nella basilica vaticana Palladio l'avrebbe ritrovata pochi anni dopo nella cattedrale medievale di San Pietro di Castello. Una cronaca di viaggio del 1480, infatti, cita il mosaico presente nel catino absidale della cattedrale con i santi Pietro e Paolo accanto al Dio Padre; gli stessi santi erano raffigurati anche nella pala d'argento posta sull'altare maggiore dal 1408, e visibile dai fedeli soltanto nelle festività maggiori, oltre che essere scolpiti nelle due statue lignee collocate sull'altare quando si esponeva la pala.⁸

A partire dall'alto Medioevo, Pietro e Paolo erano stati accomunati nell'iconografia cristiana perché entrambi avevano predicato nella capitale dell'impero nella stessa epoca, e qui erano stati anche martirizzati e sepolti. Erano i santi che insieme avevano fondato la prima grande comunità cristiana divenendone l'uno il capo, Pietro, e l'altro la guida, Paolo, e così facendo avevano trasferito il patto con Dio da Israele a Roma assegnando all'antica città pagana il ruolo primario di centro della cristianità.⁹

⁶ PUPPI 1988, pp. 37-56.

⁷ PUPPI 1988, pp. 41-42.

⁸ Sulle fonti quattro e cinquecentesche che permettono di ricostruire l'aspetto anche iconografico del presbiterio della cattedrale si veda GUIDARELLI 2015, pp. 38-39. È invece singolare che il mosaico absidale non sia citato, forse perché deteriorato o poco visibile, nella guida di Venezia di Francesco Sansovino, né nel successivo aggiornamento di Stringa, si veda SANSOVINO (1581) ed. 2002, e SANSOVINO 1604.

⁹ KESSLER 2002, in particolare pp. 75-95, e 109-123.

La loro simultanea raffigurazione in affreschi, mosaici o sculture era un chiaro rimando alle origini stesse della Chiesa di Roma e al suo primato nel mondo cristiano. Questo doveva essere il significato anche della decorazione nel presbiterio della cattedrale di San Pietro di Castello. Un significato che sarebbe stato confermato all'altra estremità dell'edificio in occasione del rifacimento della facciata nel Cinquecento: le statue di Pietro e Paolo, infatti, avrebbero dovuto essere inserite entro le due nicchie fra i binati dell'ordine maggiore, e le loro effigi sarebbero apparse ancora insieme nella medaglia di fondazione incisa nel 1594.¹⁰

Le osservazioni di Palladio sulla presenza dei due apostoli nel presbiterio della basilica vaticana toccavano un aspetto iconografico da sempre impresso nella cattedrale di Venezia. Il richiamo all'autorità romana era stato e continuava ad essere uno strumento indispensabile per dare prestigio a una chiesa che, nonostante la sua importanza nella storia ecclesiastica lagunare, era confinata nella periferia della città.¹¹ La chiesa madre della cristianità, quindi, era un riferimento simbolico per San Pietro di Castello già prima che lo diventasse per Palladio al momento di stendere il progetto verso il 1559. Per l'architetto, del resto, era un modello quasi obbligato se si considerano gli studi che lui stesso aveva condotto durante le sue visite a Roma nel corso degli anni Quaranta.¹²

Il San Pietro in Vaticano, infatti, era l'edificio in costruzione più importante dell'epoca, e in continua evoluzione grazie al numero e all'eccezionalità degli architetti coinvolti nel corso dei decenni e alla qualità dei progetti proposti. Se si considera che durante il soggiorno a Roma del 1546-47 Palladio intratteneva rapporti amichevoli con personaggi della cerchia del cardinale Rodolfo Pio da Carpi – quest'ultimo appassionato di architettura e responsabile finanziario del cantiere di San Pietro all'epoca del coinvolgimento di Michelangelo –, non si può escludere che egli avesse avuto la possibilità di perlustrare ogni angolo del cantiere e addirittura di salire sulle impalcature per vedere da vicino le nuove soluzioni tecniche e formali. Un edificio in costruzione offriva un'opportunità unica per studiarne i segreti, e Palladio sembra avere sfruttato questa circostanza anche in altre occasioni, forse a Venezia nel 1548 quando potrebbe aver visitato il cantiere della libreria di Ja-

¹⁰ Sulle due statue degli apostoli previste in facciata, ma non realizzate, si veda SANSOVINO 1604, pp. 103v. Sulla moneta di fondazione e in generale sul programma "romanista" della nuova facciata si veda MARINA 2011, pp. 410-416; GUIDARELLI 2015, p. 135.

¹¹ Sull'alto valore simbolico e al contempo sulla marginalità della cattedrale di Venezia si veda MARINA 2011 e GUIDARELLI 2015.

¹² Sulle visite di Palladio a Roma nel corso degli anni Quaranta importante la documentazione presentata e discussa in BELTRAMINI, DEMO 2008.

copo Sansovino in piazza San Marco poco prima di presentare, nel 1549, il modello definitivo per le logge della basilica di Vicenza.¹³

Le novità e la sperimentazione presenti nella basilica vaticana riguardavano ogni aspetto dell'architettura, sia tecnico, con la ripresa dell'*opus* romano, sia formale, con l'applicazione dell'impianto a *quincunx*, sia grafico-progettuale, con il ricorso alla tecnica della rappresentazione in proiezione ortogonale. Non si può escludere che Palladio avesse avuto la possibilità di visionare anche i tanti progetti fino ad allora stesi dai diversi responsabili del cantiere, da Bramante a Raffaello, da Baldassarre Peruzzi ad Antonio da Sangallo il Giovane. Di quest'ultimo, in particolare, egli studiò certamente alcuni disegni e il modello ligneo del 1546: certe soluzioni adottate nelle chiese veneziane di San Giorgio Maggiore e del Redentore lo dimostrano senza ombra di dubbio.¹⁴

Tra i progetti per la basilica numerosi erano stati anche quelli relativi alla facciata costantiniana in laterizio rivestita di mosaici: al di là delle differenze specifiche, tutte le proposte succedutesi nel corso dei decenni ne prevedevano la sostituzione con un fronte in travertino e ordini di colonne da raccordare agli spazi interni a cinque navate.

La facciata di San Pietro di Castello, analogamente, era in mattoni a vista e chiudeva il corpo basilicale a tre navate, di cui quella centrale molto alta.

Francesco Sansovino, nel *Dialogo de tutte le cose notabili che sono in Vinetia* (1565) paragona la cattedrale alle chiese di Santo Stefano, dei Frari e dei Santi Giovanni e Paolo, definendole tutte "di una maniera medesima et è todesca"; in *Venetia città nobilissima* (1581) scrive inoltre che la sua forma era "tratta dal modo di fabricar greco".¹⁵ Sono giudizi che indicano la percezione di un edificio non più attuale, proprio di un'epoca passata, dall'aspetto semplice, se non addirittura povero nella sua struttura in laterizio. Come altre facciate di chiese in ambito lagunare, doveva presentare ampie arcate cieche in funzione di contrafforte, con sarcofagi pensili al loro interno, e con parti lapidee limitate alla

¹³ Una prova indiretta di quanto potesse essere istruttivo lo studio di un edificio in costruzione, lo dimostra il cantiere della Libreria sansoviniana visitabile soltanto in segreto, secondo la testimonianza di Pietro Aretino del 1540. Sulla documentata presenza di Palladio a Venezia nel 1548, e sulla possibile visita alla Libreria, si veda PUPPI, BATTILOTTI 1999, p. 270; MORRESI 2000, pp. 455-456.

¹⁴ Si consideri l'alzato della navata del Redentore assai simile a un disegno di Sangallo con la sezione della basilica, databile al 1538 circa (U67Ar), come rilevato in BURNS 1975, p. 145, o l'ordine di lesene giganti nelle absidi del transetto in San Giorgio Maggiore, con puntuali richiami ad analoga soluzione sangallesca nelle absidi del modello ligneo e del disegno U66Ar, per cui si veda GUERRA 2006, pp. 353-383, in part. p. 379. Sul complesso sviluppo dei progetti cinquecenteschi per San Pietro in Vaticano un'ottima panoramica è in SAN PIETRO CHE NON C'È 1999, si veda inoltre MARCUCCI 2000.

¹⁵ SANSOVINO 1565, p. 53; SANSOVINO (1581) ed. 2002, p. 5.

lunetta sopra il portale di destra, ai pinnacoli e alle cornici di alcune finestre, alcune circolari, poste in corrispondenza degli ingressi.¹⁶

Il progetto di Palladio avrebbe cancellato ogni traccia medievale della facciata, secondo un criterio di riconfigurazione totale suggerito e legittimato dal precedente di San Pietro in Vaticano.

Già nel terzo libro di Sebastiano Serlio (1540) Palladio avrebbe potuto vedere l'entità del rinnovamento in uno dei primi progetti sviluppati da Raffaello verso il 1514: la facciata costantiniana era sostituita da un grandioso portico con colonne lungo tutto il fronte della chiesa.¹⁷ Questa soluzione sarebbe stata riproposta con variazioni anche in ulteriori progetti raffaelleschi, come in quello tramandato nel codice Mellon databile al 1518 circa.¹⁸ (Fig. 49)

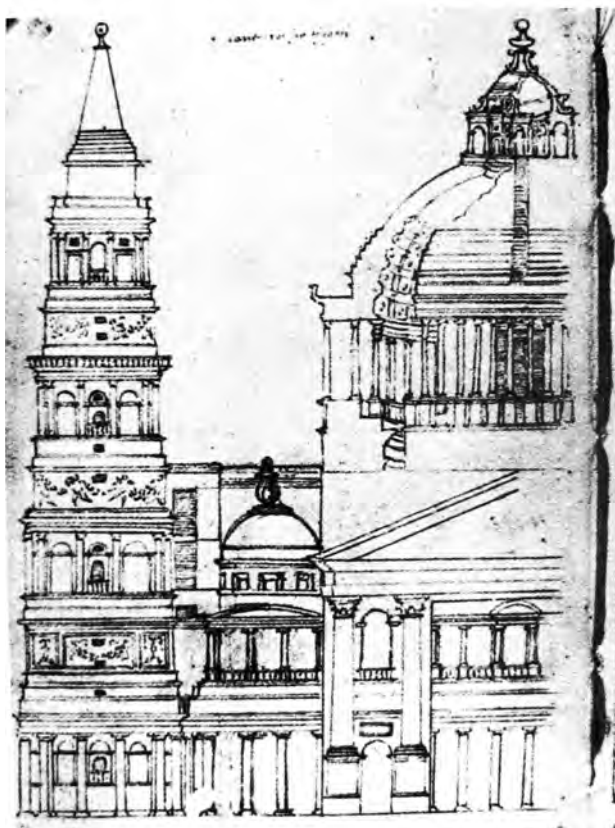


Fig. 49. Domenico da Varignana (?), *Facciata del nuovo San Pietro in Vaticano da un progetto di Raffaello*, Codice Mellon, f. 71v, New York, The Pierpont Morgan Library

¹⁶ Un'ipotesi ricostruttiva della facciata medievale è proposta in GUIDARELLI 2015, pp. 27-28.

¹⁷ SERLIO (1540) ed. 2001, I, Libro III, XXXVIII. Per un'analisi di tale progetto si veda FROMMEL 1984a, pp. 270-271.

¹⁸ Il codice è oggi conservato presso The Pierpont Morgan Library, New York. Sul progetto di Raffaello si veda FROMMEL 1994a.

Il settore centrale presentava un ordine gigante ben distinto dai settori laterali, definiti da un ordine minore di paraste e di colonne libere. Si creava una chiara gerarchia di elementi, in cui la campata al centro era ampia e alta quanto la navata, e l'ordine gigante era rialzato su piedestallo come lo era quello interno.

La netta distinzione di quote, dimensioni e forme, rendeva questa campata una facciata quasi autonoma, tanto da poterla assimilare al fronte della chiesa di Sant'Andrea a Mantova (1472).¹⁹ (Fig. 50)



Fig. 50. Leon Battista Alberti, Mantova, Sant'Andrea, 1470

¹⁹ Per la relazione fra il progetto di Raffello e il Sant'Andrea a Mantova si veda FROMMEL 2009, pp. 196-197.



Fig. 51. Antonio da Sangallo il Giovane, disegno U70Ar, 1518-1519, Firenze, Galleria degli Uffizi (Gabinetto fotografico Soprintendenza speciale per il Polo Museale Fiorentino)

Alberti aveva impostato il suo progetto sulle forme dell'arco trionfale, e questo carattere permane anche nell'invenzione raffaellesca: la volta a botte inquadrata dall'ordine è stata sostituita dal doppio ordine di colonne con loggia, ma analogo è il principio della gerarchia degli elementi, con le paraste giganti rialzate su piedestallo, le finestre ad arco nelle campate minori, le modanature che creano una forte continuità orizzontale lungo tutto il fronte, e l'insieme concepito come una facciata in spessore.

Caratteristiche simili le presenta anche il disegno U70Ar di Antonio da Sangallo il Giovane, databile al 1519 e pensato come sviluppo del progetto del codice Mellon.²⁰ (Fig. 51) Anche in questo caso il settore centrale assume una configurazione quasi autonoma, e nonostante la presenza di paraste binate si avvicina maggiormente al modello albertiano di Sant'Andrea grazie all'inserimento dell'arco inquadrato dall'ordine. Nella ricerca di maggiore coerenza sintattica tra ordini maggiore e minore, Sangallo crea una sequenza che scende progressivamente dal centro verso i lati estremi, dove la facciata è chiusa da una campata con semitimpano.

²⁰ Sul disegno U70Ar si veda FROMMEL 1984B, pp. 274-275; FROMMEL 1994B; Bruschi 2000, pp. 91-93.

È la stessa organizzazione gerarchica impostata verso il 1518-19 anche in uno dei progetti per San Marcello al Corso (U869Ar), dove è anche riproposto il semitimpano sull'ordine minore della campata estrema. Sebbene Sangallo studi questo tipo di facciata in due importanti occasioni progettuali, non giungerà mai a realizzarla concretamente – salvo che nel caso, un po' ambiguo, della chiesa di Sant'Egidio a Cellere del 1515 – forse perché non particolarmente attratto dal tema dell'ordine gigante.²¹

In anni di poco precedenti, l'intersezione degli ordini e la campata d'angolo conclusa da semitimpano erano state realizzate nella chiesa di Roccaverano da parte di Bramante (verso 1509) e da Peruzzi nella Sagra di Carpi (1515). Traspariva ancora il modello dell'arco trionfale e ancora attraverso la mediazione di un precedente albertiano, in questo caso il tempio Malatestiano di Rimini.²²

Nel giro di pochi anni, quindi, la cultura architettonica romana aveva sperimentato nuove forme per la facciata di chiesa rielaborando il tema dell'arco romano antico. Questi precedenti – ad eccezione della periferica parrocchiale di Roccaverano – Palladio potrebbe averli studiati personalmente, riattivando, con il suo progetto per la cattedrale, una ricerca architettonica iniziata molti decenni prima e rimasta interrotta negli esiti e limitata nelle realizzazioni.

Anche se in San Pietro di Castello non è ripreso il motivo dell'arco inquadrato dall'ordine, il tema trionfale è richiamato dalla campata centrale molto ampia, dalle semicolonne binate rialzate su piedestallo e con nicchie interposte, e dalle modanature orizzontali che rilegano l'intero prospetto. (Fig. 48) Non solo: è evocato anche dal montaggio dei conci delle semicolonne e di tutte le altre pietre del rivestimento lapideo. Quest'ultimo dettaglio costruttivo era espressamente citato nell'accordo del 1559, laddove si precisava che «le colone insieme con tutte le altre pietre vano fatte de pezzi secondo li disegni fatti da messer Andrea Palladio».²³

La realizzazione dello Smeraldi del 1594-96 non rispetta il disegno prestabilito: il montaggio dei blocchi lapidei appare infatti casuale, mentre Palladio aveva certamente studiato con la massima precisione la disposizione delle commisure per esibire la tecnica costruttiva romana, e sottolineare quindi il valore antiquario del progetto. Nei *Quattro libri*, infatti, scriverà che il modo di «di-

²¹ Sul disegno U869Ar si veda TAFURI 2000B. Più in generale sull'architettura ecclesiastica di Sangallo TAFURI 2000A.

²² Sulle chiese di Roccaverano e di Carpi come possibili modelli per Palladio si veda da ultimo GUERRA 2012, dove si discute anche della soluzione del semitimpano come coronamento delle campate laterali.

²³ GUERRA 2008, p. 305.

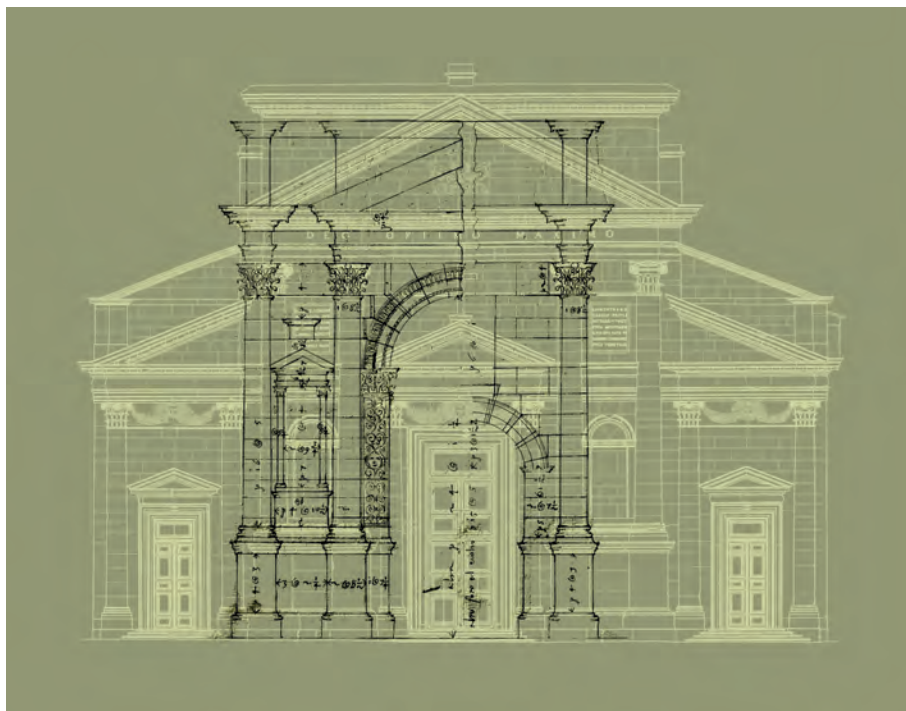


Fig. 53. Confronto fra la facciata di San Pietro di Castello e il rilievo dell'arco dei Gavi nel disegno di Andrea Palladio RIBA, XII,11AR

sponere et legare insieme le pietre ho tolto da molti archi antichi [...] et in questo ho usato grandissima diligenza».²⁴ Lo dimostra il disegno autografo dell'arco dei Gavi di Verona (RIBA XII/11Ar), le cui commessure sono accuratamente rilevate sia sul fronte sia sul fianco del monumento. (Fig. 52)

Proprio l'arco veronese presenta numerosi e non casuali punti di sovrapposizione con il prospetto della cattedrale veneziana per ciò che concerne sia le proporzioni – l'ordine maggiore su piedestallo e la campata centrale –, sia le forme – la rara compresenza di timpano triangolare e di piano attico –. (Fig. 53) Le semplificazioni operate da Smeraldi in fase realizzativa non hanno cancellato la memoria del monumento antico, anzi: i sorprendenti punti di contatto portano a pensare che il progetto palladiano riprendesse dall'arco dei Gavi anche l'aspetto tridimensionale, ciò che avrebbe comportato una facciata in spessore.²⁵ Diversi disegni cinquecenteschi avevano evidenziato la struttura artico-

²⁴ PALLADIO (1570) ed. 1990, Libro I, p. 14.

²⁵ Sull'analogia tra l'arco dei Gavi e la facciata di San Pietro di Castello si veda GUERRA 2010, pp. 35-36.

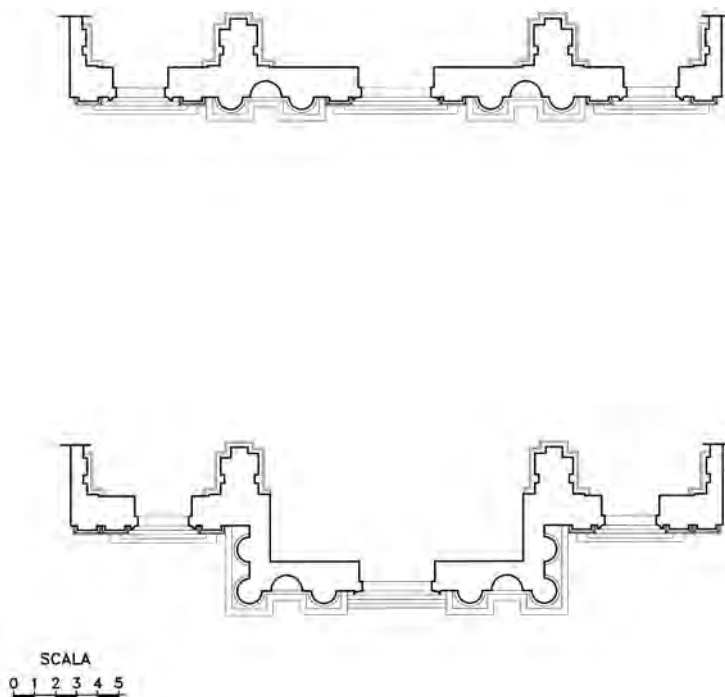


Fig. 54. Venezia, San Pietro di Castello, planimetria della facciata attuale (sopra), e ipotesi ricostruttiva (Andrea Guerra) del progetto originario di Palladio (sotto)

lata dell'arco veronese: Serlio, ad esempio, che ne aveva pubblicato la pianta e l'alzato, aveva scritto che l'arco «era ornato davanti come dietro», ma che «anco per i fianchi havea due entrate, come si può conoscere per i vestigi che ancora si veggono»; Antonio il Giovane aveva specificato nelle note di un suo rilievo (Uffizi 815A) «dinanzi» e «per fianco», e ancora il fronte e il lato avrebbe illustrato Palladio nel citato disegno RIBA XII/11Ar.²⁶

L'attuale facciata della cattedrale è priva di risalti, ma suonano rivelatrici le parole dell'accordo del 1559 in cui si precisava che delle sei semicolonne giganti «le due [colonne] che vanno sopra li cantoni vengano nel fianco alquanto più di mezza colonna». È verosimile che l'espressione si riferisca a colonne sporgenti per $\frac{3}{4}$ della loro circonferenza negli angoli della campata centrale, la quale avrebbe dovuto rigirare in un «fiancho» come in tanti archi trionfali antichi e nell'arco dei Gavi in particolare. (Fig. 54)

²⁶ SERLIO (1540) ed. 2001, I, Libro III, CXXX-CXXXI; per il rilievo dell'arco nel disegno di Sangallo si veda TOSI 1983, pp. 92-97.

La precisazione su quel dettaglio costruttivo nell'accordo del 1559 era fatta perché i disegni di Palladio erano stati certamente eseguiti, secondo la sua consuetudine, in proiezione ortogonale al fine di evitare ogni distorsione delle misure. Disegni siffatti, però, appiattivano sul piano ogni sporgenza o rientranza degli elementi rappresentati, così che persone poco esperte di questa tecnica grafica correvano il rischio di non riconoscere il risalto delle semicolonne o dell'avancorpo in aggetto nella campata centrale, né di distinguere le mezze colonne dalle paraste o dalle colonne di $\frac{3}{4}$. Tanto più che la facciata palladiana costituiva una autentica novità nel panorama delle chiese veneziane: non vi erano precedenti che permettessero di valutare dal vero, come usavano fare i *proti*, modalità costruttive e soluzioni formali. È per questo motivo che nell'accordo si raccomandava ai lapicidi di realizzare «tutta l'opera di detta fazada [...] secondo la forma delli disegni *veduti et considerati da loro*, fatti da messer Andrea Palladio». ²⁷ Il frequente richiamo ai disegni, e l'invito a studiarli con grande cura, potrebbe spiegare perché alla firma del contratto fosse presente Marcantonio Barbaro, forse convocato come sostituto dell'amico Palladio, assente, e in quanto intendente di architettura capace di leggere ed eventualmente spiegare la tecnica grafica. ²⁸

La configurazione originaria del progetto con una campata centrale in forte aggetto avrebbe imposto anche impegnativi lavori di scavo. È probabile che per consolidare le nuove fondazioni si sarebbe utilizzato il materiale proveniente dalle parti della vecchia facciata da abbattere. L'accordo del 1559, infatti, prevedeva alcune demolizioni, benché non se ne precisi l'entità né l'area interessata, utili però a ridurre lo spessore delle arcate-contrafforte per agganciare il nuovo rivestimento lapideo. ²⁹ Per questo era programmata anche la rimozione di diversi sarcofagi appesi in facciata o in prossimità di essa. E proprio la presenza di tali monumenti rendeva il riferimento all'arco romano antico ideato da Palladio quanto mai pertinente: esso celebrava in forme solenni la memoria di personaggi illustri inumati davanti o presso la facciata e, insieme, il rango del patriarca.

²⁷ GUERRA 2008, p. 305 (corsivo nostro).

²⁸ Lo stesso Palladio, secondo la testimonianza tarda ma significativa di Paolo Gualdo (1617), si era sempre impegnato a istruire le maestranze, forse anche nella lettura dei suoi disegni, affinché forme e misure fossero ben comprese e correttamente realizzate. Scrive Gualdo «Aveva [Palladio] gran gusto d'insegnare a quelli [operai] con molta carità tutti i buoni termini dell'Arte, di maniera che non vi era Muratore, Scarpellino o lignaiuolo che non sapesse tutte le misure, i membri, et i veri termini dell'Architettura», si veda GUALDO 1958-1959, p. 94. Sulla figura di Marcantonio Barbaro, e sui suoi interessi per l'architettura, si veda HOWARD 2011.

²⁹ Per il problema tecnico e costruttivo delle fondazioni per la nuova facciata si veda il contributo di Damiana Paternò in questo volume, e si veda anche GUIDARELLI 2015, p. 28 n. 38.



Fig. 55. Leon Battista Alberti, Mantova, Sant'Andrea, 1470

Una facciata con tali caratteristiche trionfali rinviava non soltanto ai progetti di Raffaello e di Sangallo il Giovane per San Pietro in Vaticano, ma anche alla loro fonte prima, il Sant'Andrea a Mantova. Il forte aggetto del portico d'ingresso nell'edificio albertiano, sfruttato per bilanciare la mole dell'adiacente campanile, era un valido esempio di come dare visibilità a una facciata costretta in un sito angusto (Fig. 55). Il fronte della cattedrale veneziana era analogamente limitato sul lato nord del campo dalle case a schiera dei canonici, che ne ostruivano addirittura il portale settentrionale.³⁰

³⁰ Sull'ingombro delle case che invadevano parte della facciata, e che saranno demolite nel 1593, si veda MARINA 2011, p. 404.



Fig. 56. Venezia, San Pietro di Castello, facciata

Smeraldi, nel 1594-96, avrebbe eliminato l'aggetto appiattendo l'intero fronte della chiesa. (Fig. 56) Non possiamo dire se lo fece per limitare le spese e per semplificare la costruzione, oppure se agì per una malintesa interpretazione dei disegni in proiezione ortogonale. Ipotesi, quest'ultima, non inverosimile se si considera ciò che Scamozzi scriverà dei *proti* suoi contemporanei, accusati di dichiararsi «inventori de quelle cose, che forse non bene intendevano nell'effettuarle né punto à loro appartenevano».³¹

³¹ SCAMOZZI (1615) ed. 1997, I, p. 85.

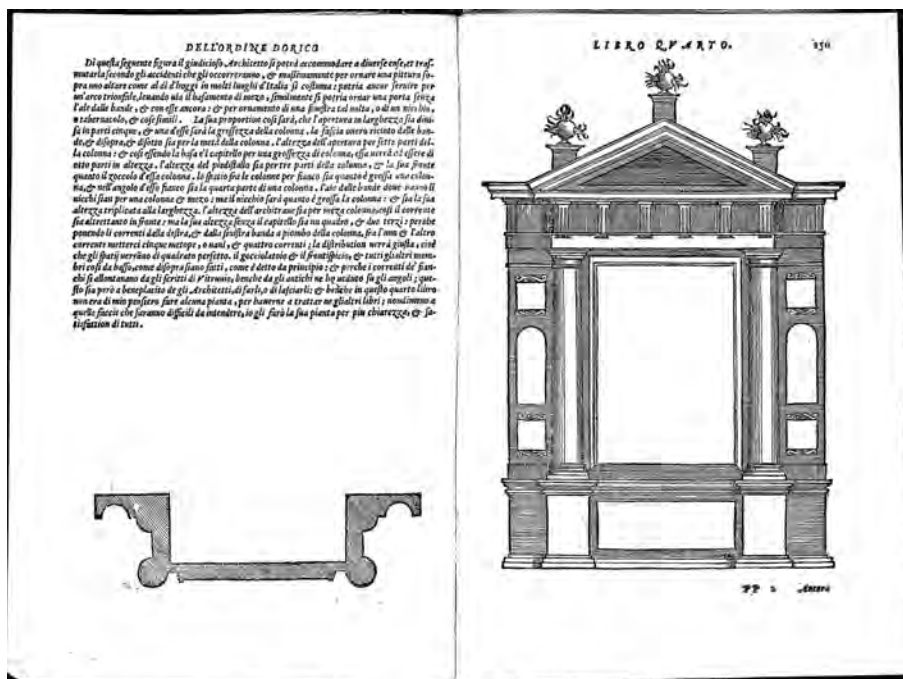


Fig. 57. Sebastianio Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia, 1537, XXIXv-XXXr

Del resto, che un disegno in proiezione ortogonale fosse difficile da leggere lo testimonia anche Serlio: in una tavola del *Quarto libro* (1537) egli illustra un'edicola con il corpo centrale in forte aggetto rispetto a due brevi ali; negli angoli ci sono colonne di $\frac{3}{4}$ e quindi una campata che rigira sul fianco. (Fig. 57)

Il disegno dell'alzato in proiezione ortogonale non avrebbe permesso di leggere con sicurezza la sporgenza delle colonne, assimilabili anche a semi-colonne in lieve aggetto, o addirittura a paraste. E infatti Serlio pubblica anche la planimetria dell'edicola, perché, come spiega, «in quelle faccie che sono difficili da intendere io gli farò la sua pianta per più chiarezza». ³²

I disegni di Palladio sottoposti ai lapicidi nel 1559 dovevano presentare problemi del tutto simili. D'altra parte, la difficoltà di interpretare un disegno eseguito in proiezione ortogonale aveva spinto Serlio, nell'illustrazione della citata edicola, a cogliere anche delle opportunità progettuali: proprio a causa dell'incertezza interpretativa, questo tipo di rappresentazione si poteva leggere indifferentemente come altare, finestra, porta o arco trionfale. L'architetto, quindi,

³² SERLIO (1537) ed. 2001, I, Libro IV, XXIXv-XXXr.

poteva sfruttare il disegno dell'edicola per "trasmutarlo" in qualcosa di diverso, immaginando colonne o semicolonne, paraste, elementi in aggetto o schiacciati sul piano, e senza bisogno di modificare le proporzioni complessive.³³

La polivalenza dovuta a questa ambiguità grafica sarebbe diventata uno strumento straordinario nelle mani di Palladio. Diversi suoi edifici erano nati trasferendo uno stesso disegno da un progetto a un altro, mutandone la funzione e la posizione, così che l'alzato di un cortile interno era diventato un prospetto esterno, un'abside in curva si era trasformata in una parete piana. La tecnica grafica permetteva questa "trasmutazione", e quindi la possibilità di inventare nuove soluzioni a partire da disegni finiti.³⁴

È un modo di procedere che si può ricondurre a quanto Howard Burns ha scritto a proposito del linguaggio palladiano, fondato su una rigorosa "grammatica prestabilita": per adattarsi a diverse esigenze progettuali Palladio modificava soltanto alcuni vocaboli all'interno di uno schema compositivo ben definito. Questa possibilità di variare un sistema di segni rigoroso egli l'avrebbe appresa sin dagli anni giovanili da Giangiorgio Trissino, il quale aveva studiato l'effetto prodotto dalla scelta dei vocaboli nei diversi generi letterari.³⁵

La relazione e l'analogia fra i modi di esprimersi della retorica e le forme di un'architettura era presente nel dibattito letterario ed estetico sin dai primi decenni del Cinquecento.³⁶ Palladio avrebbe ulteriormente compreso questa relazione all'epoca della collaborazione con Daniele Barbaro nel corso degli anni Cinquanta. Ne è prova un brano nel secondo dei suoi *Quattro libri* (1570), in cui sottolinea l'importanza di adattare le architetture delle residenze alle necessità mostrate dai committenti, o in ragione delle funzioni e del variare dei siti, come aveva spiegato Vitruvio in alcuni passi del primo e del sesto Libro.³⁷ Sono i passi che Barbaro aveva commentato nella traduzione

³³ Scrive Serlio a proposito dell'edicola: «Di questa seguente figura il giudicioso Architetto si potrà accomodare a diverse cose, et trasmutarle secondo gli accidenti che gli occurreranno, et massimamente per ornare una pittura sopra uno altare come al di d'hoggi in molti luoghi de Italia si costuma, per un arco triumphale potria anchor servire, levando via il bassamento di mezzo, similmente si potria ornar una porta senza le ale da le bande, et con esse anchora, et per ornamento di una finestra tal volta, o di un nicchio, o Tabernacolo, et cose simili», SERLIO (1537) ed. 2001, I, XXIXv.

³⁴ Sulle potenzialità progettuali del disegno palladiano si veda, da ultimo, BURNS 2008B.

³⁵ BURNS 2008a, p. 271.

³⁶ Utili osservazioni su questo tema in DAVIES, HEMSOLL, 2000, in part. alle pp. 102-107; si veda anche PAYNE 2000.

³⁷ Scrive Palladio: «E perche commoda si deverà dire quella casa conveniente alla qualità di chi l'haverà ad habitare, e le sue parti corrisponderanno al tutto, e fra se stesse. Però doverà l'Architetto sopra'l tutto avvertire, che (come dice Vitruvio nel primo e sesto libro) a' Gentil'huomini grandi, e massimamente di Republica, si richiederanno case con loggie, e sale

del *De architectura* facendo un paragone con le tecniche della retorica: «Come le maniere del parlare [...] sono qualità dell'oratione conveniente alle cose et alle persone, così le maniere de gli edifici sono qualità dell'arte conveniente alle cose et alle persone».³⁸

E ancora, nel terzo libro Barbaro riprendeva l'analogia con i modi di variare un discorso commentando il passo del *De architectura* sulle diverse forme dei templi: «et si come la oratione ha forme, et idee diverse per soddisfare alle orecchie, così habbia l'Architettura gli aspetti et forme sue per satisfar a gli occhi».³⁹ Secondo Barbaro, Vitruvio giustamente distingueva i templi a partire dal loro "aspetto" esteriore ("aspectus" nel testo latino), perché iniziava dalle differenze «che prima ci vengono dinanzi agli occhi» e attraverso le quali si dava «diletto, veneratione, et autorità alle opere», e si poteva così percepire un senso «di dolcezza, et di bellezza, o di grandezza, et di severità».⁴⁰ È ciò che Palladio realizzerà nei progetti delle sue chiese veneziane, variando innanzitutto l'"aspetto" esterno, ossia, come scriverà nei *Quattro libri*, la «prima mostra, che fa il tempio di se à chi à lui si avvicina».⁴¹

Nel progetto per San Pietro di Castello, quindi, egli definisce gli elementi base di una facciata di chiesa. Per celebrare il ruolo e la figura del patriarca di Venezia sceglie determinati vocaboli, che poi varierà negli anni successivi senza però modificare la "grammatica prestabilita". Potrà così rispondere ad ulteriori e diverse esigenze: quelle del patriarca di Aquileia in San Francesco della Vigna, di una comunità monastica in San Giorgio Maggiore, o della committenza di Stato nel Redentore.⁴²

In definitiva, l'importanza storica del progetto per San Pietro di Castello consiste nel fatto che Palladio elaborando l'"aspetto" esterno della sua prima facciata ecclesiastica aveva anche individuato la "maniera del parlare" della sua architettura religiosa.

spatiose, et ornate [...] Et a' Gentil'huomini minori si converranno anche fabriche 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: accioche i clienti vi dimorino senza loro noia. Le case de' mercanti haveranno i luoghi, ove si pongono le mercantie, rivolti à Settentrione, et in maniera disposti, che i padroni non habbino a temere de i ladri», PALLADIO (1570) ed. 1990, Libro II, p. 3.

³⁸ VITRUVIO (1567) ed. 1987, Libro I, p. 36; il concetto è ripreso nel Libro VI, pp. 296-297.

³⁹ VITRUVIO (1567) ed. 1987, Libro III, p. 115, dove Barbaro sviluppa un lungo e articolato confronto con l'arte oratoria. Su questo paragone, indagato da Barbaro come parte di una più ampia relazione tra saperi diversi, si veda ANGELINI 1999, in particolare alle pp. 288-295.

⁴⁰ VITRUVIO (1567) ed. 1987, Libro III, pp. 115 e 124.

⁴¹ PALLADIO (1570) ed. 1990, Libro IV, p. 7.

⁴² Sulle variazioni formali delle facciate delle chiese palladiane in rapporto ai diversi committenti si veda GUERRA 2010, pp. 25-57.

The design and construction of the façade of the Church of San Pietro di Castello (completed in 1596) began with the election of Vincenzo Diedo (1556-1559) as Patriarch of the city.

What is of great historical significance is the 1558-1559 involvement of Andrea Palladio (1508-1580), engaged in a project for a religious building for the first time in his career. Although made with modifications after the death of Palladio, the current façade reduces but does not eliminate the impact force of the original project. Resuming and reworking the ancient Roman forms of the triumphal arch, the façade relates to the models of Leon Battista Alberti and the architectural research of the early sixteenth-century.