



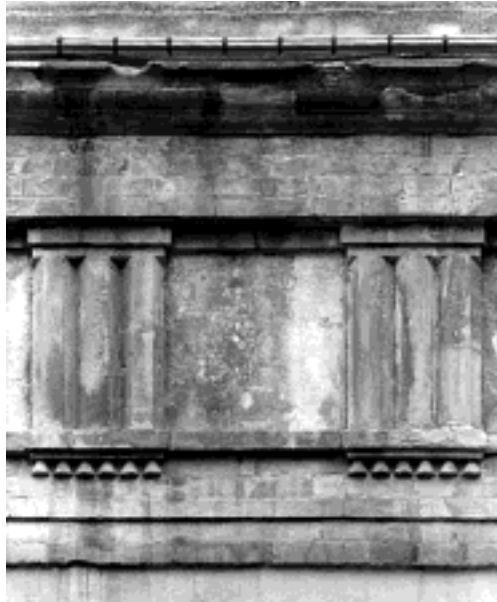
1. Cortile del Convento dei Lateranensi alla Carità, Venezia (foto Alinari 32.062).

Andrea Palladio, nella Scrittura intorno al modello di Ludovico Beretta per il duomo di Brescia, per convincere i Deputati sopra le fabbriche della città lombarda del vantaggio di realizzare in pietra cotta i pilastri, le volte e le altre parti del nuovo tempio, chiude l'argomento sostenendo che "le fabbriche si stimano più per la forma che per la materia". È un'affermazione illuminante, che dà ragione di un intimo convincimento di Andrea: nessuna ricchezza di materiale o dispiegamento di preziosità può far aggio sul partimen-

to ragionato della fabbrica, sul controllo rigoroso degli elementi formali, compositivi e spaziali dell'edificio. Si tratta di una dichiarazione che tuttavia non va intesa in senso riduttivo, quale dimostrazione di disinteresse o peggio di indifferenza del maestro vicentino verso la sostanza fisica dell'architettura. Del resto molte sue fabbriche mostrano come egli abbia saputo impiegare sapientemente ai propri fini espressivi materiali, tecniche costruttive, articolazioni strutturali. Tra queste spicca il Convento della Carità, la prima opera veneziana di Andrea Palladio. Le vicende del complesso sono note². Ai nostri fini basterà ricordare che intorno al 1560 i Canonici Lateranensi affidarono all'architetto il compito di riedificare la loro sede conventuale, in un'area del sestiere di Dorsoduro prossima al Canal Grande. Nel programma edilizio della congregazione Palladio colse l'occasione per dar corpo ad un suo intento ambizioso: offrire una propria interpretazione della casa "de gli Antichi". La planimetria del complesso, riprodotta nei Quattro Libri specularmente rovescia e con l'introduzione di alcune regolarizzazioni³, si doveva articolare in un grande Atrio, con colonne giganti e impluvium centrale, affiancato da due ambienti simmetrici, l'uno destinato a sala del Capitolo, l'altro, il Tablino, adibito a sacrestia e collegato ai piani superiori da una grande scala ovata. Di seguito si collocava il chiostro conventuale, o Peristilio, e ancora, procedendo sull'asse longitudinale, dopo una terrazza scoperta che montava sulle arcate del primo ordine del chiostro e che scavalcava una stretta calle, un grande refettorio, oltre il quale si doveva aprire un secondo chiostro, fiancheggiato da altri ambienti di servizio e da un giardino. Solo un frammento della grande fabbrica venne realizzato: l'Atrio, devastato da un incendio nel 1630, il Tablino, la scala ovata e uno dei quattro lati del Peristilio. Difficoltà economiche, la peste del 1575 e la rapida decadenza della congregazione condussero dapprima all'interruzione del programma edilizio, poi al suo definitivo abbandono. Indemaniato alla fine del XVIII secolo, per alcuni anni quartiere delle truppe francesi e austriache, il convento venne destinato nel 1807 a sede della nuova Accademia di Belle Arti e della pinacoteca che si stava allestendo con le spoliazioni delle chiese e dei monasteri veneziani. Per adattarlo ai nuovi usi e funzioni intervennero gli ar-

2. Dettaglio della trabeazione dorica in materiale laterizio del prospetto sul rio Terà di sant'Agnesa (foto Böhm).

3. Attacco tra parte laterizia e lapidea della cornice trabeata del Tablino (foto Böhm).



chitetti Giannantonio Selva e Francesco Lazzari, che operarono non poche trasformazioni, anche nelle parti palladiane, alterandone lo stato fino allora mantenuto.

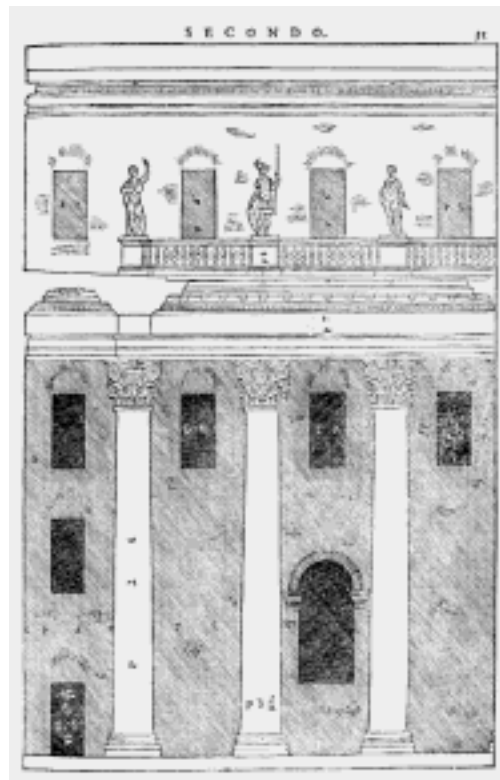
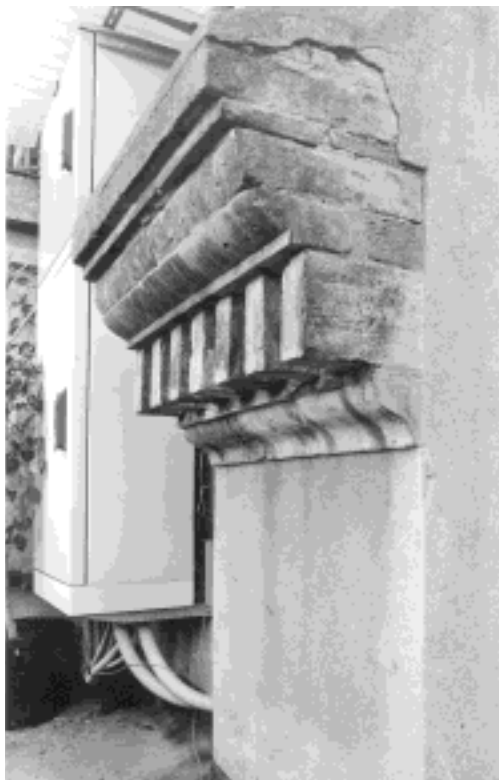
“Questo edificio è tutto fatto di pietre cotte, cioè mattoni, salvo le base delle colonne, i capitelli, l'imposte degli archi, le scale, le superfici delle cornici e le finestre tutte e le porte”⁴, segnalava già il Vasari, che aveva probabilmente visitato il cantiere nel corso del suo breve soggiorno veneziano del maggio 1566. L'annotazione, del tutto pertinente, coglie nel ruolo dominante svolto dal laterizio il principale carattere costruttivo dell'edificio. L'argilla appare non solo come materiale costitutivo delle varie muraglie e membrature della fabbrica, com'era d'uso comune a Venezia, ma è anche impiegata, quale sostituto della pietra, per formare buona parte degli stessi elementi dell'ordine. Fusti di colonne, architravi, fregi, cornici, fasce modanate sono realizzati in laterizio, modellato con ammirevole precisione e rifinito con un sottilissimo strato di cromia rossa. In cotto si articola l'intera architettura del Peristilio (ill. 1), punteggiata da qualche rado elemento lapideo. In cotto sono realizzate le trabeazioni che ornano la facciata esterna del complesso sul rio Terà di sant'Agnesa (ill. 2), eccetto i modiglioni e il gocciolatoio della cornice corinzia intagliati in calcare istriano, le metope rivestite d'intonaco rossastro⁵, i fregi ionico e corinzio, il primo intonacato in coccio pesto, il secondo in marmorino biancastro dotato di una fascetta perimetrale levigata, ad imitazione della cordellina che usualmente borda gli spigoli dei conci lapidei quadrati. Ugualmente in cotto è formata la trabeazione contratta della Sacrestia, recentemente liberata dalle scialbature biancastre che ne celavano la vera sostanza⁶, ad esclusione dei brevi

tratti che si sviluppano dalle colonne alle pareti (ill. 3), e nello stesso materiale dovevano offrirsi alla vista i due pilastri accoppiati alle colonne, ora rivestiti di marmo veronese⁷.

Anche una parte dell'Atrio scomparso era di costituzione laterizia: di certo gli otto fusti delle colonne, di raffinata esecuzione⁸, sicuramente alcune delle fasce modanate che ornavano il grande ambiente. Sulla parete dell'ala palladiana contigua alla chiesa infatti si conserva ancora un frammento di cornice in cotto (ill. 4), composta da una gola rovescia, una teoria di dentelli, un ovolo, un listello⁹. Pesantemente manomessa nel Novecento dall'apertura di tre finestre, nelle proporzioni delle modanature essa appare compatibile con quelle che dovevano essere le dimensioni dell'ordine gigante. Il listello misura 2.5 centimetri di altezza, l'ovolo, formato dall'accoppiamento di due conci laterizi sovrapposti, circa 12.5 centimetri, i dentelli 13 centimetri, la gola rovescia 9.7 centimetri; il frammento è superiormente concluso da uno sporto protettivo di normali mattoni. L'altezza complessiva delle modanature (va però tenuto conto che gli elementi sono stati rimurati con spessori di malta di poco superiori rispetto a quelli antichi) è di circa 39 centimetri. Se tale misura viene posta in relazione con le proporzioni della trabeazione dell'ordine corinzio fissate nei Quattro Libri¹⁰, ove la successione intavolato – la gola rovescia – dentelli e ovolo rappresenta ai 3/8 della cornice, la quale è a sua volta pari ai 5/12 della trabeazione, si ricava una dimensione di circa 249.5 centimetri, coincidente di fatto con l'altezza della trabeazione dell'Atrio della Carità indicata nel trattato: 7 piedi, pari a 243.5 centimetri se calcolati in misura veneziana, a 245 centimetri se calcolati colla misura vicentina offerta nel trattato stesso¹¹. La sua col-

4. Elementi superstiti di cornice dell'Atrio scomparso.

5. Atrio della Carità. Da Andrea Palladio, I Quattro Libri, Venezia 1570, II, p. 31.



locazione altimetrica inoltre parrebbe collimare bene con la quota dei dentelli interposti tra l'architrave e i modiglioni della trabeazione dell'Atrio (ill. 5) rappresentato nei Quattro Libri¹², tanto che, se non si fosse indotti alla cautela dagli evidenti segni che indicano come tale frammento sia stato smontato e rimurato in età imprecisata¹³, si sarebbe senz'altro indotti a ritenerlo appartenente alla cornice del muro perimetrale sottostante il cassettonato ligneo dei lacunari.

È possibile che gli stessi capitelli composti dell'Atrio fossero in cotto dipinto di bianco, listati in pietra nel solo abaco. Gli appunti lasciati da Inigo Jones sulla sua copia dei Quattro Libri conservata nella biblioteca del Worcester College indicano senza incertezze la natura lapidea dei capitelli¹⁴, ma non è da escludere che la sua vista sia stata tratta in inganno da una mimetizzazione cromatica del laterizio. Il sospetto emerge dall'esame della "polizza delle pietre vive" del marzo 1573, minuzioso elenco degli elementi lapidei forniti per la fabbrica da "mastro Antonio tagliapietra de bisson a S. Vidal, et maestro Gierolimo testa grossa", puntualmente riscontrabile nelle parti superstiti¹⁵. Nelle carte non è traccia alcuna dei capitelli in pietra, mentre appaiono "li 8 Abachi delli capitelli delle colone dell'Atrio". Che il termine abaco non sia stato estensivamente usato per indicare l'intero capitello appare evidente da un confronto tra i costi delle parti lapidee, ricavabili dal documento. Il valore di un abaco dell'Atrio è fissato in 29 Lire e 10 soldi¹⁶, quello del-

la relativa base in 133 Lire tonde¹⁷. Meno di un quarto, dunque: rapporto credibile nei termini dati, e per converso del tutto improbabile se indicasse quello intercorrente tra un intero capitello composito e la sua base¹⁸. È ben vero che talvolta i capitelli lapidei, se di dimensioni inusitate, venivano realizzati in più elementi. Quelli delle quattro semicolonne del prospetto della chiesa di San Francesco della Vigna, ad esempio, limitandosi alle sole opere veneziane di Palladio, sono composti da un numero variabile di blocchi, assemblati in opera con zeppe, arpesi e doroni metallici, mentre quelli dell'ordine maggiore interno di San Giorgio sono ricavati ognuno da tre conci sovrapposti. Può anche darsi, quindi, che i Canonici si siano rivolti ad altri lapicidi per l'intaglio delle volute e dei fogliami¹⁹; nel qual caso, però, andrebbe individuata una plausibile ragione che giustifichi un affidamento degli abachi e dei calati a distinte botteghe di tagliapietra, date le ovvie complicazioni che sarebbero derivate da tale ipotetica suddivisione operativa. Permane dunque l'eventualità, allo stato dei fatti peraltro non dimostrabile, che i capitelli dell'Atrio potessero essere modellati in terra cotta e dipinti ad imitazione del materiale lapideo, come quelli più tardi realizzati all'interno del tempio del Redentore o nel pronao del tempietto Barbaro a Maser.

La preferenza accordata al laterizio nella costituzione di elementi architettonici, voluta forse da una committenza tenuta al rispetto di regole di modestia, quale segno di rinuncia all'esibizio-



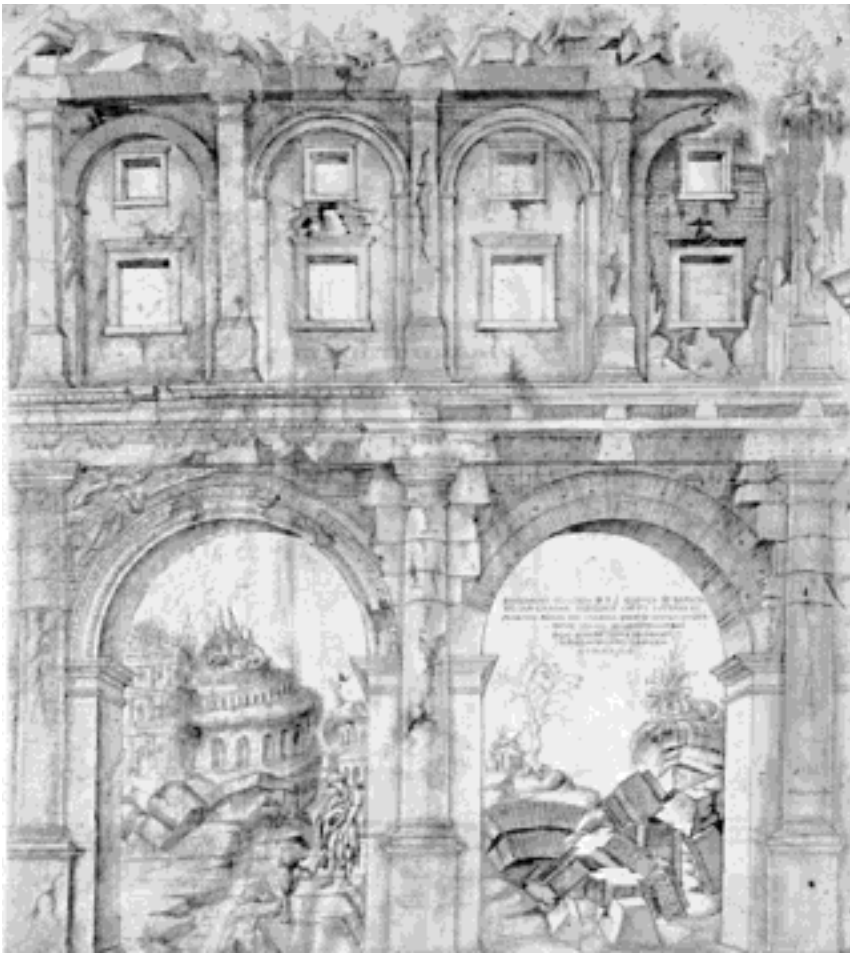
ne e alla sontuosità, dovette risultare ben consona e particolarmente aderente agli intendimenti costruttivi di Andrea Palladio, tanto da venire riproposta nello stesso torno d'anni dapprima nelle cornici e finestre interne del Refettorio di San Giorgio Maggiore, ora ricoperte da ridipinture, poi nella stessa chiesa benedettina. In mattoni arrotati è realizzata una parte del basamento e i cornicioni esterni che corrono sui fianchi e i transetti; sempre in laterizio, ricoperto da uno straterello rosso di esile spessore, sono costituiti i quattro arconi della nave maggiore sottostanti la cupola e i due contigui ai catini del transetto, gli archi del presbiterio, la cornice del tamburo della cupola, gli archi delle navate, i corpi interni delle finestre termali²⁰. Anche in questo caso la bicromia iniziale è stata cancellata con sovrapposizioni di ridipinture biancastre marcate da righe più scure per mimare un apparecchio lapideo, ma è ben osservabile in numerosi punti grazie alle cadute dello scialbo²¹.

Nel prospetto esterno sul rio Terà di sant'Agnese e nel Tablino gli elementi laterizi dell'ordine risaltano sulle superfici delle pareti, ricoperte da un rivestimento biancastro, definito stucco o terrazetto nelle carte del XVI secolo ed ora noto col nome di marmorino (ill. 6). Composti da calce e frammenti di pietra d'Istria, caratterizzati da una grande accuratezza d'esecuzione e dai trattamenti finali a base di olio di lino o di sapone e cera cui erano sottoposti, i marmorini appaiono in città a cavallo tra Quattro e Cinquecento, in parallelo al diffondersi del nuovo linguaggio architettonico. La ragione della rapida affermazione e immensa fortuna che conosceranno nei secoli seguenti va individuata nella capacità dei terrazzetti di evocare – talvolta di imitare pedissequamente –

aspetto e consistenza del materiale lapideo²². Nell'accoppiamento tra laterizio e marmorino proposto nel prospetto su sant'Agnese e nel Tablino si può cogliere il rifiuto di un'ortodossia fino allora indiscussa dagli architetti del rinascimento e del classicismo veneto. La consueta gerarchia che intercorreva tra il valore dell'elemento architettonico e il pregio del materiale viene qui contraddetta. Nei due brani architettonici si instaura una relazione di segno inverso: gli elementi dell'ordine sono realizzati in cotto, materia ordinaria se non povera, destinata di norma alla realizzazione delle ossature murarie, mentre le cortine laterizie sono ricoperte da uno stucco biancastro che dona loro la sembianza di muraglie lapidee.

La combinazione tra laterizio e pietra è impiegata nel Peristilio, in accoppiamento con alcune peculiari modalità di tessitura muraria, per sottolineare le valenze strutturali delle varie membrature. Quello che rimane è un solo lato dell'inclustra, eretto a partire dal 1561 e mai completato, pesantemente manomesso agli inizi dell'Ottocento con la demolizione dei voltatesta al pianterreno, la ricostruzione dei tratti angolari, la sostituzione di molti elementi modanati e di numerose formelle del fregio continuo a bucrani e rosette. Canonica appare la partitura del prospetto, "il quale ha tre ordini di colonne uno sopra l'altro: il primo è Dorico, le colonne escono fuori de i 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, & ha le colonne la quinta parte minori di quelle del secondo. In questo ordine in luogo de Pilastri vi è il muro continuo, & al diritto de gli Archi de gli ordini inferiori vi sono fenestre che danno lume all'entrar nelle celle: i volti delle quali sono fatte di canne, acciò che non aggravino i muri"²³. Dall'omogeneo impaginato laterizio spiccano pochi inserti lapidei. Basi, capitelli, cimase delle cornici, stipiti di finestra e balaustrata della loggia (questa di fattura ottocentesca) sono in pietra d'Istria; ogni altra parte del prospetto, compresi i fusti, gli architravi, i fregi e le cornici, è in cotto, lavorato per rimanere a vista e rifinito con una cromia rossa.

Opera austera, archeologizzante, di disegno "anacronisticamente classico"²⁴, la facciata del chiostro si richiama nell'aspetto alle architetture in materiale misto del mondo antico. In particolare, sia per il suo insolito accostamento tra laterizio e pietra, sia per alcune singolari articolazioni costruttive, trova precisa ispirazione in un monumento romano, la cosiddetta Crypta Balbi²⁵, o portico di Pompeo (ill. 7). Rovina di cui rimangono oggi pochi lacerti²⁶, ma ben nota agli architetti cinquecenteschi e rilevata anche da Andrea: tre sono i disegni palladiani ad essa dedicati, che ne raffigurano la pianta (RIBA, XI/1), il registro inferiore del prospetto (RIBA, XI/2r), la sezione (RIBA, XI/2v). Nel chiostro veneziano tuttavia il



7. Giuliano da Sangallo, Crypta Balbi (B.A.V., Codice Barberiniano, Vat. Lat. 4424, f. 4v.).

8. Dettaglio della tessitura laterizia di una semicolonna dorica del Peristilio. Sono visibili le impronte della raspa metallica impiegata per rifinire la rotondità del fusto.



modello antico non viene riproposto nel suo volto primitivo, bensì parafrasato, in bella copia, nella sua condizione di rovina; va ricordato infatti che la presenza quasi certa di rivestimenti marmorei, intonaci e stucchi di finitura – che Palladio non poteva ignorare – celava in origine la varietà delle tessiture e la diversità dei materiali della Crypta Balbi²⁷. Le sue spoglie articolazioni costruttive, prodotte dall'ingiuria del tempo, i suoi nudi paramenti strutturali privi di ogni rivestimento vengono evocati nella Carità, ma ritrascritti "in pulito", cancellando ogni lacuna, correggendo ogni asimmetria nella combinazione dei materiali, eliminando ogni incertezza o grossolanità di tessitura.

I mattoni impiegati nell'erezione del Peristilio mostrano di essere stati spianati dopo la cottura, verosimilmente fregando con sabbie di natura silicea ed acqua almeno cinque delle sei facce di ogni elemento, via via accostate ad un disco di legno rotante posto in orizzontale. La precisione geometrica delle facce così rettificata ha consentito di erigere un magistrale apparecchio murario, quanto mai omogeneo e compatto, dove le assise sono ordinate con straordinaria regolarità e lo spessore delle malte di allettamento si

contiene tra gli uno e i due millimetri. La perfezione degli sviluppi delle cortine è stata infine assicurata da un'ulteriore levigatura delle superfici, condotta a murazione conclusa. In qualche caso, sempre al fine di ottenere quella complanarità nelle facce e quella nettezza negli spigoli che una produzione per sola sformatura dei laterizi non avrebbe consentito di raggiungere, il cotto è stato sagomato a taglio di sega. La conformazione ad "L" dei conci dei dentelli della cornice dorica, ad esempio, risulta impressa per rescatura: dalla parte anteriore destra di ogni mattone, inizialmente rettangolare, è stato asportato un blocchetto di materiale, di ampiezza corrispondente all'interspazio tra un dentello e l'altro e di profondità pari alla sporgenza degli stessi dentelli dal fondo. La precisione nella rotondità delle semicolonne ed il perfetto andamento della rastrematura sono stati raggiunti grazie ad una progressiva consunzione delle loro superfici, operata dapprima con raspe e lime, poi con pietre pomice o molari e infine, forse, con polveri abrasive (ill. 8). Ugualmente rifinite per mezzo di levigatura appaiono tutte le superfici curve, concave o convesse, delle modanature, ricorrendo forse, in analogia con le procedure applicate dai lapicidi, all'impiego di pietre molari intagliate a controsagoma, che hanno pareggiato e corretto le imperfezioni. Quella della levigatura del cotto non è una procedura tecnica messa a punto da Palladio; il sistema, comune a tutta l'area padana, appare anche nelle più antiche fabbriche veneziane a noi pervenute²⁸. Da tempo remoto in laguna si era affermato l'uso, una volta compiuta la murazione, di rifinire per mezzo di abrasione i paramenti laterizi, allo scopo di migliorare la precisione di alcune articolazioni delle cortine. In taluni casi i mattoni risultano spianati uno ad uno prima della messa in opera. La regolarizzazione può interessare solo alcune facce, al fine di costituire spigoli molto precisi e geometricamente definiti di lesene e riseghe²⁹, o di realizzare parti modanate particolarmente curate, come in quasi tutti gli edifici religiosi tre-quattrocenteschi. In altri casi, analogamente alla Carità, la levigatura appare applicata sulla totalità delle facce dei conci esterni, consentendo la formazione di paramenti di marcata regolarità, con giunti di allettamento di spessore infimo³⁰. Viva in città per tutto il Quattrocento, tale raffinata tecnica decade completamente nell'età del classicismo, con le uniche ed isolate eccezioni del prospetto di palazzo Corner a San Polo, di alcuni ambienti al pianterreno di palazzo Trevisan a Murano, della Carità, di San Giorgio Maggiore, dei cornicioni esterni del Tempio della Visitazione a Pellestrina, per riapparire in qualche brano di architettura ottocentesca d'ispirazione medievale³¹.

Il distinto grado di abrasione subito dai mattoni del Peristilio ha contribuito a differenziare il



9. Rilievo della trabeazione dorica del Peristilio della Carità (Mario Piana).

loro aspetto finale: il laterizio dei fusti delle semicolonne, in particolare quello delle ioniche, mostra una maggiore irregolarità nell'impasto, con presenza di noduli, variegature e striature della materia, dovuto non solo all'impiego di apposite e distinte partite di laterizi curvi, ma anche al lavoro della raspa metallica intervenuto nelle fasi di raffinazione dei fusti, che ha comportato l'asportazione di una quantità non trascurabile di materiale e la messa in luce del loro nucleo interno. Buona parte dei laterizi del chiostro mostra infatti di essere stata prodotta con due tipi di argille: uno strato superficiale, dello spessore variabile da pochi millimetri a un centimetro, d'impasto fine e compatto, che dev'essere stato spalmato sulle pareti delle forme lignee, colmate poi con materiale più grossolano. Sui bucrani e le rosette del fregio dorico lo strato d'argilla ben raffinata applicato ad umido sugli elementi appena sformati, al fine di poterne rifinire a stecca la modellazione, ha prodotto nel tempo – in ragione del diverso comportamento dei materiali, simili ma non uguali – il manifestarsi di microtensioni che hanno danneggiato le superfici, cui è stato purtroppo posto riparo nel primo Ottocento con estese sostituzioni delle formelle. Dei trentuno bucrani ora esistenti nel fregio solo quattordici risalgono al XVI secolo, appartenendo gli altri diciassette a formelle di sostituzione, quindici dei quali datati nell'orbita destra³².

Tutte le superfici laterizie del chiostro, analogamente a quelle del Tablino e del prospetto sul rio Terà di sant'Agnese, sono ricoperte da uno strato di colore rosso, variamente definito nel passato come stucco rosso o sottile intonaco simile al mattone liscio³³. Purtroppo i resti della colorazione, "una sottilissima cartellina rossiccia, oramai pressoché consunta"³⁴, sono stati cancellati forse del tutto dai restauratori ottocenteschi, nel tentativo di attenuare il contrasto tra parti antiche e rifacimenti: "E parlando delle parti tutte di cotto di nuovo costrutte, furono queste nelle loro congiunzioni rettificata, e poscia per intero levigata colla pietra pomice e collo stesso matton cotto, usato per l'ultima pulitura, in luogo di acqua, l'olio di linseme, e ciò per conseguire quel sottilissimo intonaco rossiccio già ricordato dal Temanza nella vita del Palladio. Questa pulitura, che in allora si limitò soltanto alle parti aggiunte, al presente che si va a compiere del tutto il restauro, di cui parliamo, verrà pur estesa sull'intero prospetto, acciocché, anche per conto della tinta naturale dei mattoni, possibilmente si accordi il nuovo col vecchio edificio"³⁵. Difficile ora, tra i lacerti di cromia peraltro ancora sussistenti nelle parti modanate e nei sottosquadra delle trabeazioni, discernere gli strati cinquecenteschi eventualmente sfuggiti all'operazione da quelli prodotti dalla stessa sagramatura ottocentesca. Le indagini, comunque avviate, sugli strati cromatici



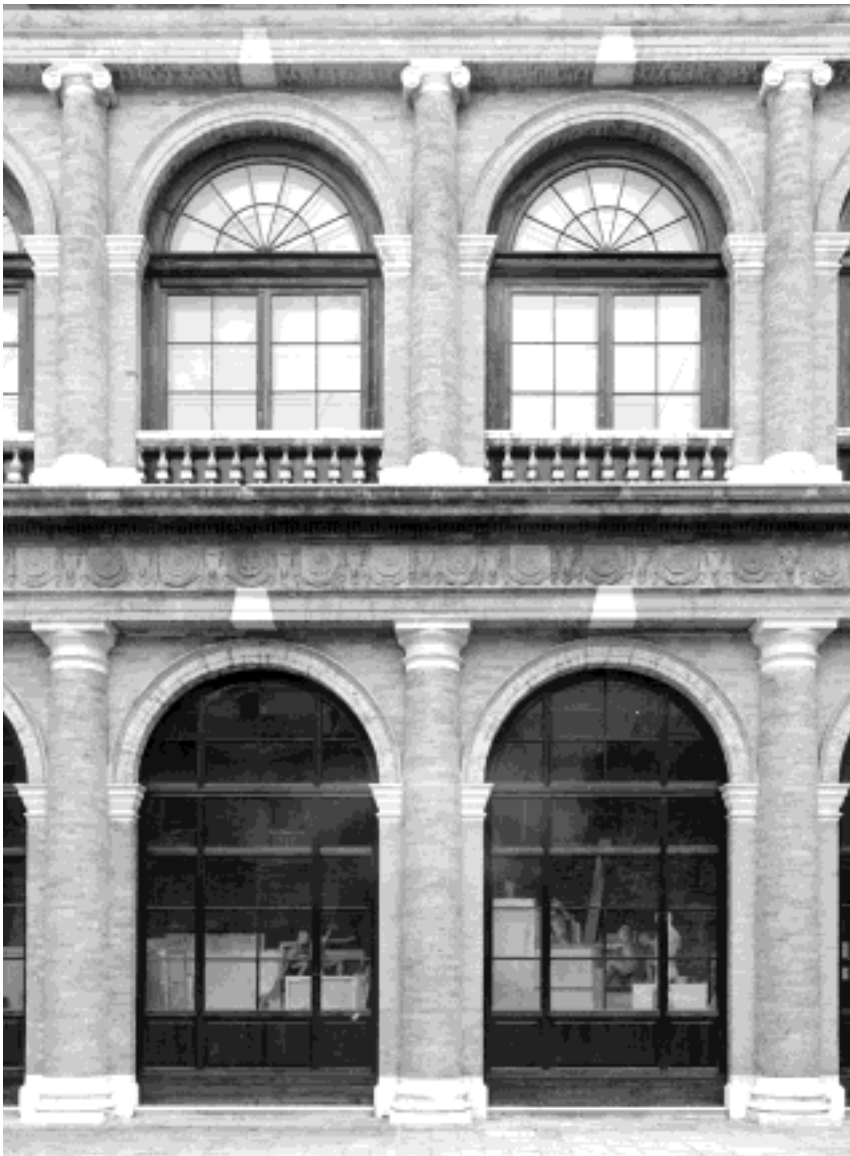
10. Tessitura dell'architrave corinzia del Peristilio.

del Peristilio, non hanno fornito dati affidabili. Altre simili analisi compiute su campioni prelevati dalla trabeazione laterizia del contiguo Tablino indicano come la colorazione del cotto, in questo caso quasi certamente originaria, sia dovuta a una sagramatura delle superfici³⁶; è probabile perciò che anche i mattoni del Peristilio siano stati sottoposti nel Cinquecento a tale politura finale.

Il trattamento delle superfici proposto nel Peristilio conserva memoria dei regalzieri, tanto frequenti nelle fabbriche lagunari del XIV e XV secolo³⁷. Diffuso nel medioevo anche nel resto della penisola e in vaste aree europee, il regalzier è un intonaco che riproduce una finta cortina laterizia, dipinta a fresco su intonaco monostrato. Su un fondo rossastro applicato a larghe pennellate si sovrappone la trama bianca delle fugature, la cui stesura appare spesso guidata da incisioni orizzontali tracciate a chiodo sull'intonaco ancora fresco in corrispondenza degli allettamenti sottostanti, anche se non mancano esempi di finti ammattonati caratterizzati da un passo d'assise diverso da quello delle murature di supporto³⁸. Un distinto trattamento, basato sull'applicazione di uno strato rosso a legante oleoso veniva riservato solo a quelle parti di articolazione muraria sottoposte a levigatura, quali stipiti, bancali e archi di finestre, rosoni, lesene, cornici o altri elementi sagomati, che non abbisognavano di uno strato d'intonaco per regolarizzare le superfici³⁹. Ed è proprio tale trattamento che viene riesumato nel convento dei Lateranensi ed esteso – questa è la sola novità – alle intere superfici laterizie a vista. La pratica del regalzier, che metodicamente celava con una finta cortina un vero paramento laterizio, trovava giustificazione nella vo-

lontà di uniformare per colore e per trama le superfici delle fabbriche. Lo richiedeva la marcata variabilità dei paramenti murari, edificati con pietre cote dalla cromia inevitabilmente diversa, e, talvolta, lo imponeva la compresenza di laterizi dal differente formato, per la diffusa pratica del reimpiego di materiali provenienti da edifici demoliti o dati i lunghi periodi intercorsi tra l'avvio e il completamento delle costruzioni, in qualche caso talmente dilatati da abbracciare i contestuali mutamenti delle misure dei mattoni. Lo stesso ruolo, in sostanza, giocato dalla cromia della Carità. Oggi, con la perdita quasi completa della finitura, balzano agli occhi variazioni sensibili di colore: i corpi delle semicolonne, disseminati di noduli e variegati nell'impasto, gli archi dell'ordine dorico, murati con mattoni paglierino chiaro nettamente distinti da tutti gli altri laterizi più scuri e rosati del registro, le formelle del fregio, variamente sfumate in rosso, giallo, bruno. Sbalzi sensibili di tono e impasto si osservano inoltre su singoli mattoni della parete archeggiata, non rilevabili nel paramento del terzo ordine, più omogeneo nella composizione. Oltre che per le sue indubbe funzioni protettive la sottile finitura rossa è dunque stata applicata per attenuare le variazioni materiche e cromatiche dei laterizi impiegati, dovute agli inevitabili scarti nelle caratteristiche delle varie partite di fornitura e ai distinti gradi di abrasione subiti dai mattoni.

La presenza nel Peristilio di un motivo strutturale insolito per l'architettura cittadina consente di avanzare qualche altra considerazione sulla sensibilità e gli intendimenti costruttivi di Andrea. Sulla facciata del chiostro corrono due linee di piattabande, a formare il corpo delle architravi dorica e ionica (ill. 9). Ognuna di esse è composta da due file laterali di mattoni inclinati, murati a giunti paralleli, e da un gruppo centrale di laterizi sagomati a cuneo. Per ragioni di semplicità realizzativa tale orditura è stata preferita all'altro possibile sistema di composizione del motivo strutturale, anche se più razionale e staticamente efficace, che prevede la progressiva variazione dell'inclinazione dei giunti, convergenti su un unico fuoco. Una murazione a giunti convergenti delle piattabande avrebbe obbligato alla preparazione di una serie considerevole di stampi per la produzione di mattoni a cuneo⁴⁰, pari quasi all'intera somma delle altre forme presenti nella fabbrica. Il conto, qui limitato per comodità al solo ordine dorico, è presto fatto. Essendo ogni piattabanda dell'architrave composta da ventiquattro elementi laterizi, per metà speculari gli uni agli altri, si sarebbero dovuti predisporre diciotto stampi diversi, sei per produrre i dodici mattoni posti a coltello e dodici per produrre i ventiquattro mattoni posti in chiave. La somma di tutte le altre forme usate per comporre il registro inferiore della facciata ammonta a ventitré: una relativa alla colonna, tre alla cortina



11. Le piattabande delle architravi dorica e ionica (foto Böhm).

12. Data (1562) incisa nell'orbita destra di un bucranio (foto Dino Chinellato).



muraria, cinque all'arco, cinque all'architrave, tre al fregio (non conteggiando la prima formella di produzione non seriale posta sullo spigolo sinistro, e la trentatreesima, separata in due parti, contenente il monogramma della congregazione dei Canonici Regolari e il millesimo di costruzione), sei, infine, alla cornice⁴¹. Nell'orditura a giunti paralleli prescelta invece due soli stampi sono bastati per produrre tutti i laterizi necessari: uno per quelli posti a coltello, l'altro per quelli posti in chiave, e le complicazioni sono state circoscritte al solo lavoro di adattamento a cuneo dei tre-quattro mattoni centrali.

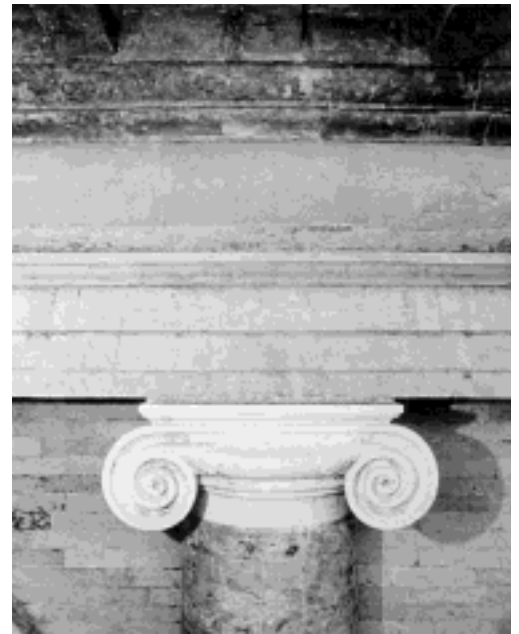
Il cortile della Carità rappresenta uno dei rari casi di applicazione in ambito lagunare del motivo strutturale della piattabanda. A Venezia esso ha sempre stentato ad imporsi come soluzione credibile, non è mai stato capace di conquistarsi un ruolo stabile tra la gamma delle tecniche a cui ri-

correre nel bisogno. La ragione va quasi certamente individuata nelle scarse caratteristiche meccaniche dei suoli paludosi dell'estuario veneto e nei conseguenti, inevitabili, assestamenti delle varie membrature delle fabbriche, che rendevano quanto mai arduo ottenere una sufficiente stabilità delle spalle d'imposta, indispensabile all'equilibrio delle piattabande. Riuscata da protti e artigiani – fedeli senza dubbi o tentennamenti al tradizionale remenato di scarico⁴² – la piattabanda appare solo sporadicamente nel sedicesimo secolo e cade poi nell'oblio più completo, per tornare in auge solo nell'Ottocento, reintrodotta in città da una manualistica altrove elaborata. Pochissimi sono i casi cinquecenteschi che ci sono noti a Venezia, e, fino alla metà del XVI secolo, non più di qualche decina nei domini della terraferma. Il motivo strutturale non rientra certo tra quelli prediletti dal classicismo veneto, anche se viene impiegato con una certa frequenza da Michele Sanmicheli⁴³, Jacopo Sansovino⁴⁴ e Andrea Palladio. Il sistema, a quanto ci è dato conoscere, viene per la prima volta proposto dall'architetto vicentino in villa Gazzotti a Bertessina, nelle architravi delle finestre sul retro, quelle risparmiate dalle pesanti manomissioni sofferte dal prospetto rivolto alla campagna⁴⁵. Nelle successive fabbriche palladiane la piattabanda appare in una vasta gamma di applicazioni: viene impiegata per scavalcare luci dimensionalmente significative, come nel pronao di villa Foscari a Gambiarare di Mira o nel cortile interno di Palazzo Barbaran Da Porto a Vicenza, ad esempio, dove filari concatenati di piattabande laterizie poggianti sulle colonne formano il corpo delle architravi, oppure per ritagliare nelle pareti aperture a profilo rettilineo – quando vi è stata rinuncia a contornare i vani con bancali, stipiti ed architravi lapidee –, come nei motivi serliani di villa Poiana, o nelle finestre di pianterreno dei vicentini palazzi Thiene, Barbaran, Iseppo, Valmarana. Tutti casi ove è lecito supporre la presenza di piattabande laterizie, per quanto celate sotto intonaco, e non osservabili⁴⁶. D'altra parte le soluzioni tecniche alternative alla piattabanda allora disponibili per concludere in forma rettilinea un varco murario – porta, finestra, loggia o porticato che fosse – erano rappresentate dalle sole architravi lapidee o lignee (le une e le altre eventualmente coadiuvate da un superiore arco ribassato interno alle murature), il cui impiego, per una serie di indizi, può essere escluso negli edifici rammentati. Un perfetto dominio della tecnica costruttiva della piattabanda, quello di Andrea Palladio. Una grande varietà d'applicazione, segnata però da una peculiarità: in quasi tutte le sue fabbriche la piattabanda si caratterizza come tessitura dotata di valenze esclusivamente utilitarie e viene intesa quale mero apparato strutturale destinato a scomparire sotto l'intonaco, o tutt'al più è vista come apparecchio mura-



13. Una chiave lapidea d'imposta alle piattabande laterizie del Peristilio (foto Böhm).

14. Capitello e piattabanda laterizia del Peristilio (foto Meri Gallo).



rio da sbizzare, sagomare, incidere ed in ultimo rifinire a stucco per imitare un monolite lapideo o un bugnato in pietra⁴⁷.

Con ben altra pregnanza e significato, il motivo della piattabanda è invece proposto nel cortile dei Lateranensi. L'aggetto pronunciato delle architravi dorica e ionica, determinato dalla sporgenza delle colonne che fuoriescono della parete in misura superiore a quella del loro raggio, da solo non giustifica l'uso di una tessitura capace di autosostenersi, com'è quella a piattabanda. Il gocciolatoio della cornice dorica, ad esempio, che possiede uno sbalzo di qualche centimetro più ridotto, ma dimensionalmente analogo e rapportabile a quello dell'architrave, è composto da conci laterizi a sbalzo, ammorsati nella muratura. I dissesti subiti dalla fabbrica del resto indicano che le piattabande del cortile altro non sono, dal punto di vista statico, che delle articolazioni a mensola della parete. Quelle investite dalle due principali fessure che percorrono verticalmente l'intera facciata mostrano di aver subito una separazione netta tra la loro imposta e la relativa chiave lapidea di sostegno, con allontanamento sensibile dei bordi di frattura, senza altro movimento⁴⁸. Se tali strutture avessero sviluppato il lavoro che è proprio alle piattabande, si sarebbero dovuti contestualmente manifestare ulteriori cedimenti, per consentire la conservazione, sia pure parziale, del contatto tra il loro corpo e l'appoggio costituito dalle cadene in pietra. Ciò non si è verificato perché la stabilità delle architravi intessute a piattabanda è nella realtà garantita dal loro legame e intimo incastro con le cortine retrostanti.

Espressive, più che di natura statica, sono dunque le ragioni dell'impiego della piattabanda nel chiostro della Carità. La loro presenza imprime

un senso di maggior solidità alla fabbrica, ma non è stato questo – crediamo – il principale intento di Andrea Palladio, che ha voluto innanzitutto restituire pieno significato strutturale ad una delle articolazioni fondamentali dell'ordine. La portanza dell'architrave, in altri termini, è stata didascalicamente sottolineata per mezzo di una tessitura assolutamente esplicita nel dichiarare il lavoro e le sollecitazioni in atto nell'elemento. Una volontà palese, enunciata con ogni evidenza, che dà anche ragione della mancanza, a prima vista apparentemente contraddittoria, della tessitura a piattabanda nell'architrave corinzia (ill. 10). Il fatto può certamente derivare da scelte operate al di fuori del controllo di Andrea: l'erezione dell'inclaustrò, avviata nel 1561, non doveva aver superato di molto il registro inferiore nel giugno dell'anno successivo, quando giunge a scadenza il suo contratto di soprastante alla fabbrica⁴⁹, visto che la data 1562, già segnalata dai restauratori ottocenteschi e di nuovo individuata nel corso di un recente intervento manutentivo, si rinviene incisa nell'orbita sinistra di alcuni bucrani (ill. 12) del fregio dorico⁵⁰. A conferma di ciò è necessario considerare l'inveterata abitudine delle maestranze veneziane di offrire una prolungata pausa di riposo alla fabbrica una volta realizzato un primo livello di spiccato, al fine di consentire al masso di fondazione gravato dal nuovo carico di assestarsi ulteriormente sugli infidi terreni lagunari, col vantaggio di una miglior stabilità nel prosieguo della murazione. Con maggior fondamento, tuttavia – e nella credibile ipotesi di una stretta fedeltà del capomastro Antonio Paleari, cui era affidata la cura materiale della fabbrica, al modello approntato dal maestro⁵¹ e alle prescrizioni da lui dettate – la rinuncia del motivo a piattabanda nell'architrave



corinzia va anch'essa attribuita ad una meditata scelta linguistica, legata al cambio di passo compositivo del terzo registro, risolto a parete piena, cadenzata da un telaio architettonico stacciato, appena rilevato dal filo murario e di esile risalito visivo. All'ordine superiore, in ciò confliggendo con le membrature sottostanti, è stato programmaticamente attribuito un puro significato decorativo: in tale contesto sarebbe di certo apparso inopportuno e affatto contraddittorio ribadire la portanza dell'elemento architravato.

Singolare è la disposizione, o per meglio dire, la cadenza apparente impressa alle piattabande contigue, ordinate sullo stesso ritmo, ma con risultato difforme da quello prodotto dal modello costruttivo antico da cui derivano. Se nella Crypta Balbi al cotto delle piattabande dell'architrave si contrappone costantemente la pietra delle spalle, conci trapezoidali di travertino posti sull'asse delle colonne e degli archi, nel chiostro veneziano la materia delle spalle stesse si alterna con regolarità: laterizio sulle colonne, pietra d'Istria sulle arcate. Ciò induce nell'osservatore una singolare illusione ottica; le piattabande del Peristilio, appaiono più che raddoppiate in lunghezza, simulano lo scavalcamento dei capitelli (bisogna avvicinarsi molto per cogliere in quei punti e gli attacchi di spalla e i mutamenti di tessitura) e sembrano trovare appoggio solamente sulle cadene lapidee soprastanti la mezzera degli archi⁵², dove il cambio di materiale evidenzia in pieno la loro imposta obliqua (ill. 11). Ai nostri giorni tale effetto visivo, a causa della scomparsa quasi totale del vivace strato rosso-bruno un tempo presente sulle superfici laterizie, che esaltava il contrasto col biancore degli inserti lapidei

e ribadiva il passo apparente delle piattabande, risulta in parte attenuato, per quanto ancora ben apprezzabile. L'esito così ottenuto è di segno innovativo. Nell'architrave della Crypta Balbi il sostegno alle piattabande offerto in alternanza dagli archi e dalle colonne marca la stretta compenetrazione tra parete e ordine; nel chiostro della Carità, al contrario, dove le spalle delle piattabande visivamente si distendono nel ritmo, mostrando di impostarsi grazie alle chiavi lapidee unicamente sulla muratura dei volti (ill. 13), è la sola parete archeggiata ad ostentare la propria funzione portante nei confronti della trabeazione, che dichiara di prevalere, quanto a significato strutturale, sul telaio dell'ordine. Non palesando di gravare sul capitello, suo naturale appoggio, l'architrave così ritmata depotenzia la colonna, sottraendole buona parte della sua valenza di elemento portante; e d'altra parte il sostegno che la colonna mostra pur sempre di fornire alla mezzera della piattabanda – un controsenso dal punto di vista statico – produce uno spiazamento visivo sottile e inquietante, che contribuisce non poco a far intendere la colonna stessa come appendice meramente decorativa, come semplice e dichiarato posticcio (ill. 14).

Nell'ufficio solo accessorio interpretato dalla colonna nell'impaginato del chiostro, a ben vedere, può essere individuata una delle chiavi usate da Palladio per porre in relazione la facciata interna con quella ad essa simmetricamente opposta, sul rio Terà di sant'Agnesa. Due prospetti appartenenti allo stesso corpo di fabbrica, ma tra loro antitetici nel linguaggio: tanto articolato, complesso ed eloquente il Peristilio, quanto sobria, riduttiva e dimessa fin quasi a rasentare l'afasia, la muraglia esterna (ill. 15). Eppure la loro apparente lontananza viene smentita (al di là delle scontate analogie: l'uguale sovrapposizione degli ordini, i fitti rimandi altimetrici tra profili interni ed esterni, il ricorso al cotto nella costituzione degli elementi architettonici) da un medesimo intento espressivo, incline al sovvertimento dei codici sintattici. In entrambi i prospetti si instaura un dialogo privilegiato tra la parete e la trabeazione; nell'uno e nell'altro caso la colonna viene relegata in posizione subordinata e marginale, mediante segni allusivi nel chiostro interno, con esplicito gesto di ablazione nella parete rivolta alla città, dove però la colonna stessa, pur assente materialmente, torna sotto specie di misura proporzionale, riappare quale perentorio modulo ordinatore delle fasce modanate.

Un indirizzo costruttivo, quello assunto nel convento della Carità, che svela la perenne attitudine sperimentalista di Andrea; un procedere nelle scelte edificatorie e nell'uso dei materiali ancora una volta rivelatore della sua tenace vocazione ad agire al di fuori di qualsiasi preclusione, al di là di ogni ortodossia.

1. Pubblicato in: T. Temanza, Vita di Andrea Palladio Vicentino, Venezia 1762, (pp. XCIII-XCVII) p. XCV.

2. Sull'insediamento conventuale e le vicende vissute dai corpi di fabbrica palladiani si rimanda a: E. Bassi, Il convento della Carità, Vicenza 1971; Il complesso palladiano della Carità a cura di E. Bassi, Milano 1980.

3. Andrea Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura, Venezia 1570, II, VI, p. 30.

4. Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori, [Firenze 1568], a cura di L. e C. Ragghianti, Milano 1971, IV, p. 579.

5. L'intonaco delle metope, di fattura primo ottocentesca con riprese successive, era inizialmente realizzato in coccio pesto dipinto di rosso, come testimoniato da alcuni residui individuati nel corso dell'ultimo restauro del prospetto compiuto nel 1981. Sui criteri assunti e le metodologie applicate in tale intervento manutentivo si rimanda a: M. Piana, Una esperienza di restauro sugli intonaci veneziani", in "Bollettino d'Arte del MBCA", 6, 1984, pp. 103-106.

6. "Nel tablino è in stucco tutto il gocciolatoio, che sembra di pietra serena, tanto la lavorazione è esatta", scriveva Elena Bassi nel 1971 (Il Convento..., [cfr. nota 2], p. 53) e ancora nel 1980 (Il complesso, ... cit. [cfr. nota 2], p.10) tratta in inganno dalla boiacca di cemento e sabbia dipinta di bianco, rimossa nel 1984 in occasione di un intervento di manutenzione. Non si è ancora riusciti a precisare la data d'applicazione di tale strato, eseguito con l'evidente intento di imitare grana, colorazione e aspetto superficiale della pietra d'Istria. Esso è comunque posteriore al restauro del Lazzari. Lo indicano sia il legante cementizio impiegato, allora sconosciuto, sia i frammenti di cromia rossa rinvenuti sul segmento di cornice a stucco corrispondente al tratto murario di chiusura della grande finestra che un tempo si affacciava sull'Atrio, tamponata per collocare l'attuale portale d'ingresso al Tablino: il completamento era stato rifinito dai restauratori ottocenteschi con un trattamento cromatico che imitava il colore allora presente sulla restante trabeazione. Sulle due parti in pietra della cornice trabeata non vi è traccia di colorazione rossa, forse completamente rimossa nei passati restauri; l'ipotesi che gli elementi lapidei fossero inizialmente dipinti non è da escludere, data la brutalità dell'attacco tra cotto e pietra, invero eccessiva anche per le licenze che Palladio volentieri si concedeva. Le operazioni di restauro del Tablino, compiute parte nel 1984, parte nel 1994, così come quelle di protezione e conservazione relative all'impaginato murario del Peristilio, realizzate nel 1994-95, sono state da me progettate e dirette, con l'aiuto di Natale Frattin, per conto del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

7. Le lesene vennero ricoperte con lastre di Rosso di Verona nel 1948, per omogeneizzarle col materiale dei fusti delle colonne mandolate. Ricordando tale manomissione Elena Bassi commenta che "il Palladio, ovviamente, prevedeva tutte le pareti uniformemente intonacate" (Bassi, Il

Convento..., cit. [cfr. nota 2], p. 77). Grazie allo smontaggio parziale delle tavole marmoree operato nell'intervento del 1984 si è constatato che il corpo dei fusti - aggrediti a scalpello per far posto allo spessore delle lastre - è realizzato con mattoni levigati sulle facce di reciproco contatto e con giunti sottilissimi di malta: tecnica eccellente, nettamente distinta da quella applicata per innalzare le cortine adiacenti. Se le due lesene fossero state concepite per essere intonacate come le restanti pareti sarebbe risultato del tutto inutile murarle con una tessitura tanto raffinata. È comunque possibile che in età antecedente la drastica operazione i fusti avessero subito la stessa scialbatura riservata alla trabeazione contratta.

8. "saepe contemplatus sum Venetiis cum summa voluptate Atrium Graecum [...] structum ab Andrea Palladio supra octo columnas ordinis compositi; bases sunt è saxo sine stylobatis, scapi aut corpora è meris lateribus [...]. Nunquam vidi tam magnificas columnas è saxo aut marmore: nam latere primum formati circulares, & dein antequam urrentur, caesi in quatuor partes aut plures; quarum latera postea tam arcte junguntur, & cunei tam exacte concurrunt in unum centrum, ut columnae ex uno saxo factas videantur". Henry Wotton, M. Vitruvi de Architectura libri decem... collecta, Amsterdam 1649, p. 13.

9. La persistenza del frammento è stata segnalata da Elena Bassi e documentata fotograficamente (Il Convento..., cit. [cfr. nota 2], Tav. LXVI). La didascalia che accompagna l'immagine parla genericamente di "mattoni della terrazza che circondava l'impluvium".

10. Palladio, I Quattro Libri..., cit [cfr. nota 3], I, XVII, p. 42.

11. Ibidem, II, II, p. 4. Nel Peristilio, a riprova, il solo ovolo confrontabile, presente sulla cornice ionica, misura 7 centimetri, i dentelli che corrono su quella dorica 8.1 centimetri, le otto gole rovesce delle trabeazioni, ricavate da cinque diversi stampi, procedendo dal basso all'alto misurano 5.8, 4 (quella immediatamente sottostante i dentelli), 4.9, 4.9, 6.2, 4, 6.2, 5.8 centimetri. Misure quasi dimezzate rispetto a quelle delle modanature del frammento di cornice, come pressoché dimezzate sono le dimensioni dell'ordine del Peristilio rispetto a quelle che doveva possedere l'Atrio.

12. Il bordo superiore dell'ovolo appartenente al frammento di cornice cade ad una quota pari - lo scarto misurato è inferiore ai due centimetri - a quella del filo d'attacco tra l'architrave e il fregio ionico del chiostro: la stessa relazione altimetrica che si può individuare ponendo a confronto le tavole dell'Atrio e del chiostro (II, VI, pp. 31 e 32).

13. La prova più evidente della ricomposizione del frammento di cornice dell'Atrio è data dalla natura cementizia delle malte di allettamento.

14. "The Atrio is finish'd, the Columns are of Bricks, with red Stucco, the base and Capitals are of Stone, the Roof of the Gallery above The Entablature is of Timber, and was paved with Bricks". (Inigo Jones, Notes and remarks upon the

Plates of the second book of Palladio's Architecture, Oxford 1741, p. 71).

15. Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), Convento di Santa Maria della Carità, serie III, b. 6, "Polizze di lavori" (registrato in Sommario scritte al n. 3116, c. non num.). Pubblicato in: Bassi, Il convento..., cit. [cfr. nota 2], pp. 138-141, doc. VIII.

16. "Per li 8 Abachi delle capitelli delle colonne dell'Atrio, montano tutti L. 236 s. -" Le 236 lire complessive corrispondono ad un valore unitario di Lire 29 e soldi 10 (Idem, c. 8v).

17. Lire 93 l'una di sola fattura, cui vanno aggiunte Lire 40 di materiale (Ibid.).

18. I capitelli del Peristilio, a riprova, elementi sensibilmente ridotti nelle dimensioni, intagliati solo per metà - i corinzi solo per un quarto - e di complessità non certo paragonabile a quelli dell'Atrio, sono pur sempre stati pagati 19 Lire e 2 soldi l'uno per le semicolonne doriche, 31 Lire per quelle ioniche, 21 Lire per le paraste corinzie, e le loro basi rispettivamente 31 Lire (Idem, c. 4v), 26 Lire e 11 soldi, 7 Lire (Idem, c. 6v).

19. Per tale ipotesi sembra propendere Elena Bassi: "E finalmente [nella "polizza"] si ricorda l'atrio dove sono state impiegate varie pietre per le sotto basi delle colonne e per cinque basi e per gli otto abachi; non si citano gli otto capitelli, forse affidati a scultori provetti o forse eseguiti da chi aveva fornito anche le restanti tre basi di cui il documento non fa parola. (Il convento..., cit. [cfr. nota 2], p. 49).

20. Dei laterizi rettificati usati nell'erezione di San Giorgio si rinviene traccia nell'Accordo "del far la chiesa" dell'8 febbraio 1567 (m.v.) tra i padri benedettini e il muraro Antonio Paleari di Marcò, lo stesso capomastro impegnato nell'erezione della Carità: "Il soprascritto M° Antonio promette e si obbliga far tutte le muraglie faran bisogno in detta chiesa comprese anche nelli siti ora fatti delle fondamenta insino in quella parte dove vi entra pietre fregate come altre et fare tutti li pilastri a valenghin come le colonne et tutti li volti di pietra cotta, sì nella parte dove andranno sozzadi et fregati come quelli andranno smaltadi, qual muraglia et volti promette di far esso M° Antonio con ogni diligencia dovendo smaltare esse muraglie dentro dove farà bisogno come drio man di smaltadure et di fori livazzarle dove farà bisogno [...] Item si dichiara che li Padri siano obligati farli tagliar le piere cotte et fregarli". ASVe, S.Giorgio Maggiore, b. 21, carte sciolte. Pubblicato in G.G. Zorzi, Le chiese e i ponti di Andrea Palladio, Vicenza 1967, p. 67, doc. 27.

21. Nelle ispezioni a distanza ravvicinata condotte negli anni 1992-97 grazie alla presenza di ponteggi installati per restaurare i telai e i manti vitrei delle finestre si è constatata al di sotto di varie mani di scialbo la presenza su tutti gli elementi architettonici citati di una colorazione rossa, integra e in ottime condizioni di conservazione. In tali occasioni sono state aperte a bisturi delle finestrelle su qualche arco e finestra; ben visibili anche dal basso sono quelle ricavate sulla finestra termale ovest del transetto sini-

stro. Le analisi condotte su frammenti allora prelevati hanno indicato che si tratta di una pittura a base di ocre rossa, probabilmente con legante oleosinoso, applicata direttamente sul laterizio levigato o su un'imprimatura di preparazione a base carbonatica. Analisi si vanno ancora compiendo per precisare meglio la natura dei pigmenti e dei leganti dello strato rosso, dell'imprimatura e delle ridipinture; si sta tentando anche di individuare la presenza di fumi e polveri di deposito atmosferico eventualmente interposto tra la pittura rossa e gli strati successivi, fatto che consentirebbe di stabilire, sia pure con approssimazione e non poche incertezze, l'età della prima scialbatura. Ci si ripromette comunque di tornare più diffusamente su tale argomento in altra occasione, quando saranno disponibili i dati completi delle analisi in corso.

22. M. Piana, Tecniche edificatorie cinquecentesche: tradizione e novità in Laguna, in "D'une ville à l'autre: structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIII-XVI siècle)", atti del convegno École Française de Rome, Roma 1989, p. 639. Per ulteriori informazioni sui materiali e le tecniche esecutive dei marmorini e sulle loro proprietà chimico - fisiche si rimanda a: G. Biscontin - M. Piana - G. Riva, Research on Limes and Intonacos of the historical Venetian Architecture, in "Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historic Buildings", atti del Symposium ICCROM, Roma 1982, pp.359-371; G. Biscontin - M. Piana - G. Riva, Aspetti e durabilità degli intonaci "marmorino" veneziani, in "Restauro e Città", 3/4, 1986, pp. 117-126.

23. Palladio, I Quattro Libri..., cit. [cfr. nota 3], II, VI, p. 29.

24. Non si può che concordare con le valutazioni espresse sul "disegno [...] anacronisticamente classico a metà del Cinquecento non-classico" (J.S. Ackerman, Palladio, Torino 1972 [Harmondsworth 1966], p. 156), sulla sobrietà e il decoro del cortile della Carità, opera "in armonia con la tradizione romano-repubblicana di Vitruvio o del Teatro di Marcello", per la quale "non si può parlare né di 'licenza' né di 'fantasia'" (J.S. Ackerman, Palladio: in che senso classico?, Prolusione al XXXV Corso sull'architettura di Andrea Palladio, Vicenza 1993, p. 18. Il testo è pubblicato anche in "Annali di Architettura", 6, 1994, pp. 11 - 22).

25. Il ricordo dell'alzato dei Portici di Pompeo nelle serraglie a cunei rovesciati degli architravi del chiostro è segnalato da G.G. Zorzi, Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio, Venezia 1965, p. 245.

26. I resti della fabbrica - ora è visibile solo la parte superiore di un'arcata del primo ordine - per lungo tempo erroneamente nota come Crypta Balbi ed oggi conosciuta come Portico di Filippo, si rinvengono a Roma, in via de' Calderari al civico 23/B, vicino a Piazza delle Cinque Scole.

27. Nella testimonianza grafica forse più dettagliata dello stato cinquecentesco del prospetto della Crypta Balbi a noi pervenuta, tracciata da Giuliano da Sangallo (B.A.V., Codice Barberiniano, Vat. Lat.

4424, f. 4v), solo l'arcata destra dell'ordine inferiore mostra i paramenti costruttivi, mentre il resto della fabbrica è ricoperto da ampi tratti di intonaco, da stucchi, rilievi, fors'anche da crustae marmoree. Potrebbe trattarsi solo di una proposta arbitraria di completamento, ma non è da escludere che il foglio rappresenti un'ipotesi ricostruttiva fondata sull'osservazione di frammenti all'epoca ancora persistenti. In ogni caso il disegno attesta la consapevolezza degli architetti cinquecenteschi che in origine le muraglie dell'edificio erano concepite non per esporre alla vista la loro nudità strutturale, ma per fornire il supporto ad una finitura successiva. Andrea Palladio peraltro, sempre nella Scrittura per il duomo di Brescia (vedi nota 1), nel sostenere la sua proposta di formare le membrature della fabbrica parte in pietra, parte in laterizio, afferma: "perciocchè tutto quello che sarà di pietra cotta si coprirà poi di stucco che accompagnerà et unirà benissimo uno con l'altro, onde tutta la fabbrica riuscirà fortissima et bellissima, del che io ne posso rendere bonissimo testimonio delle fabbriche che ho visto, delle quali pochissime ne sono senza adornamenti, et tutte coperte di stucco, et benchè sieno di millecinquecento et più anni, nondimeno il stucco è così bello come se fusse stato a nostri tempi, siccome se ne vede in essere in tutti gli antichi tempi in Roma, in Napoli, et in molti altri luoghi, dove mi sono trovato, gli ornamenti dei quali sono di stucco, come ho detto di sopra, et sono così belli et integri come se fussero fatti il giorno d'oggi, et dureranno fino che alcuno non li rompi a forza di martello alla qual violentia nè anco la pietra viva, ancorchè durissima, può resistere".

28. La levigatura delle superfici laterizie dopo la loro posa in opera può ad esempio essere osservata nelle nicchie absidali di San Marco, nei dentelli delle cornici di Santa Fosca di Torcello o nell'abside di San Donato di Murano.

29. Sugli spigoli delle lesene esterne delle chiese dei Frari e dei Santi Giovanni e Paolo si può rilevare la presenza di mattoni arrotondati sulle due facce visibili, posti con funzione di testimoni, a garanzia di buon allineamento e a miglior guida della murazione.

30. Palazzo da Mula a Murano, nelle parti di facciata risparmiate da successivi interventi di sostituzione dei paramenti, rappresenta un caso esemplare di cortina murata con laterizi dalle facce interamente spianate.

31. I corpetti anteriori di Ca' Falier Canossa a San Marco o la cinta muraria di palazzo Donà Giovannelli a Cannaregio costituiscono altrettanti esempi di paramenti ottocenteschi intessuti con mattoni levigati prima della messa in opera.

32. Quattordici bucrani sono datati col 1828, uno con solo le tre prime cifre del millesimo. Ai diffusi sollevamenti di scaglie, distacchi e cadute di materiale sofferti dalle formelle del fregio dorico si è tentato recentemente (1994-95) di porre rimedio con applicazioni di silicato di etile, un materiale dalla blanda capacità consolidante, ma di buona compatibilità con le caratteristiche chimico-fisiche del laterizio.

33. "red Stucco" (Jones, Notes..., cit. [cfr. nota 14], p. 71); "Un intonaco sottilissimo rossiccio, forse manipolato a olio di linseme, simile al mattone liscio, copre le colonne, i pilastri ed ogni altra parte. Di per tutto sonvi segnati i conventi, che distinguono i filari dei mattoni, e ciò con tal diligenza, che ognuno tiene, che quell'opera sia senza intonaco" (Temanza, Vita di Andrea Palladio..., cit. [cfr. nota 1], p. XVI).

34. F. Lazzari, Dell'edificio palladiano nel monastero della Carità ora porzione dell'Accademia delle belle arti in Venezia, Venezia 1835, pp. 8-9.

35. Ibidem, pp. 18-19.

36. Le analisi sono state curate dal dott. Roberto Bonomi, chimico dell'E.N.A.I.P., Scuola di Restauro di Botticino, Brescia.

37. Il regalzier più antico fino ad ora noto risale al XII secolo, individuato negli scavi archeologici appena conclusi nella chiesa di San Lorenzo a Castello; quello più tardo, caso oramai del tutto isolato, rifiniva le cortine laterizie esterne della settecentesca chiesa della Maddalena.

38. Un frammento di tale tipo, particolarmente ben conservato, insiste su una lesena absidale della chiesa dei Carmini. Un diverso passo tra gli allettamenti della cortina muraria e le fughe dipinte del regalzier si riscontra anche sulle superfici interne dei Frari, dei Santi Giovanni e Paolo, di Sant'Alvise, di Santo Stefano; per tali intonaci tuttavia le valutazioni devono essere avanzate con ogni possibile cautela in quanto sono stati abbondantemente ripresi o interamente ricostruiti nel corso di restauri otto-novecenteschi.

39. I sottilissimi strati di cromia rossa sono ancora osservabili sulla stessa chiesa della Carità, e, solo per citare qualche altro esempio, nelle chiese dei Frari, dei Santi Giovanni e Paolo, di Santo Stefano, dei Carmini, della Madonna dell'Orto.

40. Un'alternativa di tessitura poteva anche essere quella fondata sull'impiego di conci a facce complanari, convergenti su un punto d'origine comune; in tal caso, però, i forti spessori di malta che si sarebbero resi necessari per ovviare alla divaricazione delle superfici di contatto tra i blocchi d'argilla sarebbero stati mal tollerati dal resto delle cortine, murate con pulizia estrema.

41. A tanto ammonta la somma delle forme laterizie presenti nell'ordine dorico, da noi conteggiata con l'ispezione ravvicinata delle membrature. Sul loro esatto numero permane comunque qualche incertezza. È possibile che il corpo delle semicolonne, ad esempio, non sia costituito da un unico formato di mattoni: il lavoro di lima e pietra molare (molte aree conservano i segni lasciati dalla raspa metallica, non del tutto cancellati dalle fasi successive di levigatura) effettuato dai costruttori per accompagnare la rastrematura del fusto e condurre a perfezione lo spianamento delle superfici impedisce di rilevare le eventuali variazioni di pezzatura.

42. "Per sollevare l'ornato superiore delle Porte e Finestre, od il solo architrave,

se sono semplici, dal carico del sovrapposto muro, si suol formare sopra l'architrave o cornice un arco scemo, avente tanto di corda, quant'è la luce del vano, il quale da noi vien detto remenato." (F. Lazzari, Compendio delle più interessanti regole di architettura teorico-pratiche, Venezia 1830, p. 46).

43. Il motivo della piattabanda è tra l'altro presente nei palazzi Canossa e Lavezola Pompei, in porta San Zeno e porta Palio a Verona, in palazzo Roncade a Rovigo, nella porta del Gesù a Candia, nelle due cannoniere fiancheggianti l'ingresso del mastio del forte di Sant'Andrea a Venezia.

44. Piattabande appaiono in alcuni portali laterizi del cortile e nelle architravi esterne ed interne, ricoperte d'intonaco, della sansoviniana villa Garzoni a Pontecasale, in qualche finestra a San Martino di Castello e sono state adottate con finalità strettamente utilitarie nel cortile interno del veneziano palazzo Corner alla Ca' Grandà, dove una serie di piccole piattabande impostate su mensole lapidee corre a sostegno del suolo e delle balaustrate del doppio pergolo continuo. Le modeste dimensioni delle piattabande presenti nel cortile di Ca' Corner e la loro forma ancora esitante (il tracciato conserva qualche centimetro di monta al centro), nulla tolgono alla novità del sistema proposto, alternativo a quelli fino allora in vigore in area veneta, basati o sull'impiego del legno nella formazione degli elementi che sostengono gli aggetti, o nell'applicazione diretta delle lastre pavimentali su mensole lapidee.

45. Ciascuna delle piattabande di villa Gazzotti, edificata a partire dal 1542, è curiosamente fortificata con ben due remenati di scarico, una precauzione davvero superflua: esse, se stabili all'imposta - come in quel caso -, non traggono beneficio alcuno dall'essere sgravate. Si tratta di una possibile manifestazione d'insicurezza verso un accollato poco familiare, non tanto all'architetto, quanto alle maestranze operanti nel cantiere: esecutori forse diffidenti nei confronti di una tecnica a loro estranea, poco disposti a dar credito e quindi a far esclusivo affidamento sulle capacità portanti di una struttura dal comportamento non ancora sperimentato.

46. Una prova, indiretta, ma di sicura evidenza, a sostegno di tale ipotesi è fornita dalla presenza di una chiave lapidea cuneiforme nell'architrave bugnato della finestra di pianterreno sul voltatesta di palazzo Thiene, che in quel contesto non può associarsi che a due filari laterali di mattoni accollati, murati in oggetto, intagliati a bugne e ricoperti d'intonaco.

47. Le eccezioni paiono essere costituite dalle sole piattabande lapidee delle finestre di pianterreno di palazzo Antonini a Udine.

48. Nel recente intervento tali fessure, che interessano gli archi della terza e la quinta campata a partire da sinistra, sono state colmate per impedire dannose infiltrazioni di acqua piovana.

49. L'incarico di soprastante alla fabbrica assunto da Andrea Palladio, pagato con

"scudi 40 forestieri al anno", dura dal primo giugno 1561 al 31 maggio 1562 (ASVe, Convento di Santa Maria della Carità, serie I, b. 29; già Sala Regina Margherita, LXXIV, 13). Pubblicato in: Zorzi, Le opere pubbliche..., cit. [cfr. nota 25], p. 245, doc. 1).

50. Lazzari, Dell'edificio..., cit. [cfr. nota 34], p. 9. Due sono i bucrani marcati 1562 all'interno dell'orbita destra, con data tracciata sull'argilla ancora fresca: il sesto, e il sedicesimo a partire da sinistra, corrispondenti alla dodicesima e alla trentaduesima formella del fregio dorico. Francesco Lazzari nella sua "memoria" parla di "molti [...] teschi bovini" datati (Ibidem), riferendosi evidentemente anche ad altre formelle, da lui sostituite.

51. "1561 adì 7 marzo / Messer Andrea Paladio Architetto die dar per scudi 10 forestieri dati per il modello [...] 1561 adì primo zugno / Messer Andrea contrascritto die haver per il modello della fabbrica scudi 10 forestieri" (ASVe, Convento di Santa Maria della Carità, serie I, b. 29 ..., cit. [cfr. nota 49]).

52. Le spalle lapidee delle piattabande appaiono nella "polizza delle pietre vive" del marzo 1573, cit.: "Per li Architravi pezzi n. 8 quali fanno cadena sopra alli volti del primo ordine longhi pie 3 l'uno sono tutti pie 24 a soldi 56 1/2 el pie monta Lire 67 soldi 16" (c. 3r num. non orig.). "Per pezzi n° 7 che fano chiave dell'Architravo della cornice ionica longi pie 3 l'uno, sono pie 21 tutti, a soldi *** il pe, monta Lire 59 soldi 6" (c. 6v num. non orig.). (ASVe, Convento di Santa Maria della Carità, serie III, b. 6, "Polizze di lavori"... cit. [cfr. nota 15]). Il costo unitario, al piede, delle cadene dell'architrave ionica, non indicato nel documento, è di soldi 56 1/2 circa. Il conto, dato il rapporto di 20 soldi per ogni lira, è il seguente: 59 lire e 6 soldi corrispondono a 1186 soldi; tale cifra divisa per i 21 piedi dà il risultato di soldi 56,47.