

LE VILLE NEL QUATTROCENTO

L'architettura delle ville rappresenta la quinta essenza nel Rinascimento. Firenze è la culla dell'architettura delle ville grazie all'attività svolta dalla famiglia Dé Medici, la quale possiede numerose tenute di campagna che decide di riconfigurare. L'aristocrazia finanziaria e commerciale vede nei Medici, infatti, la famiglia sostenitrice della realizzazione di ville: essi investono in agricoltura, non perché non siano latifondisti, ma perché possiedono una serie di tenute e di cascine.

Le più antiche tra le ville Medicee, oggetto di pitture in lunette che affrescavano i palazzi di un tempo, sono:

- 1) Villa di Cafaggiolo
- 2) Villa del Trebbio
- 3) Villa di Poggio a Caiano
- 4) Villa di Fiesole

Colui che teorizza la villa come tipo architettonico è LEON BATTISTA ALBERTI attraverso una delle sue opere più importanti, il DE RE AEDIFICATORIA (scritto tra il 1443 ed il 1452, ma stampato nel 1885), rappresenta la proposta culturale dell'Umanesimo che sostituisce agli edifici casuali (cascine) e ai castelli, un nuovo tipo architettonico: la villa.

LA VILLA COME LIBERTÀ'

sintomo di libertà, sotto tutti i punti di vista. Poter avere una villa è sì una ricchezza economica, ma significa anche liberarsi dai condizionamenti della città; quindi, l'architetto che in luogo urbano è costretto dalle contingenze a progettare sottostando a vincoli, in campagna non lo è poiché vincoli non ce ne sono: infatti è presente un vasto terreno in cui egli può immaginare al 100% liberamente quella che è la sua architettura. Facilità in cui l'architetto può progettare libero dai condizionamenti: l'uomo è libero di governare la natura e di dedicarsi all'ozio, ma è anche libero di richiedere all'architetto un qualche cosa che si ha a 360° in un territorio privo di vincoli. Nel costruire una casa in città, lo scarico delle acque, il terreno vicino, ecc, ostacolano completamente il progetto; cosa che non succede in campagna. L'uomo si libera dai condizionamenti sociali anche per un altro motivo: egli per coltivare il territorio circostante è costretto a costruirsi una cascina, mentre per difendersi dai nemici è costretto a costruirsi un castello (vincoli). La villa, invece, non è un obbligo di costruzione; per cui si affrancia dall'architettura rurale e da quella difensiva.

LA VILLA COME VISTA VERSO IL PAESAGGIO

Nella Firenze d'allora, ci sono molte realtà rurali e molte militari. Nel dipinto di Benozzo Gozzoli, l'*Adorazione dei Magi*, si mostra un territorio extra-urbano con edifici rurali e altri difesi, ma con elementi che già cambiano il contesto: la loggia coperta sulla parte sinistra, rustica, sorretta probabilmente da capriate; così come la parte opposta, in cui è presente una loggia colonnata. Ciò significa che l'edificio, pur avendo un aspetto militare, si sta apendo alla vista del paesaggio. La ricaduta architettonica in questo nuovo rapporto con il paesaggio e l'area rurale, porta a confermare che, man mano si abbandonano le necessità difensive, l'architettura non è più centripeta ma diventa centrifuga, cioè si apre verso l'esterno, e un sintomo di ciò, è l'apertura delle muraglie su edifici che già esistono aggiungendo logge e demolendo cortili, o costruendo sopra le torri delle altane.

(L'**altana**, chiamata anche belvedere, è una piattaforma o loggetta posta nella parte più elevata di un edificio; talvolta sostituisce il tetto. A differenza di terrazze e balconi, l'altana non sporge rispetto al corpo principale dell'edificio.)

Al contrario, il castello è una realtà opaca, chiusa, rivolta verso il cortile interno.

LA VILLA COME REALTA' URBANA

La villa è un fatto rurale, cioè nella campagna, ma è un fatto suburbano: essa è facilmente raggiungibile dalla città ed è complementare alla vita urbana. Non è l'alternativa totale, certo, ma consente l'ozio culturale e rurale. Alberti sottolinea poi la committenza (l'aristocrazia urbana, costituita da persone che commerciano, che possiedono saggezza, cultura e a cui sono demandati al governo della città). Il castello, per esempio, rappresentava un obbligo di costruzione per motivi esclusivamente difensivi.

MICHELOZZO

Michelozzo non è nuovo all'architettura medievale. Egli è l'artefice del Palazzo Medici a Firenze, una delle conseguenze dell'Ospedale degli Innocenti del Brunelleschi. Il palazzo di Michelozzo è un prototipo del palazzo fiorentino, a forma di parallelepipedo, con un ingresso che porta ad un porticato quadrato (la cui dimensione non è uguale su tutti e quattro i lati, poiché si tratta di un loggiato sociale) che, sempre sullo stesso asse, conduce dapprima ad un cortile interno, poi ad un giardino. Questi elementi caratterizzanti del palazzo diventeranno assi portanti delle residenze fiorentine: l'uso del graffito, un tipo di bifora gotica arrotondata (non ogivale) portata a tutto sesto, diventa normativo per la facciata, divisa in 3 fasce decrescenti in altezza e bugnato sempre meno marcato, con un solo tipo di bifora ripetuto e con un grande cornicione classico che chiude il volume. Nella scelta del bugnato gioca la riscoperta dell'antico, non per fasce ma molto random.

Il palazzo è stato ampliato, per cui ha perso simmetria, tant'è che da tre archi al pian terreno se ne sono aggiunti altri due: l'arco in fondo a sinistra era in realtà una loggia, tamponata da Michelangelo, il quale decise di inserire delle finestre che reggono il davanzale, per cui vengono definite "finestre inginocchiate".

VILLA DEL TREBBIO



datata agli anni 1420/1430.

Villa già acquistata nel 1359, oggetto di una serie di interventi quattrocenteschi dovuti al Michelozzo, l'architetto dei Medici. Questa villa, con ancora un aspetto militare, un po' per tradizione, un po' per necessità, perché i Medici si assottano soltanto nella metà del quattrocento, è situata in cima a un colle boschato e da essa dipendono cascine dell'area agricola pertinente. La villa è

La villa ha degli elementi che fanno capire che esiste uno spazio di loisir, pur mantenendo essa l'aspetto militare: ci sono infatti dei padiglioni per verdura, alberature costrette a crescere in quel modo su strutture tutorie e le cui chiome sono adattate a crescere in forma architettonica; e poi un ampio giardino, segno chiaro della situazione di villa di riposo dell'edificio, costituito da due pergolati coperti da vite con colonne in laterizio e capitelli in pietra, e da diversi compartimenti di verde e di acqua.

VILLA DI CAFAGGIOLO



(chioma di verde naturale) e una fontana: la posizione dei due elementi asimmetrici posti alla destra dell'ingresso seguono ancora l'impianto medievale del giardino, anche se diventeranno la nuova sintassi regolata dall'architettura. Infatti, il giardino retrostante è diverso: i compartimenti sono bordati da fiori, e assiali (3 a sinistra, 3 a destra), mentre in fondo è presente una fontana. Giardino assiato e organizzato, anche se non ancora assiato rispetto al palazzo > momento di interregno tra Medioevo e Rinascimento. Cipressi tipici del paesaggio toscano.

VILLA DI CAREGGI



Posta sul cucuzzolo della valle, ha 14 fattorie in dipendenza. Esiste già nel 1459, ma passa ai Medici negli anni '40 del Quattrocento. Non è chiaro quando l'aspetto sia stato definito per mano di Michelozzo. I caratteri militari dell'edificio sembrano essere gli stessi di quello precedente, anche se quest'ultimo è più grosso, ma il giardino è qualcosa di più articolato; si notano in effetti i padiglioni in maniera più precisa

muro di cinta: 2 porticati più bassi della villa aggiunti dall'architetto stesso, che rappresentano un elemento di apertura dell'edificio e qualificano l'edificio architettonicamente. L'elemento più caratterizzante è, sulla parte alta a destra, una loggia "sulla corte verso il terzolle", che dava sulla parte del paesaggio sottostante più interessante, perché di proprietà dei signori stessi.

Villa trecentesca, "a meno di un'ora di cavallo dalla città". Utilizzata come luogo ufficiale di svago e di convalescenza, oltre che per ospiti Stranieri (Sforza ospite nel 1939, Galeazzo Maria nel 1459), anche qui esistono delle fattorie collegate. Interessanti sono gli interventi (distinti in due fasi, attribuite al Michelozzo) che modificano l'aspetto militaresco. Parte bassa con villa vera e propria la quale possiede spazi di servizio, e due elementi all'interno di un

VILLA DI FIESOLE



E' il primo esempio di villa perfettamente compenetrata tra architettura e paesaggio. La pianta è un cubo imperfetto e schiacciato, poggiato su un declivio che porta a realizzare il giardino in terrazze, elemento caratterizzante del giardino all'italiana. Si individuano 3 livelli con un pergolato simile a quello della Villa di Trebbio. Il Poliziano, poeta umanista, la considera e la inserisce idealmente nel mito perfetto del ritiro della villa, "solitudine ma vista della città", poiché rivolta verso Firenze, città a vista.

---> villa che mantiene un rapporto fisico e visuale con la città. Questo grazie ad un loggiato presente su due lati che permette alla villa di essere osmotica: uno guarda al paesaggio verso la parte retrostante, l'altro permette il passaggio dalla villa al giardino attraverso uno spazio di compensazione tra dentro e fuori, visto che il loggiato permette di essere fuori ma al coperto. Questa villa, anche se non compiuta geometricamente, verrà utilizzata come riferimento dal Raffaello quando produce Villa Madama. La villa viene rappresentata da vari affreschi, che ha posto dei dubbi sugli studiosi riguardanti le possibili trasformazioni subite nelle varie epoche.

La sezione ci fa capire i livelli di terrazzamento, e inoltre che le logge non sono assiate, ma a baionetta. All'interno ci sono un corridoio, e un ambiente che si affaccia sull'altra loggia, l'embrione di quello che è l'elemento nodale della villa, cioè il SALONE, ambiente centrale che si apre al paesaggio attraverso uno o due loggiati. Ambiente centrifugo.

VILLA DI POGGIO A CAIANO



Una delle tante ville Medicee, realizzata al di fuori della città di Firenze, essa rappresenta la villa per antonomasia; in essa si delinea il concetto rinascimentale dell'homo artifex, colui che in questa stessa villa si rifugia dalla vita pubblica e si dà ai piaceri.

Come dice Benedetto Dei, uomo politico dell'epoca, ambasciatore a Istanbul, (il quale fece arrivare dall'oriente alla corte dei Medici animali particolari, come dono da parte del sultano) la villa rappresenta quella ricchezza economica che permette di "piegare e non cadere".

O ancora Petrarca che ad Avignone nella sua villa di campagna scrive "La vita solitaria", opera in cui loda la vita rurale lontana dalle cariche pubbliche urbane.

Nel Decamerone di Boccaccio, invece, protagonisti sono una serie di fanciulli e fanciulle che abbandonano Firenze per trasferirsi in una villa rurale in cui si raccontano le novelle.

Quello della villa è la ricaduta del contesto in cui si evince uno dei connotati più importanti dell'Umanesimo, ovvero il ruolo dell'homo artifex, l'uomo capace di essere al centro della natura, di dominarla e di gestirla. Questo concetto è l'oggetto di un'opera del Quattrocento a cura di Manetti, "De dignitate et excellentia hominis".

Quello inaugurato da Michelozzo come architetto, e da Cosimo de' Medici come committente, "è un nuovo genere architettonico e paesistico e si basa sulla nuova concezione dell'uomo artefice di sé, ordinatore delle cose, centro di libertà".

Zona pianeggiante in cui si realizza la villa per antonomasia. Risulta già iniziata nel 1485, dall'architetto Giuliano da Sangallo sotto la committenza di Lorenzo il Magnifico. Il giardino è quattro - cinquecentesco. Nel 1495 risulta costruita solo per 1/3, tant'è che verrà completata solo nei decenni a seguire.

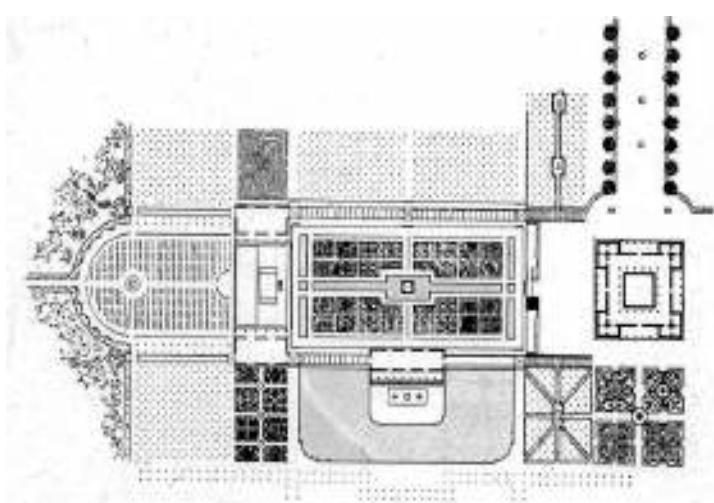
Pianta molto articolata: ingresso, loggiato, vestibolo, sala da pranzo. Tutto secondo linee di simmetria molto chiare che dividono l'edificio in 4 angoli in cui sono situati gli appartamenti. Sulla sinistra spazi di servizio, mentre al primo piano si nota la villa vera e propria: qui è situato il cuore evidente dello stabile, il salone. Questo è aperto direttamente sul paesaggio sia a destra che a sinistra, soprattutto perché l'edificio è fatto ad H e fa sì che riceva luce da entrambi i lati.

Elementi che la differenziano dalle altre ville:

- scale, come conseguenza del fatto che il piano più importante è quello superiore, per cui va rialzato su di un basamento, che ha una funzione sia di visuale verso il paesaggio, sia di richiamo alla "basis villae" dei tempi antichi;
- simmetria quasi perfetta;
- ingresso: è la prima volta che in una villa compare una cosa del genere, anche se con il Palladio diventerà canonico. Si riprende dal tempio etrusco un pronao facciale, che nobilita la villa, portata all'importanza di un tempio, anche se non si tratta di tempio.
- uso della volte a botte, sia nella forma che nella costruzione: Giuliano da Sangallo utilizza infatti la tecnica dell'*opus caementitium* romana.

Grazie a ciò, egli sintetizza il lavoro di Michelozzo e riprende la trattatistica di Leon Battista Alberti.

VILLA A POGGIOREALE, NAPOLI



Realizzata nel 1487 per il Re Alfonso d'Aragona da parte di un fiorentino, Giuliano da Maiano, il quale progetta e realizza una villa famosa perché pubblicata da Serlio nel 1537 in uno dei suoi volumi. La villa seppur dotata di giardino con canoni più articolati, sconfessa ciò che si è detto precedentemente, perché assomiglia più ad un palazzo, visto che all'interno presenta un cortile (forse per ragioni di Stato: più un edificio è grande, più c'è bisogno che gli ambienti interni sono

illuminati per cui non è possibile avere un salone grande al centro). Dal punto di vista della planimetria è un palazzo con cortile centrale, con ordini sovrapposti e logge; inoltre, si notano delle gradinate, poiché alla moda antica il cortile stesso veniva riempito d'acqua per feste con lo scopo di creare intrattenimenti per la corte in visita. Il giardino è ricostruito: assialità con viale d'accesso, parterre costruito da tanti compartmenti uguali nella forma, porticati lignei e importanza alla vasca d'acqua. Elemento ricorrente la chiusura del giardino da parte di un'esedra.

LEON BATTISTA ALBERTI

La rilevanza di Leon Battista Alberti non sta soltanto nelle opere che ha realizzato, ma anche nel suo Trattato, edito successivamente alla sua morte. Ciò nonostante, Alberti è una figura che non soltanto ha scritto il famoso trattato, ma è stato anche molto vicino alla corte papale. Sebbene non compaiano opere o monumenti realizzati sotto la suddetta carica, Alberti ha svolto il ruolo di consigliere alla corte.

LA FIGURA DELL'ALBERTI SECONDO BURNS

Se il ritratto di Brunelleschi era stato fatto da quanto scrive Arnaldo Bruschi, uno dei più grandi studiosi del Rinascimento in Italia, la figura di Alberti emerge da quello che è la lettura della sua opera fatta da A. Burns, il quale dà una serie di parametri che definiscono l'importanza di Alberti, la figura più influente della storia dell'architettura rinascimentale. "Il suo *DE RE AEDIFICATORIA* (che è il trattato che verrà pubblicato nel '85) è probabilmente il trattato di maggior risonanza mai scritto sull'architettura. Le sue opere stabiliscono nuove formule per edifici sacri, pubblici e residenziali, poi costantemente imitate: è dunque un punto di non ritorno a cui molti vanno dietro.

I MODELLI

I modelli per Alberti sono da un lato i suoi contemporanei, ma anche Vitruvio, autore del Trattato di Architettura di epoca romana, l'unico che si conservasse tra quelli esistenti, un trattato che è stato scritto prima che venissero costruite tutte le cose che si vedono in rovina a Roma (difetto congenito di Vitruvio, poiché c'è molta discrepanza tra l'epoca in cui è stato scritto questo testo dell'antichità ed i monumenti che si possono rilevare a Roma). In ultimo, "senza il libro di Alberti, le sue opere, i consigli continuamente forniti, il corso della storia non sarebbe stato lo stesso, non ci sarebbero stati Palladio, i trattati sugli ordini, una teoria architettonica, un movimento moderno e Le Corbusier". Con ciò, Burns sottolinea come Alberti sia un vero pilastro dell'architettura. E' evidente che un grosso merito sta nell'aver teorizzato, nell'aver fornito dei modelli teorici concreti e dei principi d'architettura, al contrario del Brunelleschi che invece si occupa di costruzione.

E' fiorentino, nasce a Genova perché i suoi genitori sono in esilio a causa delle lotte politiche abbastanza accese della città di Firenze. Vive a Venezia, forse studia a Padova, ha una vita familiare complessa e si laurea a Bologna dove studia diritto canonico e diritto civile. Verrà revocato il bando contro gli Alberti, anche se l'obbligo a star lontano dalla sua città gli permette di viaggiare e di conoscere altro.

IL RAPPORTO CON IL PAPA

Il rapporto con la corte vaticana è un rapporto stretto perché dal 1433 è segretario del Patriarca di Grado; è abbreviatore apostolico, nell'ambito dell'amministrazione politica della chiesa, ed è priore della corte papale, per cui è un personaggio legato sia all'ambiente papale sia a quello religioso. Negli anni 1430/1440 essendo il Papa stabile a Firenze, viene assimilato e integrato alla cultura e alla élite fiorentina.

Non è il *DE RE AEDIFICATORIA* l'unico Trattato. Nel 1935 redige infatti il *DE PICTURA*, che è dedicato a Brunelleschi.

I DIVERSI PERIODI

Periodo romano.

Riflesso nel Trattato stesso; è infatti negli anni in cui si trova a Roma che scrive e, come membro della corte papale, svolge attività politico-diplomatica con i Medici e con i Malatesta (committenti di Rimini). Qui propone un restauro di San Pietro a differenza del Papa che invece ha in mente una ricostruzione, poiché, in questo contesto, egli dimostra una sorta di rispetto per le fabbriche antiche (romane e paleocristiane). Non ci sono degli edifici che siano attribuibili ad Alberti, seppur a Viterbo, in area papale, c'è un palazzo in cui potrebbe aver svolto un ruolo. In realtà sembra averci messo mano Rossellini, un suo collaboratore, architetto autonomo attivo a Pienza.

Periodo Fiorentino.

Periodo mantovano.

IL DE PICTURA

Non è a caso dedicato a Brunelleschi, perché nel primo libro si tratta della rappresentazione bidimensionale degli oggetti tridimensionali, ed è la prima esposizione accessibile alla prospettiva; ciò che aveva utilizzato e diffuso Brunelleschi, cioè l'uso della tecnica di rappresentazione, viene reso accessibile da parte di Alberti. In questo trattato che parla di pittura, c'è un elemento forte che è quello dell'armonia, concetto estremamente importante per l'Alberti: la bellezza in architettura come rapporto tra le parti.

Esistono dei manoscritti completi che testimoniano un processo di revisione in relazione alle edizioni a stampa.¹ pubblicazione: 1445. Il fatto che fosse in latino non è un limite, ma anzi, a quell'epoca significava averlo scritto in una lingua internazionale, conosciuta ben oltre i confini nazionali. Esistono poi edizioni specifiche in francese, italiano e spagnolo.

Il Trattato di Vitruvio, oltre a non avere un'iconografia, era scritto in modo abbastanza oscuro con l'utilizzo maggiore di termini greci (necessità di rendere maggiormente chiara una teoria sull'architettura che può risultare diversa nel trattato di Vitruvio).

LO STRETTO RAPPORTO CON L'ANTICO

L'importanza dell'antico è ben rappresentata da quest'affermazione:

"Tutti gli edifici dell'antichità che potessero avere importanza per qualche rispetto io li ho esaminati per poterne cavare elementi utili; incessantemente ho rovistato, scrutato, misurato, rappresentato con schizzi tutto quello che ho potuto, per potermi impadronire e servire di tutti i contributi possibili che l'ingegno e la laboriosità umana mi offrivano".

Ci sono due riferimenti che regolano questo procedere teorico dell'Alberti: da un lato la natura e il discorso sull'armonia, mentre dall'altro la ragione:

"Io credo di più a chi fece terme e pantheon e a tutte queste cose maxime che a lui, e molto più alla ragione che alla persona".

--> quindi l'importanza della ragione e delle tracce del passato.

IL RAPPORTO CON VITRUVIO

Vitruvio era il punto di partenza, e ciò lo si comprende dal fatto che egli era in 10 libri e anche quello dell'Alberti è uguale, per cui si parla di una sorta di omaggio della struttura della composizione. Egli nel suo trattato offriva una serie di elementi teorici:

- 1) triade: firmitas, utilitas, venustas (solidità, utilità e la bellezza: l'architettura ha un ruolo sociale pubblico attraverso questi tre caratteri);
- 2) distinzione tra edifici pubblici e privati;
- 3) trattazione dei principali tipi di edifici;
- 4) trattazione degli ordini;
- 5) i problemi di proporzionamento;
- 6) il rapporto tra la parte e l'intero;
- 7) clima, salubrità, orientamento;
- 8) il concetto dell'architetto come professionista istruito adeguatamente e dell'architettura.

IL RAPPORTO CON LA LETTERATURA ANTICA

Alberti non si riferisce solo a Vitruvio nel teorizzare, ma in generale alla letteratura antica estrapolando da essa tutto ciò che riguarda l'architettura. Nella letteratura antica emergono alcuni concetti:

- l'appropriatezza dell'architettura alla committenza
- l'economia contro la stravaganza
- i pregi della varietà
- la distinzione tra pubblico e privato
- l'importanza della città

Altri fattori emergono dall'esame diretto degli edifici(aspetti più concreti), per cui l'architettura romana viene apprezzata nel momento del rilevarla per :

- la solidità delle fondamenta (viene posta attenzione ai tipi delle piante)
- le soluzioni strutturali
- i materiali
- l'uso delle colonne
- la differenza tra una ricorrenza delle soluzioni tipiche e l'eventualità di soluzioni innovative

Tutto ciò che oggi è libero in Roma, un tempo emergeva per 2/3; in molti casi quindi non vengono effettuati scavi archeologici in senso stretto, ma si cercano solo le statue perché i materiali architettonici ed edilizi venivano spesso utilizzati per realizzare altre opere.

IL DE RE AEDIFICATORIA

I 10 libri trattano temi:

- 1) Terreno
- 2) Materiali
- 3) elementi costruttivi
- 4) città
- 5) templi, tombe, strutture pubbliche

LA CONCINNITAS ALBERTIANA

Alberti utilizza termini un pò diversi da quelli di Vitruvio (che era più legato a concetti di ordinatio - l'ordinamento - , dispositio - disposizione nello spazio - , euritmia - buon ordine o ritmo - , simmetria, decor - appropriatezza delle scelte): egli parla di concinnitas che trae da Cicerone il quale la utilizza per questioni letterarie, e che sostanzialmente significa armonia.

La sfida per l'Alberti è dunque quella di trasformare le parti architettoniche in modo armonioso. La bellezza si basa sul numero, sulla finitio e sulla collocatio: egli non propone proporzionalità strette come in Vitruvio, però apprezza i numeri da 1 a 10, poiché alcuni di questi danno luogo ad armonia descritte dalle teorie musicali.

La finitio governa i rapporti tra altezza, larghezza e profondità (su questo Alberti propone alcune regole), mentre la collocatio è molto simile alla dispositio, in quanto concerne l'ambiente e la posizione delle parti, la soluzione che dà l'architetto su quanti ambienti, di che dimensioni e dove sono collocati, rispetto alle funzioni che l'edificio deve assolvere.

L'armonia viene vista da Alberti non soltanto come qualcosa proprio dell'architettura ma come un riflesso della natura nell'architettura, per cui c'è una base nel rapporto con la natura (Cicerone usa questo termine come equilibrio simmetrico tra frasi).

E' importante per Alberti la bellezza e la concinnitas, che non derivano dall'uso particolare dei materiali quanto dalla bellezza logica dell'idea, del progetto (lo stesso Palladio, nel trattato che scrive per presentare la serie delle sue opere, dirà che "le fabbriche si stimano più per la forma che non per la materia").

L'ORNAMENTO

L'ornamento è necessario negli edifici pubblici e religiosi, e questo sta nelle colonne che "costituiscono struttura ma anche ornamento".

GLI ORDINI

Alberti si comporta diversamente da Vitruvio, in quanto non presenta gli ordini per tipo (dorico, ionico, corinzio) ma per elementi (colonne, capitelli, trabeazione). Meno attento alla purezza del problema, cioè l'ordine, ma più attento a come costruire e comporre gli elementi. Interessante ricordare che aggiunge il capitello composito (più ricco fra tutti, ionico + corinzio, è molto utilizzato per l'effetto plastico) che non è presente nel trattato di Vitruvio perché quest'ultimo muore nel 15 dC mentre il capitello composito inizia ad apparire dopo il 25 dC.

I capitoli dedicati agli ordini sono più attenti al dato archeologico, che non al dato teorico utile al progettista.

IL TEMPIO MALATESTIANO, RIMINI



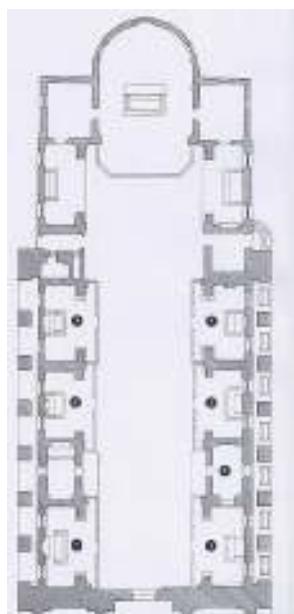
Per i Malatesta progetta un edificio che può essere letto non come un restauro vero e proprio, ma come una nuova costruzione che si attacca e trasforma la preesistenza. Incompiuta opera, c'è una famosa medaglia del 1450 che viene fatta dal committente Sigismondo Malatesta come l'uso antico di commemorare la prima pietra di un edificio.

Se non si vedessero il campanile e la croce, non sembrerebbe una chiesa, poiché mancano quegli elementi evidenti di una chiesa gotica, quale essa era.

Il riferimento antico che sta alla base per la facciata albertiana del Tempio malatestiano è l'arco di trionfo, che non è soltanto l'architettura antica che meglio di altre si è conservata (visto che non poteva essere utilizzato come spazio) ma è anche legato al valore di certi imperatori che attraverso esso si prestavano a suggerire l'importanza di qualcosa. Alberti lo usa come uno degli elementi dell'antico su cui si appoggia.

Nel 1447/1448 vengono avviati alcuni lavori nelle cappelle interne delle chiesa su autorizzazione papale.

PLANIMETRIA



Fondamentale notare la struttura plurima dell'edificio: la facciata antica è difatti annullata in quella nuova; sui lati viene inserito un doppio registro: c'è un muro medievale con le sue aperture, mentre un secondo muro più esterno con pilastri rettangolari, con un ritmo diverso. Il distaccarsi dalla muratura antica consente un gioco di asimmetrie di minore visibilità: non appiccicando fianchi nuovi ha maggiore libertà di seguire un ritmo proprio.

INTERNI

L'interno viene decorato pochi anni prima di realizzare la facciata da parte di Matteo de Pasti ("Messer Alberti me mandò un disegno della facciata e un disegno dello bellissimo"). Gli archi gotici sono preservati, decorati e inseriti in un ritmo classico di paraste; non si fanno interventi strutturali, ma si aggiunge una pelle alla muratura esistente e per quanto firmato da de Pasti, Burns sottolinea che l'approccio non è così diverso dall'approccio che avrà l'Alberti in Santa Maria Novella dove include in facciata degli archi gotici preesistenti (non è sintomo di basso profilo o totale estraneità all'Alberti). L'intervento tange ma non stravolge l'esistente (se non nel rifare una facciata diversa), inglobandolo e non demolendolo. "E vuolsi aiutare quel che fatto e non guastare che s'abbia a fare" --> approccio attento all'esistente, quindi.

Sequenza molto fitta e non classica di paraste decorate da statue su piedistallo e sostenute da peducci al di sotto della trabeazione e i piedritti degli archi sono decorati con paraste continue o spezzate in varie scene decorative (mix di gotico-rinascimento, come nella Chiesa di Sainte-Eustache in Francia costruita ex novo che sembra una delle classiche cattedrali gotiche francesi, ma visitando gli interni si comprende che il lessico è quello rinascimentale; in questo caso però la Francia non è ancora pronta all'architettura rinascimentale per cui si decide di coprire la sua pelle decorativa attraverso l'architettura gotica).

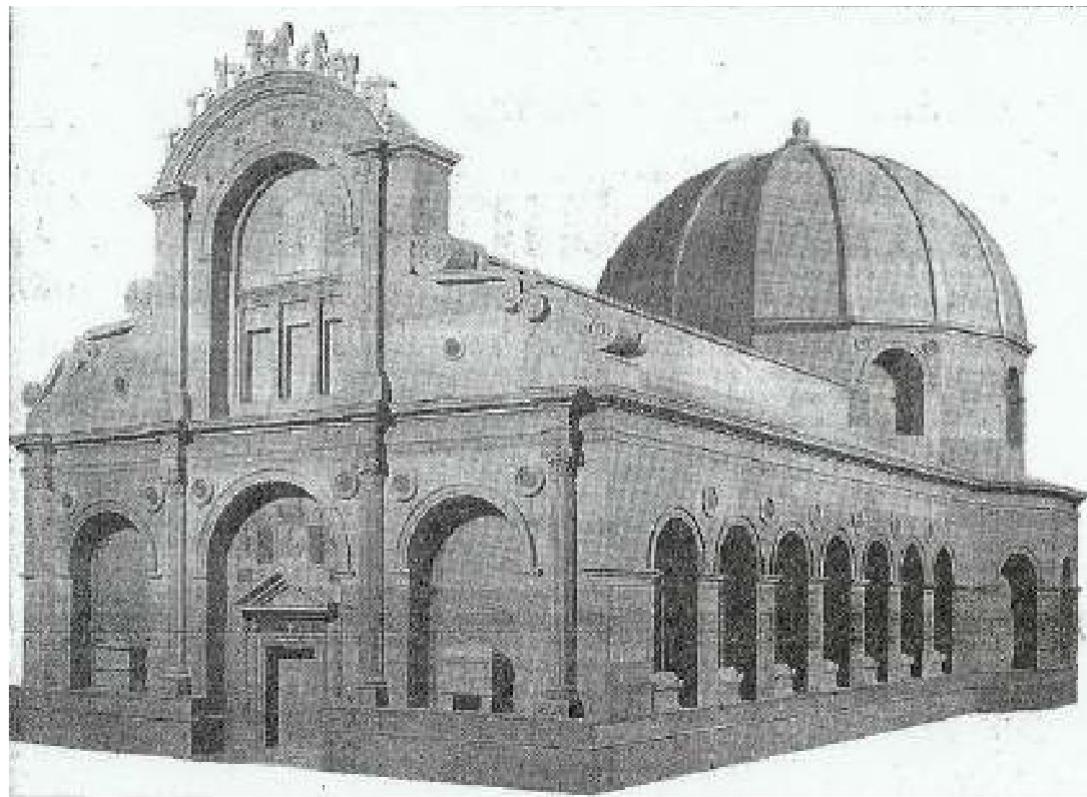
Volti ogivali presenti, ritmo di paraste allungate e stirate.

FACCIATA

Tema dell'arco trionfale, utilizzo di marmi preziosi e di qualità (utilizzo tipico del Quattrocento e Cinquecento), emersione delle due falde della capriata che sta all'interno.

La porta d'ingresso che viene ad avere una sua tridimensionalità e un suo spessore viene realizzata secondo il riferimento della medaglia del 1450 in cui compare la facciata nella parte inferiore come la si vede oggi, mentre una soluzione per la parte superiore che non vede i segmenti rettilinei bensì curvi, ed una sorta di elemento centrale arcuato che qualcuno ha visto come una possibile derivazione dalla Chiesa di San Marco di Venezia, o dai monumenti funebri illustrati su monete romane. Ciò che emerge di più è la cupola che attualmente non esiste, e che avrebbe portato ad un insieme maggiore nella parte del transetto e del presbiterio.

TETTO E CUPOLA

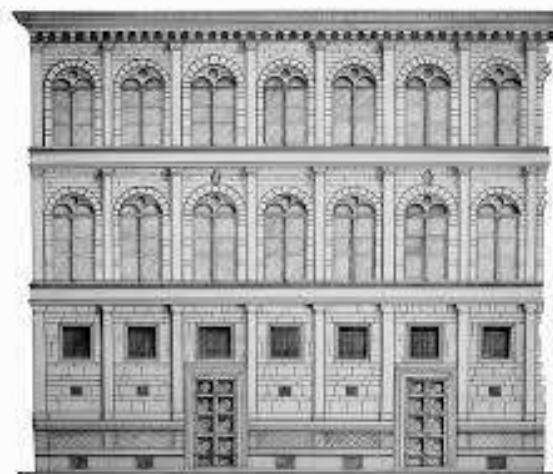


Si ritiene che la chiesa avrebbe dovuto perdere la capriata a vista e avere una volta a botte in legno, con l'ipotesi di inserire una cupola a livello del transetto.

- Riferimento: Chiesa dell'Annunziata, Michelozzo, Firenze, la quale possiede in fondo un elemento circolare centrale cupolato che aveva a sua volta un riferimento, il Santo Sepolcro, edificio che possiede un elemento circolare.
- Riferimento: Arco Trionfale, Rimini. Idea del tondo in rapporto al capitello della colonna ripreso dall'arco, fortificato e utilizzato in altro modo, anche se in buona parte integro.

- Riferimento (fianco, destinato ospitare delle tombe, riprende i tondi in facciata): Arcate del Colosseo, Roma. Finestrature gotiche sccentrate rispetto al ritmo che inserisce Alberti con la pilastratura.
- Modello che s'ispira al Tempio: Chiesa di San Giacomo Sebenico, Croazia, un tempo area veneta. Tipologia usata in maniera abbastanza definita.

PALAZZO RUCELLAI, FIRENZE, 1453



Realizzato negli anni in cui si lavora al Tempio Malatestiano. In facciata si ritrovano le finestre ogivali ed il bugnato, utilizzati dal Michelozzo nelle sue opere. Vi sono molti riferimenti classici, come le paraste.

L'edificio viene promosso da Giovanni Rucellai che era molto colto ma emarginato politicamente, che nel 1450 visita Roma e viene colpito dai monumenti antichi (committente interessante per l'Alberti). Prima si lavora all'interno, realizzando la loggia, il cortile e l'androne, poi si farà la piazza dedicata alla famiglia; il palazzo si costruisce mediante porzioni di edifici adiacenti: infatti nasce con minor numero di campate nonostante poi si allarga; l'ultima campata sulla destra non c'è in quanto un parente serpente non ha venduto al Rucellai l'ultima casa, per cui non riesce a completare in simmetria il suo palazzo (5 campate, che poi con l'acquisto dei lotti a fianco riuscirà quasi del tutto a raddoppiarlo). Lavorando così, l'Alberti non costruisce un palazzo ex novo, ma ancora una volta si ritrova a lavorare con qualcosa che esiste già e con una facciata da rispettare, per cui il bugnato non è tanto spesso, sia perché non può sporgere dal filo facciata più di tanto, sia perché in Firenze un bugnato robusto era un segno mediceo, e quindi non poteva essere usato da un nobile qualunque.

La tripartizione del palazzo in tre fasce deriva anch'esso dal Michelozzo: una fascia basamentale e due fasce con lo stesso tipo di bifore. Per la presenza delle paraste in facciata si richiama invece a Brunelleschi, il quale nel "Palazzo di parte guelfa" le aveva immesse nei fianchi; nonostante ciò, è Alberti ad utilizzare l'ordine gigante, la sovrapposizione degli ordini, la riproposizione di alcuni caratteri locali e di caratteri legati alla Roma antica, e in particolar modo al Colosseo in quale all'interno degli ordini presenta degli archi.

Le finestre derivano dal Michelozzo, così come il cornicione terminale.

- Riferimento: Anfiteatro Castrense, in cui non sono presenti solo colonne ma paraste utilizzate dall'Alberti.
- Riferimento: Basilica Emilia, Giuliano da Sangallo, la cui cornice del portale sborda sulla parasta come nel Palazzo Rucellai.
- Riferimento: Colosseo, le cui finestre quadrate dell'ultimo livello sono riprese dall'Alberti nel piano basamentale del palazzo.

BASAMENTO

Alla base del palazzo c'è:

- un elemento locale, cioè fiorentino: la seduta della panchina.
- un elemento classico, cioè romano: lo schienale, che richiama l'opus reticolatum.

FACCIATA

Compendio di dati locali e cultura ricchissima all'archeologia romana. Bugnato leggero come quello presente nella Maison Carrée di Nîmes.

LE COMMITTENZE

Grandi committenti di Alberti saranno i Rucellai a Firenze, i Malatesta a Rimini, i Gonzaga a Mantova. Tre grandi famiglie come committenti.

FACCIATA DELLA BASILICA DI S. MARIA NOVELLA, FIRENZE, 1460



Il budget nel 1458,
il progetto
nel 1460, il cantiere
nel 1461.

Anche in questo
caso Alberti
interviene su un
edificio preesistente
sotto il volere dei
Rucellai; si deve
dunque adattare ad
alcuni vincoli che,
come spesso
succede,

diventano un input a studiare soluzioni particolari che connotano la sua architettura. Anche la facciata ha a che fare con la preesistenza, non soltanto perché si applica su un edificio precedente, ma anche perché mostra elementi non omogenei:

- gli archi ogivali, presenti nella parte basamentale dell'edificio e che già avevano iniziato ad essere utilizzati;
- il rivestimento, che non è rinascimentale e che ha già ricoperto altri edifici (il Duomo, Santa Maria del Fiore, il Battistero, San Miniato al Monte). Alcune chiese liguri sono fatti così; tradizione della dicromia.

Come dice Bruschi, Alberti "domina l'esistente attraverso delle ossature più grandi dell'esistente": introduce infatti un'ossatura in facciata che domina architettonicamente la preesistenza e risolve una serie di problemi come l'inserimento del pregresso, dandogli un ruolo secondario pur essendo alla base, (perché l'orditura che inserisce Alfieri è molto più forte del sistema di archi acuti presente nella parte basamentale).

- Riferimento: [San Miniato](#), dettaglio di archi volti che contengono arche, monumenti funebri o elementi funerari.

INTERNO



Preesistenza gotica con fasce in dicromia degli archi. Lo spessore dato dalle arche (archi acuti) è utilizzato per definire il portale classico con una sua profondità (volta a botte) cassettonata.

Dettaglio: rilievo di porzione di facciata con l'esercizio del dominio dell'ordine che Alberti inserisce su parte della preesistenza. C'è un raccordo tra ordine maggiore (che è quello che regge la parte basamentale della facciata costituita da semicolonne), al centro elementi gotici residui che pian piano vengono trasformati in elementi rinascimentali --> sull'ordine terzo si collocano delle lesene che reggono un ordine inserito al di sotto dell'ordine maggiore con archi tangenti alla

trabeazione di quest'ultimo ordine (c'è una sorta di trapasso dal gotico - rinascimentale sulle stesse linee di forza di queste lesene che però poi reggono archi a tutto sesto come nel lessico rinascimentale).

Aggiunge Bruschi: "Con membrature più forti e con un trapasso che cambia la natura delle cose, questo residuo gotico viene inglobato nella facciata e reso minore e non fondamentale".

FACCIATA



Sistema di ordine che supporta una trabeazione composta di architrave, fregio e cornice; al di sopra di quest'ordine un attico sovrastante. Se non si considera l'elevazione della chiesa, Alberti mette insieme la preesistenza gotica e un tipo architettonico, l'arco di trionfo, ad un solo fornice

portato a sproporzione (usato già in precedenza nel Tempio Malatestiano). Le proporzioni delle colonne inferiori sono sproporzionate per stare dentro le dimensioni e le maglie che Alberti aveva: ha allagato lo schema dell'arco e ha allungato le colonne e le lesene oltre un proporzionamento canonico.

Non soltanto c'è la tipologia nel suo insieme, ma anche una serie di dettagli: sulla parasta di sinistra posizionata sul fianco della facciata (allargandola rispetto alla precedente poiché sono aggiunte), così come su quella di destra, nell'attico proseguono con un altro elemento che si sviluppa all'esterno.

- Riferimento: Arco Settimio Severo, Foro Romano, Roma, riferimento all'arco non solo nelle impostazioni generali ma anche nell'aspetto di setti che stanno al di sopra delle paraste.
- Riferimento: Arco di Costantino, Foro Romano, Roma, l'attico viene sottolineato dalla presenza di statue e ciò è relativo ad ogni singolo settore (della parte dell'attico) e non soltanto agli estremi.

Questa soluzione di semicolonna + parasta non soltanto è riconducibile ai fianchi di San Miniato, ma ha una radice canonica e classica che si ritrova nel disegno della Basilica Emilia di Sangallo (fonte di ispirazione anche per la conclusione degli estremi della facciata). Le decorazioni dell'ordine sono sì differenti, il fregio non è gotico, ma la critica sottolinea la derivazione della soluzione ad angolo derivante da Santa Maria Novella con la basilica.

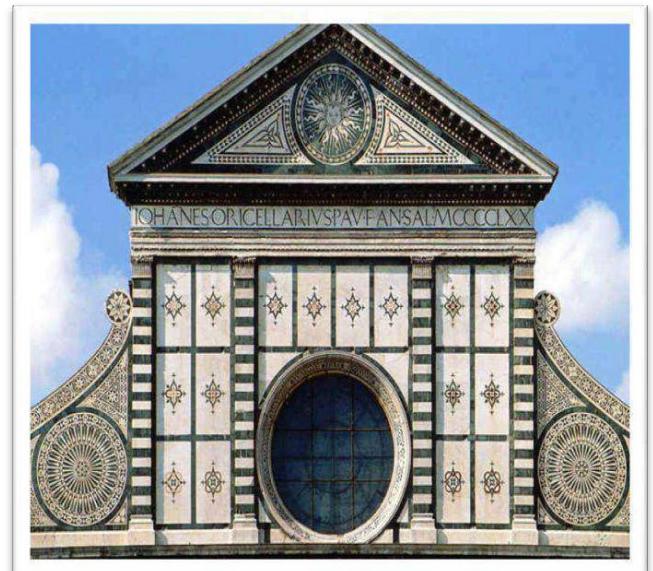
IL PORTALE



Il portale ha un suo spessore grazie alla presenza di archi ogivali, segnato dalla volta a botte a botte cassettonata.

Riferimento: Panteon, Roma, ingresso centrale sotto del portico è costituito da un portale inquadrato da una volta a botte a lacunari (seppur con dimensioni diverse).

IL ROSONE



Il rosone era vincolante, faceva cioè parte della struttura di aperture preesistente; per raggiungere questo livello colloca l'attico al di sopra dell'arco trionfale strecciato, e inquadra il rosone in un sistema di 4 paraste che reggono un timpano da fronte templare. Dovendosi adeguare a ciò che esiste, il ritmo dell'interasse centrale rispetto a quello laterale tra le paraste è diverso, e non c'è corrispondenza strutturale figurata tra la parte superiore e la parte inferiore (la parasta

di destra non poggia su pilastri nella parte inferiore, e nemmeno sull'ordine esile sottostante, ma in testa al centro dell'arco che c'è sotto, sul centro di uno dei 4 archi che decorano la parte inferiore --> in realtà, ciò non è una

sgrammaticatura casuale poiché avviene in altre architetture classiche in cui succede.

(Esempio 1: nel Panteon, a livello decorativo, il tamburo che sta sotto la grande cupola, non è derivato dall'epoca romana, ma c'è un settore in cui è stato riproposto il modo in cui era in Panteon quando era attivo all'epoca dei romani: livello minore di paraste nella fascia che sta tra le sue finestre, che ha e non ha a seconda dei punti una prosecuzione in pilastri e paraste. Disassamenti tra due ordini).

LE VOLUTE



Altro elemento di facciata, che costituisce una novità, è l'inserimento di preziosi elementi, le volute, che saranno la soluzione classica nell'architettura barocca nel raccordo tra la sommità della facciata più stretta e quella basamentale più larga, coprendo le porzioni di falda che stanno dietro.

Palladio invece utilizzerà porzioni di timpano per coprire questi elementi, così come avverrà nel neoclassicismo.

TEMPIETTO DEL SANTO SEPOLCRO, FIRENZE, 1457-1567



E' l'ultima opera che l'Alberti fa per i Rucellai. E' una cappella piccola, situata un museo dedicato allo scultore contemporaneo Marchini. Nei due disegni la ricostruzione di come si presentava la cappella, realizzata tra il 1461-1467 ed è nella Chiesa sconsacrata di San Pancrazio, la più vicina al Palazzo Rucellai, utilizzata dai Rucellai stessi; l'idea era quella di realizzare una sorta di versione simbolica del Santo Sepolcro, non seguendo la realtà ma rivedendolo in maniera rinascimentale. Tempietto dentro una cappella, la cui facciata verso la navata dimostra l'estrema permeabilità tra la cappella (struttura architravata che si apriva con un interasse - azzardato per l'epoca - di 3.65 m e con la presenza di tiranti metallici) e l'ambiente circostante. Nel 1808 la cappella è

stata murata, così che la struttura trilitica (colonne e trabeazione) è stata spostata in facciata. Il tempietto è di una raffinatezza estrema; esiste sui lati e negli angoli l'eco dell'uso nelle paraste presenti nella Cappella Pazzi di Brunelleschi. L'edificio è un piccolo scrigno con la stessa strigilatura della Sacrestia Vecchia.

- [Riferimento: Cappella del Crocifisso, San Miniato al Monte, Michelozzo](#)

Esempio --> Ci sono dei precedenti rispetto a questi tempietti di queste dimensioni, ed in particolar modo a San Miniato. Filiazione da Alberti in poi di certe forme; ciò produce in area veneta non solo la Chiesa di Sevenico, ma la Chiesa del Lombardo e la Scuola di San Marco di Lombardo Corussi a Venezia (esempi di diffusione di impianti e schemi che arriveranno fino all'ottocento).

Mix di elementi albertiani e quattrocenteschi.

CHIESA DI SAN SEBASTIANO, MANTOVA



Comittenza dei Gonzaga: non più solo una famiglia facoltosa, ma una dinastia regnante. A Mantova, le due stelle corrispondono a due edifici realizzati da Alberti: quella più in basso la Chiesa di San Sebastiano, mentre quella più in alto, la Cattedrale di Sant'Andrea, l'opera più grande costruita da Alberti. Il Cardinale Francesco

La Chiesa arriva a noi molto manomessa, non

è stata completata, non sono rimasti progetti di sua mano, non si sa fino a che punto alcune parti dell'opera siano sue, come la parte basamentale; per cui ha una serie di limitazioni visto che nel tempo si è cercato di riportarla ad una situazione di origine in maniera abbastanza radicale. Il committente di Alberti a Mantova è Ludovico Gonzaga. Il cardinale Francesco sembra non amare tanto questa chiesa, fatta costruire dal padre, e lo si capisce dal seguente giudizio: "Non intendeva se l'aveva reussire in chiesa o moschea o sinagoga". Un cardinale che non apprezzava questa centralità della chiesa, centralità che gli architetti rinascimentali, come si sa, tendono a perseguire nella realizzazione di un edificio religioso, salvo costruire chiese dalla pianta longitudinale e a croce latina.

Per quanto riguarda la cripta, non c'è comunicazione tra la parte basamentale e sotterranea ed il piano della chiesa, per cui è come se fosse una seconda chiesa basamentale. La sua presenza inoltre è legata alla realtà molto infelice del sito, per cui le sue motivazioni più che funzionali, sono di sicurezza, visto che

questo spazio serviva per tenere la chiesa ad un livello accettabile a fronte della situazione del sito, allagabile facilmente. Non è chiara l'ipotesi che vede questa Chiesa come sepolcro dei Gonzaga, visto che esiste una dedica a San Sebastiano protettore contro la peste. Esiste uno schizzo del Nabacco, che vive nei primi settant'anni del Cinquecento e da questo si nota la croce greca che definisce l'impianto centrale della chiesa e la presenza di una cupola che poi non è stata realizzata, così come le volte interne. Volta cinquecentesca a crociera poggiante su struttura albertiana, che in relazione alla nudità dell'ambiente, mai decorato, riecheggia la nudità e lo spoglio dei grandi ambienti romani termali. Grandi oculi che si inseriscono geometricamente nel disegno del grande arco.

Rilievo che mette a confronto la centralità dell'Alberti in San Sebastiano e altre centralità assolute o dilatate (in basso a destra) della Sacrestia Vecchia e della Cappella Pazzi: viene individuato Brunelleschi alle spalle di questa soluzione.

Questo basamento su cui sorge San Sebastiano, ha un riferimento in elementi classici:

- **Riferimento:** Tempietto del Clitunno (Perugia).



- **Riferimento:** basamento del Tempio di Giove Anxur (Terracina).



- **Riferimento:** Palazzo di Diocleziano (Spalato) dove la trabeazione al di sotto del timpano si inflette al centro; una cosa abbastanza rara.



- **Riferimento:** l'arco di Orange disegnato dal Sangallo, sulle cui fiancate si trova quest'elemento curvilineo (arco ribassato) che li collega.



CATTEDRALE DI SANT'ANDREA, MANTOVA



L'obiettivo di Ludovico è già sin dal 1460, quello di abbellire il centro di Mantova; nel 1472 la Chiesa passa sotto il controllo del figlio cardinale, per cui si pensa ad una trasformazione: c'è una reliquia che va conservata e deve essere esposta per un grande pubblico per cui si richiede una chiesa "molto capace".

FACCIATA

La Chiesa nel progetto di Alberti viene collegata, attraverso la facciata, alla strada che porta al Palazzo Ducale, per dare un senso di legame e rapporto con i Duchi. Il carattere della facciata è quella monumentale, non solo per l'altezza ma anche per la logica: è la Chiesa dei Gonzaga. Fa parte del progetto albertiano, che non si discosta tanto da quello del progetto del Tempio Malatestiano. Compenetrazione infatti di due tipi edilizi dell'antichità: l'arco trionfale ed il tempio; sintesi monumentale di due fonti classiche che scandiscono il grande portico d'ingresso.

Leon Battista Alberti dà un giudizio sul progetto del Manetti per la stessa chiesa, in una lettera al Gonzaga nel 1470: "Vidi il modello del Manetti: piacquemi. Ma non mi pare adatto all'uso; pensai e progettai questo qual io ve mandi. Questo sarà più capace (nel senso che conterrà più gente), più eterno, più degno, più lieto, e costerà meno".

CUPOLA



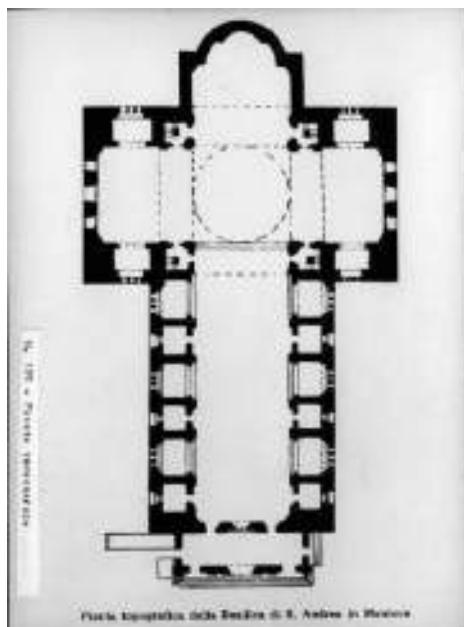
Di sicuro originariamente era prevista una cupola, perché i 4 piloni centrali sembrano essere pensati per una cupola e non per una volta; ciò anche perché le scale presenti sono messe in un modo tale per non interferire con la robustezza del pilone, atto a reggere una struttura importante come quella di una cupola. Quest'ultima non c'entra nulla con l'Alberti e ciò lo si capisce poiché è in stile tardo-barocco

realizzata dal Juvarra.

FIANCO

Fianco contro cui si appiccicano ancora le case. Speroni sui fianchi.

PIANTA



Si notano i 4 grandi pilastri della crociera del transetto che sorreggono il tamburo della cupola. La chiesa non è a tre navate, ma possiede una sola (larga 19 metri, alta 28 m e lunga 100 m) per poter avere uno spazio maggiore ed unitario. Secondo la critica Alberti interpreta il tempio etrusco descritto da Vitruvio con tre celle ed il pronao, anche se il pronao non è colonnato e anche se le celle non si intravedono; nonostante ciò, le tre cappelle lungo la navata sarebbero un'interpretazione in altro contesto del tempio vitruviano.

LE VOLTE



La chiesa è pensata con una grandissima volta a botte in laterizio, ignifuga rispetto ai materiali lignei utilizzati per esempio per la realizzazione della volta del Tempio Malatestiano, che porta a dimensioni ciclopiche. L'ispirazione sarebbe non la volta principale della Basilica di

Massenzio, ma tre grandi voltoni dei grandi spazi laterali sulla sinistra. Un grande oculo occupa poi tutta la parte e corrisponde alla sovrastruttura visibile in facciata, denominata a ombrello e su cui si sono arrovellati gli studiosi, i quali pensavano fosse un qualcosa lontano dall'Alberti e destinato a funzioni liturgiche relative all'esposizione interna delle reliquie.

Trionfo della volta a botte cassettonata.

INTERNO



All'interno, sui fianchi, c'è un'alternanza di ritmo: un ordine che regge una trabeazione e, al di sotto, la trabeazione tangente ai grandi archi, mentre tra un arco e l'altro la presenza degli oculi e un elemento di trabeazione che corrisponde all'ordine minore su cui poggiano gli archi delle cappelle. Questa alternanza tra aperture ad arco ed

elementi posti tra arco ed arco (quasi serliana) va sotto il nome di **travata ritmica**: un modo di definire la strutturalità degli spazi laterali di una chiesa e della navata unica (arco_struttura architravata_arco_struttura architravata). I completamenti avvengono quando muore Alberti, mentre è Luca Fancelli a portare avanti i lavori e a costruire.

PRONAO



Pronao che porta un riferimento al Pantheon. Secondo la critica il portale è come se fosse il pronao del Pantheon togliendo le colonne, con grande arco centrale, volta a botte e nicchie laterali. Equiparabilità tra porzione del Pantheon e facciata della Chiesa di Sant'Andrea.



Panteon, Roma.

PIENZA

La rifondazione umanistica dell'architettura e del paesaggio



Concretizzazione delle conseguenze di Alberti in un caso di studio specifico: Pienza, situata nel paesaggio toscano. E' un nome nuovo, una sorta di città nuova, non nel senso di nuova fondazione, ma è la trasformazione dell'esistente con determinati criteri e con un nome nuovo, dato che in precedenza si chiamava Corsignano. Esiste un motivo per cui viene chiamata Pienza, l'omaggio al committente di quest'intervento, il Papa Pio II della famiglia Piccolomini. Essa è collocata su un'area pianeggiante che però fa da limite oltre il quale il terreno strapiomba: si nota che nel tessuto è presente una prima parte di strada rettilinea, poi una curva.

"La rifondazione umanistica dell'architettura e del paesaggio" è il titolo di una mostra fatta a Pienza, nel palazzo papale, che rileggeva le vicende storico_architettoniche_ urbanistiche della città in rapporto al paesaggio, sottolineando la rifondazione dell'architettura nel contesto dell'umanesimo in rapporto del paesaggio.

E' la città natale del Papa Pio II che, a differenza di altri, non dedica le sue energie nel costruire a Roma o a rimettere a posto il Colosseo, ma in maniera più egocentrica, si dedica a ricostruire a sua immagine e somiglianza il paese natale. Nasce nel 1405, diventa cardinale, diventa papa nel 1458.

Rispetto ad altre "opere" rimaste tuttora incompiute, qui tutto è fatto molto in fretta; l'intervento, non soltanto a scala architettonica ma anche urbanistica, ha infatti una sua performatività elevata. Il progetto è elaborato negli anni 1458-1459, realizzato di fatto da Bernardo Rossellino con un contributo non identificabile di Leon Battista Alberti (si ritiene che alle spalle di questo progetto ci sia Alberti, non in senso diretto e progettuale, ma a causa della sua funzione di consigliere della corte papale).

L'IDEA

Esiste un problema che non è solo architettonico, ma anche urbanistico: (si ricostruisce in parte la città che ha uno stock edilizio poverello; vengono infatti comprati gli edifici e i terreni per ricostruirli) l'idea è appunto quella di trasformare la città, cambiandone la fisionomia sociale, attirando la corte papale, i cardinali e le proprie famiglie che vengono da altre città (come Roma, Mantova).

LA NUOVA STRUTTURA DELLA CITTA'

La struttura della città cambia, vengono demoliti e ricostruiti molti edifici secondo un progetto.

LA CITTADINANZA

Parte della componente sociale di Corsignano è composta da persone che lavorano la campagna immediatamente all'esterno: si tratta di proprietari, i quali tendono a non vendere (per cui c'è un'operazione a livello fondiario), e affittuari. Una delle conseguenze dell'intervento sul tessuto sociale, architettonico ed urbanistico è, per esempio, la costruzione di case a schiera ancora oggi presenti su una via detta "Via delle Case nuove". Importante data è il 1462, anno in cui viene inaugurata la Chiesa. Il papa però muore nel 1464 mentre sta allestendo praticamente quella che avrebbe dovuto essere l'ultima crociata, che poi non fu.

L'INTERVENTO

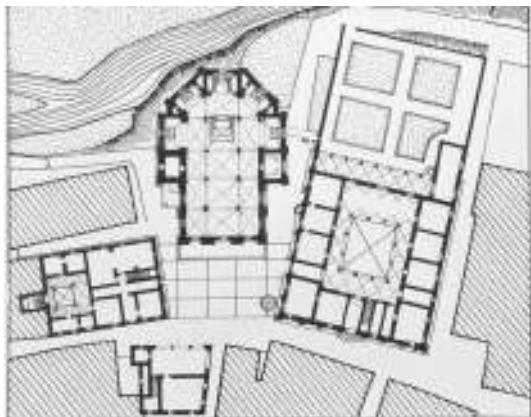
L'intervento non è un intervento completo e radicale che trasforma un borgo esistente con una città ideale e con una maglia regolare, ma è un intervento che incide sul tessuto senza stravolgerlo completamente inserendo degli edifici nuovi e di notevole importanza, come il palazzo papale, classico palazzo italiano del rinascimento.

La stecca che è in alto a destra è costituita dalle "case nuove" destinate per ospitare famiglie e persone che erano state dislocate dagli interventi architettonici ed urbanistici del papa.

IL LEGAME CON IL PAESAGGIO

La città è un punto di vista naturale sul paesaggio circostante, per la sua posizione; bisogna poi sottolineare che i terreni intorno a Pienza sono di proprietà dei Piccolomini, per cui il paesaggio è di loro proprietà: c'è dunque un secondo motivo nel guardare questo paesaggio, non solo dal punto di vista della bellezza, ma anche del controllo visivo del territorio che è dei Piccolomini. Non a caso il Papa, nei suoi "Commentari: Europa del Nord" scrive: " Tu guardi giù, nella valle d'Orcia, e vedi verdi parti e colline ricoperte con erbe di stagione e campi coltivati a frutto" --> sottolineatura del paesaggio agrario, bello e produttore di reddito, che è il suo possedimento.

PIANTA



Una parte più regolare della strada nella parte principale, con gli edifici fondamentali, e poi un progressivo variare della struttura della strada che, non essendo diritta, offre sempre punti di vista variabili. L'elemento principale (in questo disegno) non è più il palazzo ma la chiesa, situata a fianco del palazzo stesso e prospettante sulla piazza, fulcro della città, ambiente intorno al quale si trovano anche:

- il Palazzo Vescovile
- il Palazzo Municipale
- il Palazzo Piccolomini

Al centro la Chiesa (in parte gotica, è un momento in cui s'intrecciano delle influenze precedenti), mentre di fronte il Palazzo Municipale con la torre civica merlata (tipico dei palazzi comunali) con aspetti un pò gotici e militari (funzione simbolica dell'intangibilità e della robustezza del Comune, come il palazzo di Montepulciano).

Tra la Chiesa ed il Palazzo Comunale, è situato il Palazzo Vescovile con finestre rinascimentali, mentre sulla destra il Palazzo Piccolomini, mentre a fianco un Palazzo nobiliare che avrebbe dovuto ospitare le nobili famiglie di Corsignano che vede all'ultimo piano degli archi, benché oggi tamponati, che corrispondono ad un loggiato, in modo da consentire una vista del paesaggio circostante.

PIAZZA



La pavimentazione della piazza è originale, mentre le strisce di travertino che denotano la pavimentazione stessa, seguono l'intersezione delle linee delle paraste del palazzo. Il disegno della piazza è dunque legato geometricamente al disegno del palazzo.

Forte il rapporto della piazza trapezoidale, definita dagli edifici elencati prima, con il paesaggio: ai fianchi si aprono infatti due cannocchiali prospettici, che permettono di vedere tre punti specifici del paesaggio circostante:

- una di queste visuali porta al Monte Amiata, di proprietà dei Piccolomini, monte metallifero e causa di reddito non indifferente.

- le altre due puntano a Radicofani e a San Quirico d'Orcia, due realtà appartenenti ai Piccolomini.

Per cui la lettura del rapporto con il paesaggio sottolinea come, tra il varco centrale e i due cannocchiali prospettici laterali lo sguardo colga tre importanti riferimenti del territorio dei Piccolomini.

PALAZZO COMUNALE



La facciata è realizzata secondo la tecnica del graffito, come per esempio il cortile di Palazzo Medici del Michelozzo, realtà esportata in tutta Europa.

CHIESA



E' progettata da Rossellino, "frutto della contaminazione di hallenkirche (termine tedesco, indica chiese tipiche del nord Europa in cui le navate laterali sono alte come la navata principale, e le finestre delle navate essendo molto alte, rendono l'ambiente molto illuminato), pianta centrale e arco trionfale di facciata"; per cui la chiesa, dal punto di vista della strutturazione dell'altezza

delle navate, utilizza delle modalità che non sono propriamente italiane ma tedesche.

Altro aspetto importante è la rotazione della Chiesa, collocata nel posto in cui era situata quella precedente; ma per creare la piazza e per avere la chiesa in asse ortogonale alla piazza, mentre prima la chiesa era collocata nel senso della strada e forniva il fianco lungo la strada, essa viene rotata di 90°. L'edificio precedente era impostato in modo diverso, perché andava ad inserirsi su uno spazio limitato, sul ciglio di un piano, in prossimità di uno strapiombo.

Il papa decide dunque di occupare uno spazio inesistente, creando delle sostruzioni per reggere l'abside e la struttura della chiesa: si tratta di un intervento forte dal punto di vista urbano, che va contro le condizioni geologiche del terreno. Per cui, essendo la chiesa non poggiante su un terreno solido, ma su sostruzioni poggianti a loro volta sulla ripa, ha dato problemi di stabilità sin da subito.

❖ RAPPORTO CHIESA E LUCE

C'è tutto uno studio poi sul rapporto tra la concezione della Chiesa e la luce, ed il rapporto tra il Papa e la luce: la chiesa è infatti progettata in modo tale che l'ombra completa portata della facciata cada il 29 agosto, secondo il calendario giuliano, sul limite della mattonata della piazza. Tutto ciò si è riflettuto sul rapporto tra il calendario giuliano e quello gregoriano perché la chiesa viene sopraelevata di poco: secondo alcuni si tratta semplicemente di una scelta architettonica, secondo altri una scelta legata al cambio del calendario, dunque di data e ombra proiettata.

❖ PIANTA

Si dice che la chiesa sia a pianta centrale, pur essendo ad impianto longitudinale, poiché nella parte absidale esiste un giro di absidi e cappelle laterali più piccole, che vanno a costituire un semicerchio.

❖ FACCIATA

Alberti aveva utilizzato il sistema dell'arco trionfale nel Tempio Malatestiano, ma non secondo l'ordine gigante; anche qua non si ha quest'ordine, ma ben due livelli sovrapposti, cioè un impianto ad arco trionfale ma risolto con lo spezzare in due livelli quello che dovrebbe essere unitario in un vero e proprio arco trionfale. Nella facciata di Sant'Andrea, invece, l'elemento della monumentalità nella facciata non era dato dalle dimensioni, ma da paraste giganti, alte come tutta la chiesa, e non divise in due ordini,

così come avviene in questo caso, pur riferendosi ai tre formici dell'arco (tre portici che individuano le tre navate).

Visibilmente rinascimentale nei suoi aspetti (uso dell'arco trionfale, i dettagli), i fianchi, realizzati in tufo locale e dunque di altro colore, mostrano finestre ogivali (riferimenti nordici dell' hallenkirche portano insieme dei retaggi formali che sono desueti per il 1460).

❖ INTERNO



Attico risolto in pilastro presente al di sopra dei capitelli: in corso d'opera si è aggiunto un livello a questi pilastri; sia per essere una hallenkirche, sia per le finestre ogivali, sia per la grande elevazione, la chiesa pur essendo rinascimentale, è gotica. Sveltezza di proporzioni che non sono italiane (Santo Spirito o San Lorenzo). Altro elemento concreto è il dissesto del terreno che ha causato il crollo di alcune parti, ed ha anche causato uno scivolamento della pavimentazione, tutt'ora in pendenza: a causa di questo motivo l'abside tende a scendere. Esiste

oggi giorno un progetto che mira a segare le sostruzioni e a inserire dei martinetti idraulici, in grado di risolvere il problema.

PALAZZO PICCOLOMINI

L'elemento nodale, relativo al tessuto urbano, è quello del Palazzo papale che si affaccia sulla piazza, concepito sempre dal Rossellino tra il 1460 ed il 1464.

❖ PIANTA

Portale sulla destra che si affaccia sulla piazza, uno centrale che connette il palazzo con la strada, al centro un cortile porticato (come Palazzo Medici di Michelozzo), un'altra struttura porticata che caratterizza il palazzo in maniera molto unica.

I 4 bracci del cortile centrale non sono omogenei: quello sul lato giardino serve come loggiato del porticato.

❖ FACCIATA



Sovraposizione di ordini, di paraste, sono presenti finestre bifore derivate da quelle precedenti, ma non più ad archi acuti.

- RAPPORTO CON PALAZZO RUCELLA

C'è comunque un legame con Palazzo Rucellai, anche se quello Piccolomini è più rustico, tant'è che si notano le stesse finestre quadrate basamentali (anche se prive di cornice),

ghiera di bugnato intorno; anche qua vi è un sedile (rapporto forte con l'esterno) anche se non si trova l'opus incertum.

- RAPPORTO CON PALAZZO MEDICI RICCARDI

Il rapporto è anche con Palazzo Medici. Se si confrontano le due planimetrie, non soltanto c'è il quarto lato del porticato più ampio, ma tutto il sistema è similare: una retta regge infatti l'ingresso, il passaggio attraverso il porticato, il giardino, il muro di quest'ultimo tagliato da tre aperture. Linearità geometrica che concatena questi ambienti. Per questo motivo è stato sottolineato come il palazzo di Pienza sia un mix tra palazzo e villa, in quanto palazzo urbano, ma che attraverso il rapporto con il paesaggio e la presenza di un giardino, in qualche modo si comporta da villa.

❖ FACCIATA VERSO IL PAESAGGIO



Il palazzo è per alcuni versi, il classico palazzo fiorentino, ma tutto il lato verso l'esterno non è semplicemente risolto come gli altri: infatti esso è completamente aperto! E' per tale motivo, il primo caso di loggia così perentoria. Apertura verso il paesaggio è totale ed è un punto capitale per la storia dell'architettura.

Esistono 3 ordini di loggiati:

- un primo con archi a tutto sesto
 - un secondo con archi senesi (arco a tutto sesto con archi ribassati e dietro un sistema di orizzontamenti)
 - un terzo con trabeazione su colonne
- Il corpo sulla sinistra, a fianco della loggia, non è un corpo aggiunto, ma è rivolto a servizi e cucina già previsto in origine.

❖ GIARDINO



E' un giardino piccolo, costituito da 4 compartimenti, tant'è che richiama quelli monastici. Esso possiede un muro di cinta con tre aperture, e una rampa; si tratta di un giardino pensile perché sta sopra di spazi di servizio, che mantiene alcuni aspetti dell'hortus conclusus (del giardino murato di origine medievale), ma lo apre al paesaggio secondo un criterio rinascimentale, attraverso le tre aperture. Al centro del giardino è collocata una fontana, mentre esso stesso è composto da siepi basse, agrumi, mentre il muro di laterizio è ricoperto dal verde rampicante (che

ammorbidisce il muro stesso): questo perché essi non erano pensati come "duri alla vista" ma come elementi che permettevano la vista da tre punti ben precisi, quasi come se si

trattasse della cornice di un quadro (tipico del giardino all'italiana, poi esportato in tutta Europa)--> visuale mirata.

Al di sotto del giardino ci sono due spazi:

- uno superiore di deposito;
- uno inferiore che costituisce le scuderie del palazzo, le quali hanno un'uscita diretta sulla strada, anche se è possibile sormontare a cavallo immediatamente al di sotto del cortile; esiste infatti un collegamento tra il cortile e un salone al di sotto della corte: si tratta di una rampa percorribile a cavallo sia in salita che in discesa. Si tratta di una cordonata, per cui ogni tot metri c'è un toro o semicerchio che rende più definito e meno scivoloso il percorso.

❖ I PERCORSI

Il palazzo è pensato alla maniera moderna come una macchina che raccoglie l'acqua piovana e la porta nelle scuderie; esiste poi una cisterna (numero 4) che viene utilizzata dalla cucina e dall'esterno per l'approvvigionamento dell'acqua attraverso dei secchi.

Un altro aspetto tecnologico del palazzo è il sistema dei percorsi: esiste lo scalone principale, ma anche dei percorsi minori attraverso zone che sono divisi in altezza (2 livelli sovrapposti), e che costituiscono quegli spazi non per forza fruiti dai servitori, ma da chiunque. In effetti, data la difficoltà di riscaldamento dell'epoca, il vivere in ambienti piccoli era una delle soluzioni passive per potere avere un microclima più adeguato. Spesso gli ambienti piccoli sono ai lati degli ambienti di maggior dimensioni che sono di parata ma non usati in inverno, mentre quelli piccoli sono collegati da scale per i servitori o per percorsi non pubblici all'interno del palazzo. Macchina attenta alle funzioni, alle risorse idriche, al rispetto dell'igiene personale.

IL PALAZZO DUCALE DI URBINO



Questo pannello della mostra allarga il contesto in cui ci si può muovere, perché mette assieme il giardino (simboleggiato dall'albero), le scuderie al di sotto (simboleggiate dal cavallo) e due profili che richiamano il Duca di Montefeltro: questo perché lo stesso giardino lo si trova in un palazzo monumentale più importante, cioè il Palazzo Ducale di Urbino.

Realizzato a partire dal 1463, per (proveniente dalla Dalmazia, all'epoca territorio veneto) nel 1466; quest'ultimo nel 1468 viene investito da una patente ducale, in cui viene nominato architetto del palazzo, e si cita Firenze come la sorgente di tutti gli architetti, faro dell'architettura. --> A Urbino si costruisce questo palazzo sapendo che è Firenze che detta la linea!

E' un palazzo molto più grande, perché destinato ad una dinastia regnante, i Montefeltro, i quali governano la zona; si tratta di un palazzo così grande che Baldassarre Castiglioni dirà che è "una città a forma di palazzo", mentre gli studi urbanistici sottolineano come la dimensione del palazzo abbia giocato un ruolo nell'urbanistica della città stessa.

❖ LA FACCIA

La facciata principale mira al rapporto con il paesaggio nello stesso modo in cui questo viene evidenziato architettonicamente a Pienza: la parte centrale è costituita dai "torricini" nel mezzo del quale vi sono tre logge sovrapposte, strumento attraverso il quale dal palazzo si gode del paesaggio da tutti i livelli e architettura che definisce la facciata. Nei torricini ci sono delle scale piccole e private.

❖ IL GIARDINO



Il giardino si presenta all'esterno come un'architettura più definita, attraverso finestre, lesene, paraste. E' stato allargato e modificato da Francesco di Giorgio, costituito da una rampa esterna che conduceva alle scuderie sottostanti (da notare che per raggiungere gli spazi situati al di sotto veniva utilizzata una rampa circolare); prima di un recente restauro esso possedeva dei compartimenti barocchi alla francese, dei retaggi medievali (le

sedute dell'aiuole tutte intorno, inverdite), una fontana al centro e i muri ricoperti dal verde rampicante. E' stato restaurato nell'estate 2014, anche se la riproposizione guarda allo spirito dell'epoca e non a disegni precisi che affermano gli arbusti e il verde presenti: si nota come al posto dei vecchi, sono stati inseriti dei compartimenti più definiti e più inerenti all'impianto. Come a Pienza, anche sul muro del giardino del Palazzo Ducale si aprono finestre più raffinate che sottolineano il rapporto interno-esterno.

❖ IL CORTILE E LE TERME

Anche se possiede un cortile quadrangolare canonico. Il palazzo è molto articolato, definisce due lati della piazza, si articola in facciata con diversa angolatura non casuale nella parte inferiore, e presenta un cortile con una novità struttural_architettonico risolto in maniera diversa: si tratta di terme e spazi di calore, che venivano utilizzate per la pulizia dei duchi (questi luoghi nel Seicento spariscono, e con essi anche l'usanza del bagno, perché si ritiene che il calore consente il contagio della peste. Bisogna aspettare il Settecento per poter vedere riapparire il bagno nei palazzi, utile sì per la pulizia ma anche per il relax e per il riposo). Queste terme dimostrano l'avanzamento del momento, poi offuscato non per imbarbarimento tecnologico ma per una serie di accadimenti di questo genere.

Il cortile possiede archi a tutto sesto, in cui però l'angolo funziona in maniera diversa rispetto al Palazzo Medici di Michelozzo (in cui c'era una colonna angolare su cui morivano due archi): in questo caso ci sono due paraste e due semicolonne ai lati. Modo diverso di risolvere l'angolo nel cortile.

Architetti che vi lavorano solo Luciana Laurana, Francesco di Giorgio, mentre dal cinquecento in poi Girolamo Zenga.

PALAZZO DI SAN MARCO, ROMA



Detto anche Palazzo Venezia, questo palazzo possiede un *viridarium*, cioè un giardino (poi demolito), collocato sopra le stalle del palazzo; di nuovo il binomio *scuderie_giardino* con vigne ad arbori sopra le volte delle muraglie, costituito da quattro compartimenti con al centro una fontana, e circondato da un porticato.

IL GIARDINO ALL'ITALIANA

I caratteri e le coordinate del giardino rinascimentale maturano nel Quattrocento (giardino del Palazzo di Urbino e di Pienza oppure una progettazione complessiva della Villa di Fiesole o della Villa di Poggio a Caiano, dove giardino e architettura vanno di pari passo), ma stanno alla base di grosse realizzazioni cinquecentesche. La fortuna e la diffusione del giardino all'italiana in Europa, che parte già nel Quattrocento quando alcuni fiorentini si spostano in Francia e realizzano giardini che hanno caratteri simili al giardino di Pienza o a quello di Urbino, avviene con la grande fioritura cinquecentesca del giardino. Dal punto di vista della letteratura il giardino è il fulcro di molte opere, come nel Decamerone di Boccaccio, poiché riflette questo modo di vivere in villa con il giardino. Grandi giardini quattrocenteschi non se ne conservano, e quelli esistenti sono molto contenuti.

IL GIARDINO COME RIFERIMENTO

C'è un testo narrativo/romanzo (NO TRATTATO) quattrocentesco (Ipnetormoania Polifili_combattimento amoroso in sogno di Polifilo --> colui che insegue e cerca Polia, personaggio femminile di riferimento) che da un lato rappresenta la summa del progettare giardini nel quattrocento, dall'altro riflette il modo di costruire giardini di quell'epoca diventando una pietra miliare di riferimento; questo testo è anche illustrato ed il giardino descritto è stato ricostruito in 3d sulla base delle illustrazioni e della xilografia, pubblicato da Franco Maria Menici. Di questo testo, la cui attribuzione è data ad un frate Colonna poi cacciato dal convento per condotta indegna, si è anche detto che dietro c'è Alberti, ma sono interpretazioni che non hanno una base documentaria.

Il tema dell'isola circolare (isola di Cipria) dentro un bacino d'acqua, per esempio, deriva proprio da questo romanzo: è un elemento canonico nel giardino all'italiana.

I CARATTERI DEL GIARDINO ALL'ITALIANA

I caratteri principali del giardino all'italiana sono così riassunti:

- il giardino è espressione diretta dell'uomo sulla natura attraverso l'architettura, poiché il giardino è uno spazio architettonico, non è frutto semplicemente di un vivaista, che non ha gli strumenti per progettarlo, ma può soltanto fornire gli elementi che lo compongono. Il giardino è un prodotto dell'architettura, e in questo periodo, è l'architetto che progetta il giardino assieme alla villa. Nonostante ciò, le professionalità nel contesto secentesco/settecentesco del giardino alla francese cambiano: il progettista sarà specifico. Così come lo è l'architettura, anche il giardino è espressione del dominio dell'uomo (umanesimo) sulla natura che è trattata attraverso le regole dell'architettura: per questo il giardino è geometrico, simmetrico, ma non soltanto i tracciati sono regolari, anche gli arbusti e gli alberi sono potati --> si predilige l'alberazione sempreverde, quella che conserva sempre la forma, poiché l'importante non è che ci sia solo un giardino ma che abbia la forma voluta e che sia possibile mantenerla; questa capacità di trattare la natura è una tradizione che già i romani utilizzavano, che non è scomparsa nel Medioevo (giardino = non geometrico e coordinato, ma comunque fatto da elementi tratti dall'antichità) e che riprende vigore in questo periodo. Siepi, sculture antropomorfe realizzate potando arbusti dalla foglia minuta, quindi capaci

di mantenere e subire questo trattamento, guardato con orrore nella seconda metà del Settecento e nell'Ottocento perché collide con le delineature che si avranno successivamente.

- Predominanza dell'elemento laterizio e lapideo su quello vegetale: i giardini rinascimentali all'italiana (la forza dell'idea del giardino all'italiana nasce in questo periodo, e prosegue fino al Seicento, epoca del barocco) non solo domina l'architettura nella forma, ma anche nella materia, cioè c'è una forte presenza di architettura nel senso stretto, fatta di mattoni, marmi, scalinate, terrazzamenti, quinte architettoniche.
- L'acqua, sempre dinamica, è un elemento di fondo strategico di questi giardini, quasi supera l'elemento verde; la maggiore attenzione è data al suo uso, e in effetti le fontane sono il dna del giardino all'italiana. Essa è utilizzata come decorazione e sempre trattata, in modo artificiale. L'acqua è un elemento anche fondamentale nella scelta del sito in cui fare la villa: la villa, e con essa il giardino, si può fare se è possibile farle arrivare vicino l'acqua. La villa dei cooperativi di Frascati, secondo le cronache dell'epoca, costò molto meno del portare l'acqua alla villa stessa.
- Il trattamento della natura è forzoso: i dislivelli che ci possono essere in un'area vengono risolti creando terrazzamenti; non si accettano pendii naturali ma si creano piani differenti con delle costruzioni di muraglioni che contengono la terra, collegati da rampe e scalinate che creano un percorso all'interno del giardino.
- La villa è normalmente sulla sommità o preferibilmente a mezza costa: questo perché l'acqua è un fattore importante; quindi avere delle fonti più o meno vicine significa che l'acqua se arriva da una posizione più in alto ha già la potenza necessaria per poi far funzionare i getti delle fontane. Vengono infatti spesi molti soldi per le condutture, per far arrivare l'acqua in ambienti anche molto lontani.
- Articolazione dal naturale all'artificiale: il giardino è sì formale, come quello alla francese, in cui la forma è determinata dall'architettura e dalla geometria, ma esiste anche una porzione che non è formale, solitamente situato a monte della villa, che fa da contrasto al giardino vero e proprio. Si tratta di un contrasto voluto, definita "porzione del selvatico": porzione di bosco realizzata come se fosse un bosco naturale, in cui sono presenti anche elementi artificiali, come le fontane, i quali mettono in scena una sorta di situazione mitica in cui l'uomo non lavora, vive nell'eden e gode dei frutti della natura, era in questa vita rurale e libera, dentro la natura non regolata e non definita.
- Fortissima presenza scultorea, questo perché non si tratta solo di giardini destinati all'ozio privato, ma soprattutto nel Cinquecento, diventano luogo dell'ostensione del potere e del rango. La villa non è più la piccola villa suburbana che si raggiunge a piedi e dove l'ozio si contrappone al negozio urbano, ma è qualcosa che comincia a manifestare con forza il rango del committente, per cui spesso i giardini sono realizzati più per essere visti da un pubblico selezionato che non per godere di uno spazio privato (non a caso molte volte si trova un giardino segreto, veramente usato dal committente come luogo di riposo spirituale mentale e fisico). In questo senso, le statue sono importanti in due modi:

- le statue archeologiche provenienti da Roma: le ville diventano ville d'arte, in cui esporre le opere recuperate dagli scavi, dei musei a cielo aperto per artisti e scultori.

- le sculture, commissionate ad hoc per il giardino, hanno anche un altro significato: raccontano le virtù del committente in forma simbolica_allegorica, con temi mitologici connesse alla figura del committente.

Le sculture di un giardino, perciò, non vanno viste singolarmente, ma vanno viste come elementi di un racconto complessivo, che racchiudono un significato.

- Fortissima presenza dell'acqua in varie declinazioni: fontana come struttura architettonica marmorea dove si utilizza l'acqua sotto forma di getti. In realtà, oltre al tema delle fontane, abbiamo:

- il tema dell'isola;

- il tema del ninfeo (una grande fontana, un'architettura con acqua, un sistema di fontana spesso con grotte --> il nome deriva dal fatto che le ninfe abitano nei pressi delle acque);

- il teatro d'acqua (grande struttura a semicerchio dove sono presenti molte fontane, getti, sculture o getti);

- i giochi d'acqua (non solo getti) ma veri e propri scherzi, cioè getti improvvisi che, grazie ad una rete di condutture articolata, pigiando una pietra che fa partire il meccanismo, bagnano i visitatori. Ciò però determinava un grosso impegno di progettazione, di gestione e una grossa manutenzione dell'acqua (Villa Dante a Bagnaia);

- la catena d'acqua è un'altra declinazione dell'suo che si fa dell'acqua: si tratta di una cascata sviluppata in lunga estensione, dove essa è usata in modo dinamico, a tal punto da apprezzarne la frescura, le qualità sonore, il fatto che possa essere interpretata come altro. Leggendo le descrizioni delle ville dell'epoca si trova spesso il visitatore sottolineare il carattere metamorfico dell'acqua, apprezzata perché la catena sembra un elemento d'argento o metallico, o vapore dovuto alla nebulizzazione della stessa.

- La presenza delle grotte, non grotte naturali, ma spazi architettonici in cui si legge la struttura di un'architettura, rivestita in genere da frammenti di rocce tali da farle sembrare naturali. Si tratta di luoghi ambigui, che definiscono il rapporto tra natura e architettura. La forma nel suo insieme è artificiale, ma la decorazione è rustica: vengono utilizzate rocce, cristalli, conchiglie, coralli. Sono un tipico esempio di questo tipo di giardino, sviluppato nel contesto del cosiddetto "Manierismo" cinquecentesco, e interpretano la progressiva complessificazione dell'architettura e dei suoi riferimenti nel corso di questo secolo.

- Preferenza di piante sempreverdi e l'uso di arbusti a foglia minuta, riducibile a forma geometrica, attraverso l'ars topiaia. Il giardino all'italiana, essendo una concezione centroitaliana, romano_toscana, si caratterizza di un'alberazione tipica del centro Italia.

IL BELVEDERE, ROMA

Oltre alla ricostruzione del giardino della Villa di Poggio Reale, ci sono altri esempi che conducono all'architettura di villa, come il Belvedere in Vaticano, che darà motivo alla costruzione del Cortile del Belvedere, un edificio il cui nome (Belvedere) ci spiega che la motivazione è un doppio ordine di logge, quella principale e quella più alta, rivolto al paesaggio romano; al limite dell'area vaticana e staccata da essi, e si affaccia sul territorio. Ha ancora retaggi militareschi dei merli, e ha le logge tamponate per un uso proprio (tranne quella di destra). Il Belvedere aveva all'interno un giardino, e viene descritto nel primo Cinquecento in questo modo:

"In campo di queste logge (quelle costruite dal Bramante) si entra in un bellissimo giardino, la metà del quale è piena di fresca erba, di lauri e di cipressi; l'altra metà è selciata a quadri di terra cotta in coltello (mattoni messi in coltello) e da ogni quadro esce dal selciato un bellissimo arancio, dei quali nei gran coppia posti con perfetto ordine": questa descrizione breve dà l'idea di cosa era il giardino nel Quattrocento, un qualcosa in cui c'è la natura che è dominata dall'architettura, un selciato da cui escono degli alberi di arancio in perfetto ordine.

Quello che conosciamo come Cortile del Belvedere non è tanto l'edificio, quanto ciò che Bramante costruisce per collegare il Belvedere ai Palazzi Vaticani. Una zona con dei dislivelli percorribili, in cui sono situate delle gallerie di comunicazione a più livelli, volute dal Papa e realizzate da Bramante, creando un sistema considerato la prima grande applicazione in questa scala di questi criteri --> un giardino architettonico, un saggio di riordino ambientale, che governa l'intera parte dell'area vaticana.

Il cortile del Belvedere è un'area plurifunzionale: ci sono infatti il cortile, un giardino nella parte antistante e una grande corte; dei livelli artificiali collegati da scale e rampe, una grande cabra teatrale --> questo perché il sistema di connessione è pensato come un giardino con compartimenti semplici trattati a pretello(simili a quelli di Pienza) e bordati da una siepe (è un triage, sistema a graticcio, usato per far crescere rose e rampicanti) e una grande porzione centrale, con fontana, che è pensata come luogo di spettacoli (Bramante mette un mix di funzioni con riferimenti classici molto forti, richiamando il circo, anche dimensionalmente, e gli anfiteatri per l'uso delle arcate sovrapposte. Un riferimento per la struttura, le nicchie, le rampe è invece il Tempio della Fortuna a Preneste).

- I. Allagamento della parte inferiore che era abbastanza frequente per la riuscita di spettacoli (come succedeva per Piazza Navona): naumachia.
- II. Uso concreto del Cortile per un torneo, uno spettacolo rappresentato con la folla assiepata lungo i percorsi e le terrazze, si vedono dei fuochi artificiali.
- III. Ricostruzione da un volume di Fariello: giardino ricostruito con una strutturazione diversa, ma comunque verosimile: la ricchezza di un giardino in questo periodo era data dalla quantità di compartimenti, più che dal disegno complesso dei compartimenti stessi. Sulla destra in fondo il vecchio Belvedere con il suo cortile e la sua struttura di collegamento: purtroppo tutto questo non c'è più, manca la spazialità perché tra Seicento e Settecento hanno costruito nella zona intermedia delle scalinate, dei bracci, una biblioteca ed una parte dei Musei Vaticani, che

hanno completamente snaturato lo spazio costruito da Bramante. La grande piazza utilizzata per i tornei è stata sostituita oggi da un parcheggio.

- IV. Trasformazione avvenuta: nel mezzo non ci sono più le scalinate, ma le due maniche.
- V. Situazione attuale con il parcheggio.

Il cortile del Belvedere è considerato il più grande saggio di governo di un'area destinata al giardino. Si apre così una grande stagione di giardini realizzati da architetti e non da botanici.

JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA

E' uno dei più grandi architetti, perché ha realizzato il più famoso trattato del Cinquecento, "la regola dei cinque ordini", ma ha anche progettato architetture da giardino, oltre ad edifici.

La famiglia Farnese, una delle più grandi famiglie romane dell'epoca, possedeva il Palatino con un giardino, e alcune rovine. L'accesso del giardino, con il portale, è un autografo del Vignola, mentre la parte restante cioè tutta l'articolazione di spazi e di volumi è attribuita al Vignola, ma non c'è documentazione che attesti ciò.

Si mettono in opera i criteri sopra indicati:

- struttura di accesso al giardino posto in alto, che è formato da scalinate e rampe.
- presenza nelle sostruzioni di grotte e ninfei (sotto la terrazza c'è la sala voltata).
- una grande fontana rustica con rocce calcaree, al centro tra due padiglioni.
- due padiglioni (che oggi sono coperti da coppi) che una volta erano voliere, molto frequenti nei giardini dell'epoca, le quali mescolavano i vari elementi, l'acqua, la terra, l'aria, il fuoco (suggerito da sculture, non operato materialmente): uno dei criteri di composizione e delle allegorie legate al giardino è simboleggiato proprio dai 4 elementi.

Oggi il portale non c'è più, poiché è stato sventrato in epoca fascista per realizzare le nuove strade dell'area, per cui non esiste più la composizione unitaria che esisteva un tempo. Rimane uno dei grandi interventi per la realizzazione del giardino all'epoca del Vignola, poiché rappresenta la quinta essenza del giardino all'italiana cinquecentesco.

VILLA D'ESTE



Già considerato luogo di villeggiatura, la villa viene realizzata per Ippolito d'Este, venuto a Roma sperando di diventare Papa, ma divenuto poi soltanto governatore della zona circostante. Non riuscendo nel suo progetto politico, si dedica alla realizzazione di questo complesso, realizzato da un architetto erudito e grande conoscitore dell'antichità, Pirro Ligorio, di cui resta un'opera importante, di volumi manoscritti e disegnati, all'archivio di Stato di Torino.

La villa è poco importante, in quanto si tratta di un convento trasformato e riutilizzato; lo è nel sistema, poiché possiede un imponente giardino, in cui la natura è presente, ma viene rappresentata nelle dimensioni originarie del giardino (l'incisione di Etienne Duperac 1573, fotografia dello stato iniziale del giardino).

PROBLEMI DURANTE IL RESTAURO

Uno dei grossi problemi del restauro del giardino è che la natura con il tempo, oltre ad essere sostituita, è cresciuta a dismisura; per cui dopo un certo momento, non s'è più temuto il controllo della natura. Oggi, per questo motivo, esso non si presenta aperto, ma in zone ombrose perché sono appunto presenti alberature di una certa stazza. Il progetto originario era quello di inserire elementi naturali, ma con una forma e dimensione precisa; nel Settecento questo giardino è invece quasi diventato paesaggistico, per la crescita delle alberature, è un giardino senza manutenzione, con natura libera e morente. L'assenza di manutenzione è uno dei fattori che ha condotto tanti, durante il secolo settecentesco, a pensare di sostituire una nuova tipologia di giardino a quello rinascimentale italiano. Il pittore Robert (autore del quadro ?) ama questa condizione, ama il giardino paesaggistico, libero di esprimersi.

Villa d'Este è importante anche nella sua diffusione, poiché ha partecipato involontariamente all'elaborazione del nuovo gusto di codesto giardino nel Settecento.

LA NATURA DEL GIARDINO

Il giardino è comunque pensato per il pubblico colto e venerato; infatti il giardino vero e proprio, quello che usa Ippolito d'Este per rilassarsi e passeggiare, è un lotto (in alto a sinistra) con un padiglione al centro ed un muro bucato da finestre; si tratta di un giardino segreto. Tutto il resto è un giardino di rappresentanza.

Tutte le sculture vanno lette secondo delle logiche di fondo, e non sono da considerarsi isolate; esse si sviluppano secondo due grandi temi:

- la rappresentazione geografica: molto spesso, nelle ville di questo rango, si rappresenta in miniatura il microcosmo e il macrocosmo, il territorio governato dal committente. Il tema geografico è raffigurato non lungo la verticale, ma in una prima assialità trasversa, e va dalla fontana con il bordo curvo (a sinistra) fino a piccoli edifici (estrema destra) con in mezzo tre linee di percorsi, i quali tutti rappresentano il territorio: la fontana di sinistra rappresenta Tivoli, in mezzo le "tre file di cannelle" rappresentano tre corsi d'acqua che si gettano nel fiume Tevere, mentre in fondo vi è la cosiddetta "Rometta", cioè fontana di Roma, che raffigura la capitale.

- la rappresentazione delle virtù del committente, soprattutto in questo caso visto che il committente stesso è cardinale. Ci si relaziona al mito di Ercole e del giardino delle Esperidi, in cui Ercole uccide il drago e si riappropria dei pomi, mentre afferma la sua scelta tra Venere (simbolo di eros e lussuria) e Diana (simbolo della castità). Tutto ciò è legato al giardino delle Esperidi, tant'è che c'è nel giardino un sistema di fontane (fontana del dragone), sculture (esiste una statua di Ercole) e grotte (di Venere e Diana).

Sulla destra della villa è situato il belvedere, edificio a forma di arco di trionfo, costruito appositamente per fornire la visuale verso il paesaggio, attraverso una grande arcata --> ancora una volta, paesaggio che viene valorizzato da un'incorniciatura architettonica di una struttura.

Subito sotto la villa sono presenti degli olmi che disegnano il viale su cui si passeggiava, mentre scendendo si trovano una struttura sottostante quadripartita con pergolati, il sistema delle acque con peschiere (bacini d'acqua), la fontana di Nettuno (non completata) e la fontana dell'Organo, aspetto più artificiale di tutto il giardino, in quanto è presente un organo che viene attivato dalla potenza dell'acqua, utilizzata per produrre suoni, così come avviene in altre aree del giardino, per far muovere sculture di legno. Sono poi presenti dei labirinti e dei pergolati, utili per creare zone d'ombra.

Si tratta di un giardino costituito da diversi livelli di terrazze, quasi un pendio scosceso, in cui protagonista è l'acqua, che la si trova (sotto forma di fontane) anche nelle sale terrene della villa, dove sono situati appartamenti affrescati utilizzati durante l'estate.

La quantità d'acqua è monumentale.



La fontana delle Civette, dove sono presenti animali in grado di emettere suoni grazie alla presenza dell'acqua. La fontana dei dragoni che presenta l'acqua anche sul parapetto della fontana stessa: derivazione o conoscenza araba.



La fontana dell'Ovato, che raffigura geograficamente il sito. Il viale delle cento fintane, con piccoli getti inseriti in piccole canaline, che simboleggia il fiume e che porta alla fontana terminale, quella della Rometta, quasi danneggiata.

VILLA LANTE DI BAGNAIA, VITERBO



Il ruolo dell'architetto nei confronti dell'architettura è molto forte non soltanto nella progettazione della villa, ma anche nella progettazione del giardino.

Area al di fuori di Viterbo, dove si può individuare un percorso che esce tangenziale dal centro storico, poi piega e diventa una linea retta verso la località di Bagnaia; l'area del Viterbese è una delle aree ricoperte di ville. Tridente non in asse con le coordinate della fotografia, piazza rettangolare al centro dell'edificato e tre strade che scendono: non si tratta di architetture isolate, ma di architetture che cominciano a determinare l'impianto urbanistico del sito in cui vanno a collocarsi; non ville autonome quindi, ma ville suburbane in un centro abitato che viene trasformato dalla presenza della villa.

IL PALAZZO DI CITTA'

Esiste anche un Palazzo di città, in Bagnaia stessa, che ha un loggiato aperto secondo la direzione della freccia (foto) rivolto verso Viterbo con degli affreschi particolari; è possibile che si tratti di una preesistenza medievale trasformata successivamente attraverso lo scasso delle murature, mentre sulle pareti sono presenti delle vedute della città italiane (molto probabilmente sotto il dominio del Papa) che riecheggiano quelle presenti nel Vaticano (ville di ambito papale/cardinalizio).

PIAZZA DI BAGNAIA

Piazza di Bagnaia, che simboleggia la presenza di un intervento non casuale, che porta alla realizzazione di un tridente in quale asse centrale conduce ad un portale, che è da intendere come un portale di uscita che non d'ingresso, anche se sta al limite del complesso. Oggi l'ingresso è laterale.

LA VILLA DI BAGNAIA

La villa di Bagnaia viene realizzata tra il 1568 ed il 1578, periodo che va sotto il nome del Manierismo. E' famosa soprattutto perché possiede un giardino all'italiana, quindi formale. E' un bell'esempio del rapporto tra villa e giardino: infatti, per mantenere l'assialità principale, e per rispondere ad una serie di significati che strutturano il giardino, essa stessa si divide in due --> ciò è confermato dalla presenza di due padiglioni che sulle coperture riportano le altane, cioè gli elementi costruiti appositamente per consentire la vista del paesaggio. Alle spalle dei padiglioni, vi è un fitto sistema alberato e una grande area boscata, la quale preesisteva alla costruzione del giardino e della villa sotto forma di un barco di caccia, un'area cintata per la caccia.

(Nel Cinquecento la caccia viene effettuata dalla famiglia proprietaria dei territori in aree cintate dove la selvaggina è pronta per essere uccisa e consumata. Non è la caccia territoriale del Seicento. Il Parco del Valentino, per esempio, era un grande rettangolo utilizzato dai Savoia per cacciare).

Con il passare del tempo e con la realizzazione della villa quest'area diventa il "selvatico", cioè quella parte irregolare che fa da controcanto al giardino formale. L'ex barco è comunque un giardino ricoperto da numerose fontane rustiche che riecheggiano l'età dell'oro, in cui l'uomo godeva dei frutti della natura senza lavorare. Per questo motivo le fontane raccontano, attraverso la simbologia, questo stato di grazia dell'uomo.

Questo complesso è attribuito al Vignola, anche se studi più recenti di Sabine Frommel, moglie del famoso studioso tedesco del rinascimento, attestano come i lavori siano stati eseguiti non tanto da quest'ultimo, quanto dal frate senese Tommaso Chinucci, indicato come ingegnere idraulico.

Il giardino viene letto principalmente attraverso un racconto che va dalla situazione dell'età dell'oro, in cui l'uomo viveva libero nella natura e poteva godere dei frutti senza lavorare (a monte della villa, dove oggi sta il selvatico), al passaggio del diluvio e a tutti le accezioni successive. Un'altra lettura, però secondaria, vede nei vari livelli un'interpretazione dei quattro elementi: aria, acqua, terra, fuoco, lettura molto più statica.

- In alto a destra la Fontana del diluvio, quella che rappresenta la cerniera tra l'età dell'oro e lo stato in cui l'uomo è costretto a lavorare; essa è tra i due padiglioni e simula la natura così come si presenta attraverso delle rocce. La natura "non artificiale e trattata" compare anche nel giardino formale, ma in luoghi precisi o circostanziati.
- E' poi presente un ripiano con degli alberi e una fontana ottagona, detta Fontana dei delfini, che era anticamente coperta da un padiglione ligneo con rampicanti che suggeriva il nuotare dei delfini dopo il diluvio, nell'acqua che sommergeva le architetture di quel tempo.
- Dopo di questa, ha inizio una catena d'acqua rettilinea e ondulata, una di quegli elementi architettonici - idraulici unici del giardino all'italiana del Cinquecento - Seicento che utilizza al massimo grado l'acqua, valorizzandone la dinamica e la frescura. L'acqua fuoriesce da un gambero, definita così perché il Cardinal Gambara è il committente di ambito papale della villa.
- L'acqua giunge così al grande ripiano con la Fontana dei Fiumi, dove l'acqua viene rappresentata attraverso due sculture che richiamano il Tevere e l'Arno (parte alta del Lazio), fiumi che fertilizzano i terreni e dunque la coltivazione. Siamo perciò nel piano in cui l'uomo ottiene i frutti della natura attraverso il lavoro, tant'è che sono presenti le due sculture di Pomona e Flora. Questa fontana simboleggia l'ACQUA.
- Nel mezzo un doppio compartimento con la Tavola del Cardinale, circondata da grandi platani (utilizzati molto in questi giardini), che è una citazione dalle descrizioni degli scritti sulle ville di Plinio il Giovane --> queste ville italiane del

Cinquecento basano alcuni elementi sulle descrizioni tramandate delle ville appartenenti a Plinio, come la Tuscolana e quella del Laurentino. Si aveva perciò ben idea nell'antichità del concetto di villa e gli echi di quel periodo si fanno sentire durante il Cinquecento. Era infatti normale per i romani avere nei giardini dei canali d'acqua (pensare alla Casa di Aurelio Tiburtino a Pompei) dove far viaggiare delle barchette su cui appoggiare i cibi dei banchetti.

E' una tavola quindi che serve per tenere freschi cibi e bevande, e mette assieme la tavola in cui si consuma il prodotto del lavoro con l'effettivo uso della villa come luogo di ritrovo. Questa fontana simboleggia la TERRA.

- La fontana tonda sita nel mezzo, è la cosiddetta Fontana dei Lumini, definita così perché i getti d'acqua sono piccoli all'interno di strutture in pietra che ricordano le luci dei teatri dell'epoca (avevano la scena illuminata da candele schermate con dei copri candela per non offendere la vista degli osservatori). Uso dell'acqua attraverso le sue qualità metamorfiche così come nella catena d'acqua. Questa fontana simboleggia il FUOCO.

I due edifici della villa presentano l'altana, una struttura più alta della villa stessa da cui osservare il paesaggio, e il grande giardino paragonato all'età di Giove, quando l'uomo secondo la mitologia ha raggiunto il dominio della natura. Si tratta di un giardino formale in senso stretto, regolare, con all'interno una peschiera quadrata e al centro (l'acqua nell'acqua) una fontana tonda che cita il tema del giardino circolare nell'isola (o viceversa). I compartimenti sono di una fase successiva. E' interessante leggere una descrizione della villa dell'epoca; Fabio Ardizio, segretario del Papa Gregorio XIII, lascia una descrizione di una visita al Santuario della Madonna della Quercia che comprende la visita alla villa stessa nel 1578, anno in cui essa stessa è terminata. Egli sottolinea che "il varco è solo un varco di nome (non di caccia); tutto il colle, e la villa stessa, è ornato da mille fontane: quella principale (quella ottagona dei delfini) ha intorno un tronco fitto di corallo con sopra cupole in legno fatte a gelosia e coperte di verdure, con sedile intorno per riposarsi". Poi egli descrive il percorso dell'acqua: "dal corallo parte un bollore ed altri auto cannelli; l'acqua viene assorbita da un gambero, si forma la catena d'acqua con molta spuma che da lontano sembrano anella di una grossissima catena d'argento (si apprezza il fatto che l'acqua sembri argento), che giunge a un altro gambero con sopra sirena a cavallo".

La tavola rettangolare è descritta sempre da Ardizio, e parla di un'altra fonte rettangolare che "somiglia ad una tavola in cristallo con al centro molti bollori che si alzano; si giunge a questo ripiano con una scala che ha bollori d'acqua sui lati, sembrano candele d'argento sopra loro candelieri".

"In mezzo all'ultimo ripiano, tra i platani, una peschiera in quattro parti, ognuna con un bollore e uno più grande al centro (all'epoca erano presenti quattro draghi che gettavano acqua; ci sono state trasformazioni).

I due padiglioni (simbolo dell'architettura) indicano le due vette del Parnaso che erano rimaste al di fuori dell'acqua (ricaduta di Ovidio nelle architetture del giardino) e ciò è indicato dalla presenza di una fontana ai piedi del varco con la figura di Pegaso, il quale indica la presenza del Parnaso. La fontana indica invece la sua naturalità, cerniera tra l'ex varco ed il sistema del giardino. La Fontana di Pegaso è quella fontana ovale, situata a lato, che si basa sulla fontana di Tivoli o di Villa d'Este; l'acqua è enfatizzata dalla presenza di siepi potate regolarmente. I fiumi sono rappresentati come nell'iconografia classica del fiume, attempati e con cornucopie perché l'acqua dei fiumi rende fertile la terra, producendo (sintomo di ricchezza e dell'abbondanza della natura).

VILLA DI CAPRAROLA, VITERBO



Progettata dal Vignola per la famiglia dei Farnese. Negli anni '70 è stato girato da Luca Lamponi, per la televisione dell'epoca, l'*Orlando Furioso*. Quest'edificio era nato inizialmente come fortezza, in effetti ha una forma pentagonale; poi divenuta villa dei Farnese trapiantati in Roma, l'edificio si appoggia su una base pentagonale e la tipologia del palazzo con bastioni è una forma architettonica tipica del Cinquecento che va sotto il nome di "palazzo in fortezza": in area romana, o centro-italiana, o anche in Polonia (molto influenzata dal Rinascimento italiano) è molto diffusa anche la pianta quadrangolare, in cui alla base sono evidenti i quattro elementi di bastione, leggermente sfasati (esempio Villa Catena nei pressi di Roma della famiglia principesca dei Conti).

All'interno è collocato il cortile tondo (che rimarca il tema della centralità all'interno dei trattati e disegni dell'epoca), il quale è un modo per trattare in modo regolare uno spazio che regolare non è. Tra i consiglieri dei Farnese per il Palazzo c'è Francesco Paciotto, progettista della Cittadella di Anversa e di Torino (sistema di progettualità in tutta Europa), anche quest'ultima pentagonale con un pozzo tondo in Via Valfrè.

- **Riferimento:** Casa del Mantegna, Mantova: riprende il tema del cortile tondo.
- **Riferimento:** Complesso de Alhambra, Granada: palazzo di Carlo V con un monumentale cortile tondo.

Esistono fonti antiche alla base dei progetti di ville, come le descrizioni letterarie di Plinio, trasformati in planimetrie dagli architetti: la presenza del cortile tondo si lega all'antico e anch'esso alle descrizioni dell'autore latino.

Il rapporto tra abitato e palazzo è ancora più marcato rispetto a Bagnaia: grande borgo che è progettato su base del progetto di Vignola, lungo via Diritta, ennesima conseguenza su come collegare le residenze extra-urbane con i borghi.

LA PIAZZA

Anche la piazza è trapezoidale, e dunque avvicina otticamente il palazzo alla strada.

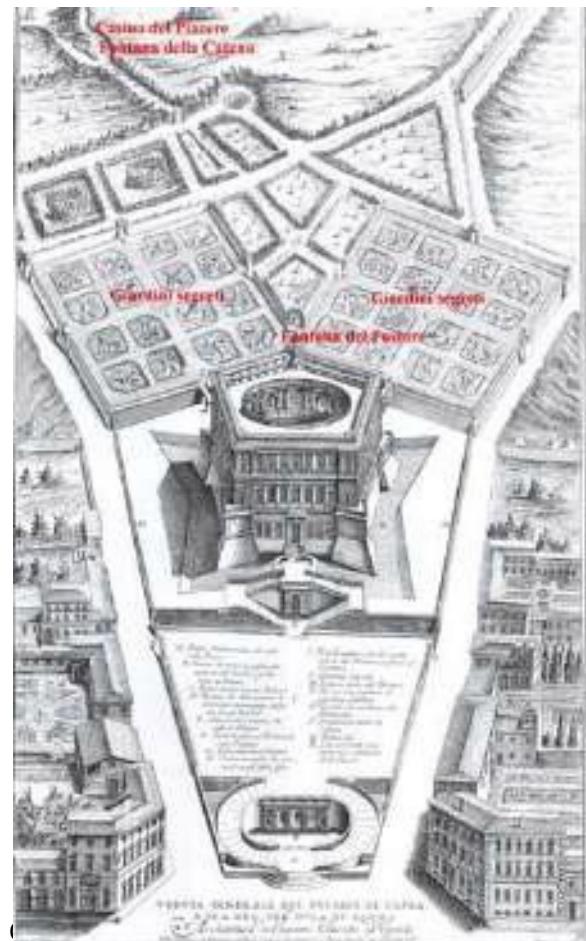
LA VILLA

La fortezza su cui appoggia è datata 1530 ed è firmata Antonio da Sangallo il giovane, mentre Vignola negli anni citati e Giacomo del Duca, allievo di Michelangelo.

I GIARDINI

Essa possiede più giardini murati e non aperti, formali e segreti (raggiungibili attraverso un ponte su fossato) sul cui muro sono presenti delle arcate che consentono la vista del paesaggio così come a Pienza. Nel giardino sulla destra è situata la Fontana di Venere (estiva), in quello centrale è collocata la Fontana dei Satiri dentro un rilievo che utilizza la tecnica delle rocce calcaree come se fosse una grotta, con figure di satiri che emergono dalla materia (sottolineatura dello stato incerto tra naturale e artificiale), mentre nel giardino di sinistra è presente la Fontana di Venere (invernale).

LA CASINA DEL PIACERE



La seconda villa di Giacomo del Duca presenta al centro una catena d'acqua (2° catena d'acqua più importante), mentre ritorna la raffigurazione dei due fiumi intorno alla fontana del Bicchiere e nel mezzo la catena d'acqua bordata da delfini. I laghi della salita sono definiti da muri, anche se all'inizio si distingue un arco tra due paraste super - bugnate; quest'arco vede ancora in funzione i giochi d'acqua antichi, che lo trasformano in griglie d'acqua.

Modello per l'architettura europea, villa borghese e non solo cardinalizia posta su un fronte della villa. Essa possiede una catena d'acqua, luogo in cui essa è utilizzata al massimo grado come elemento di decoro. Anche all'interno si aprono stanze estive che sono decorate come grotte, che si aprono al giardino in osmosi tra l'interno e l'esterno; esse presentano anche fontane all'interno con decorazioni di rocce calcaree, recuperate da siti dove l'acqua li produceva.

Antonio da Sangallo il Giovane scrive nel 1546 a Cosimo I° una lettera, poiché stanno ragionando su come decorare le grotte della villa di Castello a Firenze con queste rocce, dicendo: "Avendo inteso come

vostra eccellenza fa fare certe fontane nel luogo di grotte di certe sono in una villa antica, adornate con certi tartari come ghiaccioli (loro in Lazio li chiamano tartari, Spugne in Toscana, Mursi in Piemonte, ogni regione ha un suo nome per indicare queste rocce calcaree o stalattiti) i quali sono nelle cadute delle acque e massimo al Teverone, e più belle alla caduta dell'acqua del

lago di Velino; la core acqua è grossa quanto mezzo Arno, e casca da un'altezza maggiore della cupola di Firenze" --> si tratta quindi di toscani che descrivono i luoghi romani in cui si possono trovare queste rocce.

Il giardino antistante la villa possiede compartimenti con siepi e contiene le scalinate che portano alla villa con fontane ad ogni ripiano; inoltre sono presenti le erme, raffigurazioni maschili e femminili in parte naturali in parte in scultura (corpo incompleto) che portano in testa un vaso, dentro cui si collocano le piante. Ambiguità continua tra il mondo naturale e quella artificiale.

IL SACRO BOSCO DI BOMARZO, ORVIETO



Situato tra la bassa Toscana e l'alto Lazio, si tratta di un bosco e non di un giardino, luogo separato dal palazzo, per cui non c'è alcun rapporto di assialità ma soltanto visivo. E' un selvatico non regolare, un luogo da usare perché costituito da alcune sculture che fanno da sala da pranzo, realizzato per mano di Vicino Orsini (sposo di Giulia Farnese) che si dedica nel momento in cui si ritira dalla vita politica. E' un giardino molto complicato e

misterioso nei suoi significati. Guidoni attribuisce invece i lavori a Michelangelo.

Simone Moschini, che negli stessi anni lavora nei giardini di Palazzo Reale di Torino, è chiamato ad occuparsi delle sculture (per cui Italia settentrionale e centrale hanno uno stesso rapporto). Ci sono molte narrazioni che sono state individuate all'interno del bosco su queste sculture, ma non è mai stato riscontrato alcun rapporto unitario tra le tutte, a differenza di quanto era avvenuto in Villa d'Este; i temi sono tanti, anche banalmente geografici: nei pressi del lago è collocata, ad esempio, una testa azteca che sta ad indicare l'America (il lago viene inteso come un oceano), ci sono poi riferimenti a temi legati alla fama e al valore del committente, moltissime iscrizioni lette e studiate tipo "voi che pel mondo gite errando vaghi di veder meraviglie alte et stupende venite qua, dove son facce horrende, elefanti, leoni, orchi et draghi": questa scritta ci riporta alla mostruosità delle sculture, al grottesco, luogo particolarmente denso di queste tipo di raffigurazioni, firmato Vicino Orsini. Il sacro bosco è legato al sacro bosco di Roma, cantato da Virgilio nell'Eneide.

Esisteva un tempo un lago che attualmente non c'è più, e l'elemento architettonico più evidente è il tempio.

LA CASA PENDENTE E LE SCULTURE



Particolarmente importante la Casa Pendente, che ha lo scopo di creare disagio in chi si addentra in essa, poiché si perdono i punti di riferimento. Ciò non indica un qualcosa di pericolante, ma fa riferimento ad un libro delle imprese dell'epoca, immagini con un motto che rappresentano il carattere di una persona o come in questo caso, le capacità

di una famiglia di resistere alle avversità della moglie, essendo il marito in guerra. Vi sono poi la Fontana di Pegaso, la tana sopra la tartaruga, dei riferimenti all'Orlando, la maschera azteca, il tempietto che sembra riunire gli elementi toscani e romani (attraverso una citazione di Santa Maria del Fiore e le colonne posizionate come nell'arco di Palazzo di Farnese), un drago, una sirena, un elefante che schiaccia un soldato (riferimento ad aspetti militari: l'elefante anche se ucciso dal nemico, si vendica perché cade addosso al nemico, uccidendolo), le ninfe, Giove, e una grotta che funge da sala da pranzo dove la lingua è la tavola, che riporta la scritta dantesca "Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate".

LE VILLE MEDICEE INTORNO A FIRENZE

VILLA DI CASTELLO



Villa situata tra Careggi e Petraia, realizzata nel Cinquecento, che possiede quei caratteri esaminati precedentemente relativamente all'impianto dei giardini. Non è rilevante l'edificio in sé, a parte eventuali decori interni, ma è importante perché il giardino incarna una serie di parametri e poi perché è particolarmente legato all'uso delle sculture come racconto in senso politico attraverso le velleità della classicità; non tanto un discorso sulle virtù del committente, quanto un discorso politico sulla situazione di Firenze.

La villa viene realizzata dopo il 1537, anno in cui sale al governo della città in quanto duca mediceo Cosimo I, il secondo duca della Famiglia; infatti

Alessandro De Medici, il predecessore, diviene primo duca della città nel 1532 con l'appoggio spagnolo (la famiglia passa al governo di Firenze quindi come famiglia ducale per intercessione del Papa e della Spagna, quale potenza straniera). Nel 1527 avviene una seconda cacciata dei Medici dopo il sacco di Roma, e ciò instaura la repubblica fino al 1531. Dopodiché Alessandro ritorna, ma la vera stabilità si raggiunge realmente con Cosimo I duca, che dà corso ai lavori in questa villa avendo allo sfondo questa situazione di pacificazione e acquisizione definitiva del potere.

Come è stato detto, infatti, le fontane devono essere lette come rappresentazione di fatti politici: nella cartina sottostante si possono leggere le varie modifiche apportate negli anni a riguardo. Due situazioni diverse e non completamente eterogenee, tant'è che si nota un impianto del giardino leggermente differente:

- nella parte superiore ci sono due tondi affiancati, mentre nella parte inferiore solo uno spazio circolare con una fontana ottagona; l'altra differenza la segnalazione delle chiome delle alberature che confondono il disegno planimetrico. La differenza principale sta comunque nella presenza di un solo tondo nel giardino, mentre in precedenza erano due: il tondo scomparso ospitava una scultura raffigurante Firenze attraverso Venere, spostata nella Villa della Petraia; il senso di Firenze è legato alla rappresentazione della città.
- nell'ottagono si colloca la Fontana di Ercole e Anteo, una delle varie fatiche d'Ercole della mitologia, che rappresenta la sconfitta del partito antimediceo da parte dei Medici --> Ercole rappresenta la vittoria ed Anteo la sconfitta.

L'elemento più evidente dal punto di vista dell'impianto generale è la differenza tra la parte del grande parterre a molti compartimenti, e la parte che sta a monte: sotto il muraglione ci sta altro. La parte in alto viene classificato come selvatico, come parte boscata che raffigura la parte antitetica e razionale al giardino, visto che questa porzione (nicchie comprese) non rappresenta momenti politici della capitale, ma rappresenta il territorio: infatti nelle due nicchie poste ai lati dei muraglioni sono presenti due sculture che raffigurano il Monte Asinaio e il Falcherona, territori governati dai Medici; al centro è

invece collocata una scultura bronzea di gennaio e/o Appennino, elemento del territorio sotto la famiglia ducale.

L'elemento più famoso di tutto il giardino è la grotta centrale, detta Grotta degli Animali (progettata da Giorgio Vasari), interpretata in vari modi:

1. viene letta come possibile rappresentazione del mito di Orfeo che pacifica gli animali con il suo flauto, anche se la scultura non c'è più, mentre sono rimasti gli animali;
2. viene riferita agli animali esotici che erano stati a volte donati ai Medici come novelli cesari, ospitati in Cascina di Tavoli.

La Grotta presenta il trionfo di due animali su due vasche di fontana; si tratta di animali di terra e animali di mare --> grotta con una presenza di acqua non soltanto nelle vasche, ma sotto forma di diluvio, in maniera percolante sulle pareti e sotto forma di giochi d'acqua.

Nella parte soprastante la scultura che raffigura o gennaio (per il senso del freddo che la sua posizione suggerisce) o l'Appennino che ha una sorta di sistemi di getti in su, anche se il basamento è rustico, costituito di rocce calcaree, per cui definite in Toscana "Spugne". La villa in sé è un edificio che non si presenta con particolari caratteri architettonici, ed il suo giardino è stato progettato da Niccolò Tribolo.

VILLA DI PRATOLINO

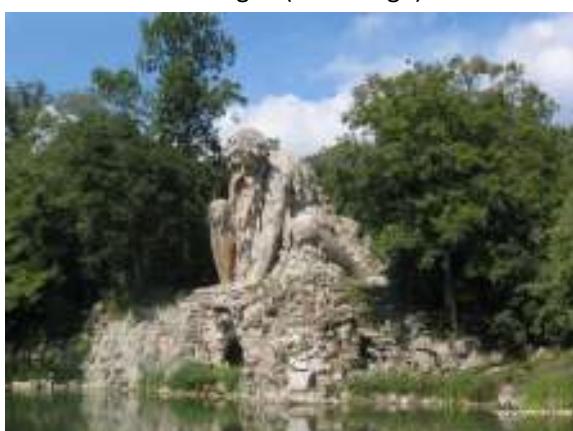


Una delle grandi e ultime ville medicee, attualmente definita Villa Denidof, poiché un rustico di questo complesso è stato acquistato da questa

famiglia dell'Ottocento e trasformato in villa. La villa vera e propria è stata però demolita nel Settecento per questioni strutturali dalla famiglia asburgica dei Lorena, con l'intento di realizzarne uno nuovo anche se poi non viene fatto.

La villa era famosissima sia per il giardino, sia per le sculture, sia per le grotte con automi:

- il giardino segue i caratteri visti fin ora, anche se con maggiore libertà: sono infatti presenti zone irregolari che non costituiscono tanto un selvatico, quanto un giardino di tradizione manierista con una serie di vasche messe in sequenza, irregolare, con un andamento non geometrico e con padiglioni sparsi.
- la grande Scultura dell'Appennino, progettata dal Buontalenti, architetto molto importante in Firenze. Il Giambologna (fiammingo) è invece lo scultore.



Essa è inserita all'interno di una nicchia posta in fondo al giardino e si conserva ancora oggi. Pare una scultura normale se non fosse per la ricopertura di rocce calcaree, appropriata perché si tratta dell'allegoria di un monte, per cui in parte è scultura antropomorfa, in parte riferimento alla materia della montagna, la roccia. E' una scultura

colossale, che possiede all'interno degli ambienti praticabili, una statua-fontana e statua-architettura per le dimensioni, unico elemento visibile del giardino.

- il sistema delle grotte nel basamento, oggi scomparse. Le si conoscono perché nel primo Seicento, dovendo realizzare la villa Aldobrandini fuori Roma venne mandato un artista a disegnare le grotte e gli automi di questa villa, e i disegni si conservano all'Albertina di Vienna. Il basamento della villa è pervaso da fontane, e l'acqua era mossa da automi: il muovere automi con l'acqua è un tipico aspetto dei giardini di questo periodo. La grande quantità di acqua che permeava tutto il basamento della villa è stato uno dei motivi che ha portato all'abbattimento della villa. Questa conoscenza dell'uso dell'acqua come strumento per muovere derivava da antiche conoscenze di epoca ellenistica, e soprattutto dal trattato di Heurone Alessandrino "De authomi", cioè macchine se-moventi, su cui presenta immagini e specifiche tecniche. Un ingegno tutto italiano, se si pensa che gli automi installati nelle ville francesi di questo periodo sono realizzate da ingegneri idraulici fiorentini che si trasferiscono con la corte di Maria Dei Medici.

LE VILLE A ROMA

Le ville fiorentine, pur avendo una maggiore attenzione all'importanza del giardino, alla mitologia, alla scultura, sono ancora di taglio contenuto. E' a Roma che si opera un salto di qualità in tutti i sensi: il giardino inizia a diventare realmente un luogo di ostensione del rango e dell'intelligenza della committenza, e il tutto è legato ad una situazione politica diversa. Firenze è un granducato con la corte, ma Roma è una città internazionale dove esiste una corte molto importante, quella papale, ed il sistema dei cardinali è un sistema di nobili, che porta alla realizzazione di un sistema di ville forte, con altre caratteristiche. Si passa da una casa di campagna più modesta, legata alle esigenze familiari, luogo dell'ozio, ad un edificio in cui come dicono Bagati Valsecchi "l'eccezionale fatto diventare quotidiano": si ricerca infatti una monumentalità, e in questo contesto il rapporto con l'antico diventa una priorità (già la villa di Poggio a Caiano era famosa per il rapporto tra il committente e l'architetto, ma soprattutto per il timpano d'ingresso in facciata, per la fascia basamentale o basis villae e per le grandi volte cassettonate. Non c'è più infatti il predominio del capomastro di una villa urbana e modesta. Tra le ville medicee è quella che più si avvicina per legame con l'antico e per l'importanza dell'architetto).

Questi fattori si consolidano però a Roma nel Cinquecento --> "*il riaccumulo della storia va oltre il buon senso pratico dell'Alberti, l'approccio al passato diventa un sistema coerente che va dall'uso dei modelli fino alla conservazione dei materiali, dalla scala urbana a quella privata*": questo perché evidentemente a Roma c'è un tessuto connettivo di rovine e di opere che a Firenze non ci sono; l'antico è a Roma. Non soltanto come contesto l'archeologia, ma anche all'interno: le statue diventano elemento importante del panorama --> così come è scritto sopra, i modelli sono non soltanto ciò che si vede realmente nel contesto romano, ma le descrizioni di Plinio delle sue ville, che costituiscono una base di riferimento.

La villa diviene contenitore di materiali storici nelle sale e nei giardini, un busto antiquario che prende parte all'elaborazione di nuovi tipi edilizi. --> "*Giulio II fu accanito collezionista di opere che faceva collocare nel giardino del Belvedere*": il giardino prevede un grande sistema che collega i palazzi papali al belvedere e il belvedere stesso che era un luogo di collezione di Stato.

Viene a perdersi in parte il contenuto di utilità delle ville dal punto di vista pratico, quindi il rapporto con l'agricoltura ed il contesto rurale per evidenziarsi un'utilità della rappresentazione o della vita in villa/del loisir/del divertimento.

NINFEA DI GENAZZANO, BRAMANTE, ROMA



Non è una villa vera e propria, ma una sorta di padiglione da giardino, nei pressi di uno specchio d'acqua non più esistente oggi. E' uno dei primi edifici in cui visibilmente esiste un rapporto con l'antico: presenza di serliane, con un particolare trattamento degli oculi collocati nella fascia che sta sopra l'arco centrale. Recuperava da una certa tipologia romana, le therme, alcuni aspetti salienti: le zone absidate sono

guarnite di nicchie, lo stesso si può dire per la stanza ottagona, la presenza di esedre;

riprende alcuni aspetti degli edifici termali romani. Tra le architetture presenti in Roma tra le più evidenti dal punto di vista materico, la tipologia molto presente è quella delle terme, fonte di ispirazione per gli architetti dell'epoca per portare dentro la tipologia della villa nuovi spazi, nuove soluzioni, nuove idee. Quindi da una parte le DESCRIZIONI DI PLINIO, dall'altra LA REALTA' DELL'ARCHITETTURA.

- Riferimento: Terme di Diocleziano, Roma, immesse nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli secondo il progetto di Michelangelo.
- Riferimento: Terme di Caracalla, Roma, con nicchie sulle diagonali.
- Riferimento: Terme di Tito, Roma, (dai disegni di Andrea Palladio). Le terme non erano solo evidenti, ma anche studiate, tant'è che Palladio raccoglierà questi rilievi con il chiaro intento, poi fallito, di pubblicare un libro al suo tempo. Due secoli dopo, se n'è occuperà Lord Burnington (ripubblicato da Ottavio_Bertotti_Scamozzi).

VILLA DELLA FARNESSINA, ROMA



Realizzata da Baldassarre Peruzzi dal 1509 in avanti, collocata in un terreno nei pressi del Tevere (Via della Longara, dove oggi c'è il carcere di Regina Coeli), in assoluta apertura verso il paesaggio, anche se non si è certi che all'epoca esistesse un giardino, grazie anche alla presenza di un'altana. L'elemento saliente della villa è comunque l'apertura della villa verso l'area in cui si colloca: questo avviene attraverso i porticati, i loggiati (da Villa di Fiesole) e attraverso il belvedere, derivante da quello costruito in Vaticano nel quattrocento con due basalti laterali e il loggiato centrale che

per la posizione è un pianterreno sull'area ma un primo piano aperto sul paesaggio, oltre che da altri realizzati da Baldassarre Peruzzi, come la villa per la famiglia Chigi.

Non è una villa di grandi dimensioni, ma è comunque un edificio di loisir con appartamenti al piano superiore, mentre il piano terreno è completamente mangiato da logge: quella sulla sinistra che guarda al Tevere, e quella di destra che invece si rivolge al giardino, questo perché le logge erano pensate come spazi aperti.

Fondamentale sottolineare come non c'è una simmetria della distribuzione, cioè gli spazi non si distribuiscono a partire da un salone centrale come nelle ville quattrocentesche; ciò nonostante il peso dato al loggiato consente di legarlo bene al giardino attraverso l'atrio ed il salone --> "*Peruzzi opera un'innovazione con trasposizione improvvisa e geniale, Peruzzi riunisce la LOGGIA, l'ATRIO ed il SALONE* (i tre elementi di una villa) *in un solo spazio a contatto diretto con giardino e natura*". C'è poi un piccolo giardino murato alle spalle, ma quello che conta è l'enorme spazio dato agli ambienti al piano terreno, che sono del tutto osmotici con il giardino. La villa al piano terreno non è qualcosa di chiuso e compatto, ma aperto, con due diversi orientamenti.



Alcuni interventi

successivi hanno portato a tamponare alcuni loggiati al piano terreno; il trattamento è risolto con due ordini di lesene e un grande fregio con festoni di frutti nella parte terminale. L'ambiente interno alle logge, soprattutto la "Loggia di Psiche", quella principale in asse al fabbricato, possiede affreschi di Raffaello eseguiti da Giulio Romano e da altri artisti.

VILLA MADAMA, ROMA



E' l'esempio più interessante, il più ambizioso anche dimensionale ed è il più intrigante perché è rimasto incompiuto, per cui bisogna lavorare molto sui disegni, sulle ricostruzioni. La villa è infatti un moncone di quello che avrebbe dovuto essere, tant'è vero che sembra un padiglione da giardino, non una villa. L'elemento dominante della porzione costruita è la loggia aperta sul giardino terrazzato (rapporto con la Villa di Fiesole: portico romano della Villa di Michelozzo a Fiesole) e la peschiera.

La villa è un incompiuto, e quello che rimane avrebbe dovuto essere il cortile centrale, che appare come un'esedra con colonne provviste di base ma non di capitello e di tutta la parte sovrastante a causa dell'arresto di cantiere.

LA POSIZIONE

Per quanto riguarda la posizione, in basso c'è il Vaticano, il grande cortile del Belvedere e il belvedere della villa che puntava verso tutta l'area romana, compreso San Pietro; la villa è dunque situata a nord di Roma, in un'area comprata nel 1516 da Papa Leone X, proprietà della famiglia de' Medici (il che ci fa capire come i Medici a Roma operano uno stato di scala in quanto in un contesto differente), appartenente già al capitolo di San Pietro, mentre il monte sulle cui pendici si colloca la villa è il Monte Mario. Non è tanto distante da Ponte Milvio, il ponte che attraversa il fiume Tevere e che poi continua con strada dritta fino al tridente di Piazza del Popolo. E' un luogo ambientalmente pregevole, con pendici collinari, un fiume che scorre in baso, strade di collegamento tra cui la Via Triumphalis, vicina simbolicamente al luogo della cristianità (in quanto presso ponte Milvio si era combattuta la battaglia tra Costantino, padre del cristianesimo, e Massenzio, quest'ultimo sconfitto).

La via Cassia e Flaminia si collegano al Ponte Milvio, la via Triumphalis è la via gialla che parte dal Vaticano e arriva a monte di Villa Madama, mentre la strada blu è la strada diretta che porta da ponte Milvio alla villa stessa. La strada blu e quella rossa (via Angelica che porta ad una porta delle mura del Vaticano) sono due assialità che determinano la progettazione della villa.

RAFFAELLO COME ARTEFICE

L'artefice della villa è Raffaello, il quale scrive una lettera a Baldassarre Castiglioni in cui Raffaello stesso descrive la villa (un autocrate dal punto di vista dei contenuti, anche se i disegni sono di altri architetti per Raffaello): egli dedica una parte dello scritto a sottolineare come la villa abbia un orientamento attento ai venti (riprende Alberti che a sua volta riprende autori classici) tant'è che "*la villa ha de' 8 venti, 6 che la toccano*", le stanze estive non sono toccate dallo scirocco (attenzione ad appartamenti estivi ed invernali, infatti molta attenzione ai temi ambientali).

LE DESCRIZIONI DELLA VILLA

Uno degli elementi importanti della villa e' che, nonostante fosse un incompiuto, assume fin da subito una grande notorietà soprattutto perché opera di Raffaello; il Vasari descrive la villa puntando sul carattere del luogo, dicendo che "*esiste una bella veduta, ci sono acque vive, alcune boscaglie e un bel piano. Le attrattive mentali sono quelle del sito ameno, la ben dosata pendenza, la ricchezza delle acque e la protezione a monte da grandi e folti boschi*".

LA COMMITTENZA

La committenza è quella di Leone X e di suo cugino Giulio de' Medici, poi Papa Clemente VII --> si suppone questa duplice committenza, poiché se fosse stata soltanto papale, alla morte del papa la villa sarebbe stata ripresa dalla Camera Apostolica, mentre intestata ad un parente, sarebbe rimasta alla famiglia. Nel sito esisteva già un edificio nel 1508, ma nel 1516 in relazione all'idea di costruire la villa, si estendono ai luoghi fuori città le agevolazioni a chi abbellisce la città con opere edilizie, per cui si agevola lo stesso papa nella realizzazione dell'edificio. Nel 1518, Giulio II è l'unico committente che sta dietro ai lavori, che si bloccano nel 1521 con la morte di Leone X.

LE MAESTRANZE

Viene realizzata da diverse maestranze che nello stesso periodo lavorano a San Pietro, progetto di valenza pubblica, e ciò sottolinea l'importanza della villa stessa.

Per quanto riguarda invece le vedute settecentesche si coglie perfettamente la cornice ambientale preziosa enfatizzata nel dipinto.

Oggi l'area è vagamente più urbanizzata e la villa viene utilizzata dal governo come luogo di diversi summit, dopo che per lungo tempo è stata abbandonata. I restauri sono stati effettuati da Piacentini negli anni '30 del Novecento.

IL PROGETTO

I disegni non sono attribuiti a Raffaello. La prima versione del progetto, di Giovanni Francesco da Sangallo (detto anche Battista) prevede un cortile rettangolare; il disegno prevede dei riferimenti all'antico, ma sottolinea la differenza tra i pieni ed i vuoti, con un cortile privato e un giardino sul lato destro, ripartisce gli spazi esterni ed individua una parte di fabbricato con degli ambienti. Ciò che richiama l'antico a grande scala è il teatro --> è per questo che si parla dell'eccezionale fatto quotidiano (in questa villa papale viene progettato un teatro all'antico, che non è affatto la prima cosa che viene in mente pensando alla villa), la loggia sulla destra, un grande loggiato sulla parte centrale, ed una vasca/peschiera che possiede dei gradini all'interno, atto a significare come si trattò anche di una piscina. L'altro disegno che viene indicato come opera di Raffaello corrisponde a quella che è la versione che viene messa in opera: si nota il teatro, i due assi principali della villa (uno monumentale proveniente dal Vaticano, uno dal Ponte Milvio con un ingresso che è alla quota del piano terreno).

Una cosa che non era visibile prima è la presenza dell'acqua nella zona terminale della loggia, dove c'è uno spazio ornato di fontana all'interno dell'ambiente; esiste un giardino degli aranci, un giardino privato, una sorta di hortus conclusus, per l'uso privato del papa; sono presenti delle strutture circolari che fanno pensare a delle torri --> non si tratta di un edificio cintato, ma le torri sono garbatamente un segno di potenza militare, ma non di difesa.

IL CORTILE TONDO

Il cortile tondo è un riferimento sia ai cortili tondi presenti nella trattistica dell'epoca nei disegni di Giorgio Martini o nei trattati a stampa pubblicati da Serlio, sia un riferimento alle descrizioni delle ville di Plinio che, secondo alcune letture, sono stati interpretati erroneamente, perché dalla descrizione si capirebbe che il cortile è a forma di esedra, mentre viene interpretata come una o, quindi tondo. Il teatro è alle spalle, quindi sfrutta il declivio di Monte Mario. Al di sotto del terreno ci sono delle scuderie pensate per ospitare 400 cavalli (progetto a grandissima scala).

IL RIFERIMENTO ALL'ANTICO

Raffaello lavora alla fabbrica di San Pietro come successore di Bramante dal 1514 e condivide la carica di responsabile con Fra Giocondo e Giuliano da Sangallo, che muore però nel 1516. Nel 1514, Raffaello è nominato da Leone X anche Sovrintendente alle antichità, che sottolinea la necessità di tutelare il patrimonio archeologico romano, per cui è evidente come egli faccia riferimento all'antico nei suoi progetti.

BRAMANTE

Formazione urbinate rilevante, ma attivo a Milano nell'ambito del Ducato degli Sforza.

CHIESA DI SANTA MARIA PRESSO SAN SATIRO, MILANO

Esisteva un sacello antico dedicato a San Satiro, un ambiente religioso a navata unica che diventa chiesa nell'intervento successivo.

Tutta l'opera di Bramante a Milano come a Roma, a parte il Tempietto di San Pietro in Montorio, è un pò ambiguo circa la paternità: la storiografia non ha infatti trovato i documenti che attestino che le opere siano sue. E' anche vero però che in tutti questi edifici si possono trovare diversi riferimenti che ritornano sempre e sono una sorta di firma dell'architetto. Al corpo limitato viene aggiunta la forma di chiesa, con una sagrestia ottagonale (usata poi come battistero, ma nata come sagrestia) con diverse nicchie che ricorda il Ninfeo di Genazzano bramantesco, quindi all'architettura antica (il 400 ed il 500 hanno come il life motiv di fondo il recupero dell'architettura antica in molte forme, diretta ed indiretta --> antico parola chiave di questo periodo).

Alla chiesa lavora dal 1482, e risulta avere il controllo dell'opera quando la facciata viene affidata all'Amedeo, architetto rinascimentale indigeno che lavora a Milano per il Duomo o per la Certosa di Pavia, e spesso c'è un intreccio tra Bramante e quest'ultimo.

PIANTA

Sacello sulla sinistra tardo antico_alto medievale. L'ingresso precedente era sul fianco, là dove oggi c'è altare. C'è una struttura molto ampia del transetto, che è la vecchia chiesa, mentre la navata è definita da navate laterali --> per quanto riguarda il corpo della chiesa, si nota che la navata laterale continua tra navata e transetto, come nella Chiesa del Santo Spirito del Brunelleschi. L'elemento fondamentale è il trattamento dell'abside, che abside non è: si trova infatti sulla vecchia facciata che dava su strada, per cui era impossibile sviluppare alcunché. Presenza di un tiburio che chiude gran parte della cupola su base circolare con copertura a falde al di sopra del tamburo, e l'interno non ha copertura piana come Santo Spirito o San Lorenzo, ma possiede un gran voltone: Bramante riprende in questa scelta, una scelta che era stata radicale per Alberti in Sant'Andrea di Mantova, la quale possedeva un'ampia volta a botte di derivazione antica. Questa grande volta a botte copre sia nella navata sia nel transetto sia nel presbiterio (abside) dove è collocato un altare --> in prospettiva sembra che lo spazio absidale sia molto ampio e lungo, ma in realtà quello spazio non esiste (profondità in uno spazio ristretto: non è soltanto un'invenzione del barocco che enfatizza questi esperimenti di illusione ottica, ma è utilizzato anche in precedenza, proprio nel Rinascimento culla delle regole e della valorizzazione della prospettiva in architettura).

La navata principale, corpo di fabbrica aggiunto in cantiere, è un modello che si moltiplica in tantissime altre architetture (San Liceto - in Piemonte - o la Chiesa di Rocca Verano - attribuita a Bramante - che porta in provincia grandi modelli dell'architettura di questo periodo).

Nella sacrestia c'è corrispondenza tra struttura ad arco a livello inferiore e due aperture a livello superiore: una sorta di firma bramantesca che si ritrova in più opere; si tratta di una scelta azzardata far pesare il pilastro centrale sopra la chiave d'arco inferiore.

PILASTRO/ARCO

E' molto diversa dalle chiese brunelleschiane: c'è un rapporto diverso tra pilastro e arco (non colonna e arco!): Brunelleschi ha ragionato nelle sue chiese come colonna e arco, mentre Bramante è più attento al tema del pilastro, più legato all'antico (basta pensare al

grande modello del Colosseo, dove c'erano ordini, pilastri e archi, utilizzato per la sovrapposizione di ordini). Sul fianco la soluzione dell'arco che è esattamente quella del Ninfeo di Genazzano: soluzione bramantesca di collocare questi tondi tra arco e arco, così come nel Ninfeo si nota come tra l'arco più piccolo poggiante su colonne delle seriane sono collocati tondi più piccoli di questi.

IL SOFFITTO

Il soffitto è a cassettoni/lacunari dipinti, non in tre dimensioni, ma che in prospettiva sembra allargare lo spazio circostante. Lo spazio più famoso della chiesa è quello relativo all'illusione prospettica, quello spazio minimale risolto con tanta enfasi sulle membrature che fanno credere ci sia più spazio di quello reale.

L'ALTARE

L'altare è collocato nel luogo del vecchio ingresso, e l'unico intervento di maggiorazione che si è potuto fare riguarda il minimo risalto della porzione centrale.

IL DUOMO, PAVIA

Databile al 1488, non è un progetto che si può associare soltanto alla mano di Bramante; la storiografia esprime con certezza la sua presenza sulla cripta, ma anche una serie di elementi progettuali mescolati a elementi indigeni, in quanto legati al rinascimento lombardo. La città vede scontrarsi due partiti o architetti che hanno origini diverse: Bramante, che ha alle spalle la corte degli Sforza che riconosce nel Rinascimento fiorentino la novità, e poi la comunità pavese che invece sostiene l'Amedeo e la cultura architettonica locale che in quegli anni si è sviluppata in Lombardia.

Esiste un modello ligneo originale, dove si ritrova quella ricchezza esagerata che appartiene anche alla facciata della Certosa di Pavia con caratteri locali del Rinascimento (come la presenza delle piccole gallerie esterne che corrono lungo i fianchi), ma al contempo le novità che arrivano da un ipotetico contributo bramantesco (come le sagrestie a pianta centrale giustapposte alla Chiesa).

PIANTA

Nella parte superiore si vedono le gallerie con archetti (segno locale) con il grande tiburio ottagonale di cultura lombarda; si notano poi le 4 sagrestie a pianta centrale che fungono da tempio, come riferimento all'antico, e la cupola ottagona poggiata sui pilastri direzionati in diagonale, dunque radiali. Tutta la pianta è dinamica.

Ci sono elementi che rimandano alla cultura fiorentina: le cappelle estradossate ed estroflesse rispetto all'edificio.

L'USO DI ELEMENTI LOCALI

Giordano sottolinea come elementi locali siano il sistema a doppie gallerie lungo tutto l'esterno, le partiture decorative in facciata, la cupola unita al tiburio, l'evidenza delle strutture a contrafforte con parte terminale a aedicola (di sapore un po' gotico, vista la verticalità).

CRONOLOGIA

Dal punto di vista cronologico si ha l'inizio dei lavori nel 1488, Bramante è segnalato in cantiere nello stesso anno nelle discussioni che ci sono tra l'Amedeo e le altre figure (e sembra che in questo frangente dia il suo progetto); la chiesa ha un lungo percorso costruttivo, poiché gli 8 pilastri della cupola sono costruiti da Benedetto Alfieri nel secondo settecento, il tamburo nel 1766, la cupola nel 1882, la facciata nel 1895, mentre negli anni '30 del Novecento il transetto di cemento armato.

Confronto tra lo schema del Duomo di Pavia e la Chiesa del Santo Spirito: in tutti e due i casi c'è il risvolto delle navate anche nel transetto, ma l'impostazione della cupola è simile, le cappelle estradossate sono risolte in maniera più o meno dinamica. Per quanto riguarda la volta della cripta, quella attribuita a Bramante con più sicurezza, ha una volta come quella del Canopo di Villa Adriana --> anche in aspetti non relativi all'ordine, Bramante si riferisce all'antico.

Confronto tra la facciata nel modello e quella realizzata, priva di elementi decorativi previsti dal modello: il mozzicone che si vede a sinistra era la torre di Pavia, crollata motu proprio una ventina di anni fa, mai stata ricostruita, anche se elemento forte per la città.

La costruzione tardiva della chiesa ha portato a demolire fabbricati esistenti e a completare la Chiesa negli anni ottocenteschi. L'interno mostra chiaramente come si tratti di un ibrido, cioè di un insieme di elementi diversi tra loro (modifiche di lunga durata), ma la spazialità della cupola e del transetto dà idea della volontà e l'ambizione della comunità pavese nel costruire la Chiesa.

La verticalità delle strutture fanno capire che si è in una terra che non ha prodotto il Rinascimento, ma che è influenzata dal gotico.

PIAZZA, VIGEVANO



La piazza viene realizzata tra il 1492 ed il 1494. Il committente è Ludovico il Moro, mentre Bramante realizza con questa piazza, nel moderno dell'epoca, l'idea del foro antico: l'attenzione per l'antico non è rivolto solo ad alcuni aspetti, ma anche in forme dell'architettura pubblica, traslate in un contesto nuovo. La piazza nasconde tutto ciò che di irregolare c'è dietro (cosa molto diffusa durante il barocco); la Chiesa è barocca in facciata (curva) che risolve il problema di non essere in asse con la piazza. La struttura a

porticato della piazza copre l'ingresso della strada laterale: si tratta di uno spazio che vuole essere completo e non frammentato, unitario, che si sovrappone alle strutture esistenti delle strade. I capitelli e le colonne risentono ancora di esecuzione locale e radicata nel passato, mentre è assolutamente moderna e sarà usatissima in Europa centrale la *decorazione a graffito* (intonaco inciso e non semplicemente dipinto, con superfici diverse).



Le finestre sono incorniate da un ordine, dove le colonne sono più candelabre --> la *candelabra* è una decorazione tipica del Rinascimento (sono decorazioni antiche, strutture di candelabri con base e fusto riprese come decoro su una superficie piana).

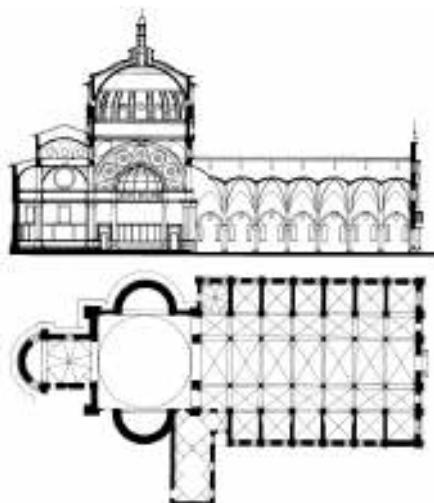


Gli accessi delle strade laterali erano mascherate non soltanto dalla continuazione del porticato, ma erano denunciati dal fatto che veniva strutturato e definito decorativamente un arco trionfale --> struttura a 3 formici con pilastri. Incoerenza tra una strutturazione continua con una decorazione che identifica un arco maggiore, la serialità del portico ed una strutturazione tripartita ad arco trionfale.

SANTA MARIA DELLE GRAZIE, MILANO



L'Amadeo è segnalato nel 1497, quindi la sua figura è chiara dal punto di vista della presenza. La chiesa non è qualcosa di unitario, ma è una preesistenza goticheggiante che Bernini non progetta: dell'architetto è la grande struttura cupolata, una sorta di elevazione a potenza delle strutture come quella della *Cappella Portinari* e che a sua volta riprende le cappelle di Brunelleschi (Sacrestia Vecchia, Cappella Pazzi).



Cupola ad ombrello. Porzione di chiesa, detta tribuna non nasce solo come estensione della chiesa, ma come luogo sepolcrale per gli Sforza, in particolar modo per Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro --

> aggiunta come una sorta di Mausoleo., così come la Sacrestia Vecchia di Brunelleschi e quella Nuova di Michelangelo, a Firenze.

Riferimento: Pantheon, Roma

Il tamburo quasi nano che sta alla base della cupola possiede una serie di finestrelle che si susseguono e di paraste, che la fanno assomigliare a quello che era il trattamento del Pantheon al di sotto della cupola.

Confronto tra Chiesa gotica e l'aggiunta rinascimentale imponente di Bramante: si ritrovano i tondi che decorano lo spazio tra i due archi.

ESTERNO

La storiografia lo lega di più all'Amadeo. Sovrapposizione di ordini con decorazioni a candelabri, realizzate in cotto; qui la ricchezza e la bellezza dell'architettura è sottolineata dalla quantità delle partiture decorative: l'ornamento gioca un discreto peso, e spezzetta in tante parti il fronte.

INTERNO

Eccezionale. I contrasti cromatici tra il grigio della pietra serena ed il bianco dell'intonaco vengono richiamati qua tra il cotto lombardo esternamente e internamente.

L'ornamento sulle pareti segna molto lo spazio rispetto alle cappelle di Brunelleschi, dove esisteva un ordine astratto di purezza: ciò mostra che non si è più nel Rinascimento delle origini, ma che ci si sta avvicinando alla concezione architettonica cinquecentesca, per di più in Lombardia.

- Bramante andando a Roma, opera una rottura, realizzando opere legate all'architettura antica, in maniera esplicita e diretta.

SANT'AMBROGIO, MILANO



Sono presenti i due grandi cortili ed il chiostro della canonica, incompleto ma molto particolare. La colonna è molto curiosa, ma non è una follia di Bramante: è un rapporto diretto con la trattatistica di Vitruvio il quale spiegava l'origine degli ordini e degli elementi dell'architettura, tra cui l'origine della colonna da un tronco di albero, tant'è che si parla di "*colonna ad troncos*" che ricorda l'origine della colonna nell'architettura, cioè il fatto di usare un albero liberato dai rami per reggere una struttura. L'idea del cortile non è semplicemente quella di quattro spazi porticati con archi poggiati su un settore di trabeazione, ma l'uso di due ordini: l'ordine del porticato e l'ordine del grande arco; per cui l'idea bramantesca era quella di collocare quattro archi trionfali (ad un solo formice) nel segnalare l'ingresso alla chiesa --> è un incompiuto. Pochi anni dopo realizza invece i due chiostri, dove si ritrovano delle colonne snelle e sopra, due aperture per ogni singolo arco, che corrispondono alle esigenze convenzionali: alle colonne corrispondono delle paraste poste nel punto medio.

BRAMANTE A ROMA

Nel 1500 Bramante si trasferisce a Roma: ovviamente il Rinascimento esisteva già prima del suo arrivo, ma risulta fondamentale riconoscere il background da cui deriva la sua formazione.

PALAZZO VENEZIA, ROMA



Grosso complesso quattrocentesco romano, dove si possono vedere all'opera architetti in un nuovo linguaggio. Importante è il viridarium, struttura porticata di due piani, posto sopra le scuderie --> giardino pensile con le viti. Alcuni interventi di questo periodo sono già orientati alla riproposizione del classico, ma lo stesso palazzo offre qualcosa di più raffinato, loggia interna incompiuta che viene realizzata da Francesco di Borgo detto anche "il geniosissimo architetto", anche se si suppone la presenza di Alberti, e da altre figure --> alla base della sovrapposizione di ordini si ha come riferimento il Colosseo. L'atrio possiede una volta a botte (simile a quella di Poggio a Caiano) realizzata secondo l'opus caementitium, fatta con conglomerato inserito in cassaforma.

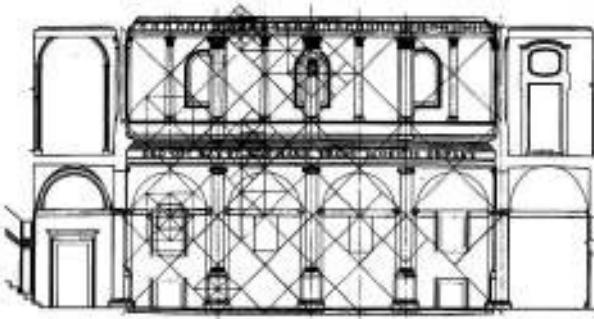
PALAZZO DI CANCELLERIA, ROMA



Grande palazzo rinascimentale esistente prima dell'arrivo di Bramante a Roma, è il Palazzo della Cancelleria, di funzione amministrativa papale; il primo palazzo con ordini, finestre rinascimentali ed una serie di linguaggi legati al nuovo tipo di gusto (influenze da Palazzo Rucellai per la sovrapposizione di ordini e per l'uso di bugnato semplice). Esiste anche un cortile con due grandi ordini di loggiato dorico e due paraste corinzie nella parte superiore. Bramante non lavora a questo palazzo, ma secondo il Vasari progetta la

Chiesa di San Lorenzo in Damaso, compenetrata con il palazzo stesso, e il Chiostro di Santa Maria della Pace, situato in prossimità.

CHIOSTRO DI SANTA MARIA DELLA PACE, ROMA



Situato nei pressi del Palazzo di Cancelleria, anche qua si ritrova la sovrapposizione della doppia apertura sulla singola e l'uso, al piano terreno, della pilastratura --> quindi sono archi che reggono la loggia sovrastante, ma che poggiano su pilastri. La chiesa è un capolavoro del barocco (di Pietro da Cortona): il chiostro ha una modularità basata sul quadrato, secondo la lettura del Bruschi --> l'architettura rinascimentale si basa su giochi razionali e proporzionali dichiarati. Ciò viene fatto anche per l'alzato del cortile, dove ogni tre campate sono valutabili come inserite in un quadrato.

Il tema dell'angolo è ricorrente: pilastro con due paraste.

TEMPIETTO DI SAN PIETRO IN MONTORIO, ROMA



LA GRANDEZZA DI BRAMANTE SECONDO IL LOTZ

E' la vera grande opera che fissa il carattere dell'opera di Bramante in Roma, a parte San Pietro, e che caratterizza il suo intervento; non a caso Lotz conclude la sua trattazione su Bramante dicendo: "*Nessun altro architetto ebbe influenza già in vita come Bramante; grazie a lui il primato passò da Firenze (centro propulsore del Rinascimento) a Roma. Poi la nuova architettura si diffuse in tutta Europa*". Inoltre, sempre per lo stesso, "*i lavori eseguiti a Roma dopo il 1500 dimostrano la vera assimilazione dell'antico che determina un nuovo stile classico*" e sottolinea che "*c'è una discontinuità con il periodo lombardo*" --> Bramante è un architetto legato in parte alle esperienze fiorentine (coerenza di impianto tra tribuna di Santa Maria delle Grazie, Cappella Portinari e Sagrestia Vecchia), ma il vero salto lo compie aderendo alla conoscenza diretta dell'antico in Roma.

IL RICHIAMO ALL'ANTICO: LA NUOVA ARCHITETTURA BRAMANTESCA

Architettura che più di ogni altra ben rappresenta questo rapporto con l'antico, perché di quest'ultimo riprende molti aspetti. Realizzato sul luogo del martirio di San Pietro (per cui alla base di tutto c'è un motivo religioso) l'elemento più evidente e più particolare tra tutti (visto che si tratta di un edificio religioso che dovrebbe avere una funzione che non è assicurata da questa tipologia, a pianta centrale) è la dimensione della cella (4,50 mt di diametro), molto piccola, al punto che si capisce benissimo che si tratta di una cella in cui non si può officiare. Essa rappresenta la traduzione, all'inizio del XVI secolo, di tipologie di tempio a pianta centrale al tempo stesso periptero (a Roma ce ne sono diversi e originali, come il *Tempio di Vesta*, tempio circolare a cui attualmente manca la trabeazione), cioè costituito da un giro di colonne intorno, e monoptero, cioè costituito da un solo anello di colonne.

Dal punto di vista religioso e cattolico, celebra il luogo del martirio di San Pietro, ma è risolto con una tipologia che non è quella della chiesa officiabile con uno spazio ampio per i fedeli (basilica), ma con un piccolo tempio che possiede una cella come nei templi antichi. Bisogna però dire che l'idea del tempio a pianta centrale non è uno sberleffo innovativo alla tipologia religiosa canonica; infatti, nonostante il richiamo alla religione pagana, l'edificio è dentro le linee dell'architettura religiosa, altrimenti non l'avrebbero fatto costruire.

UN'OPERA INCOMPIUTA

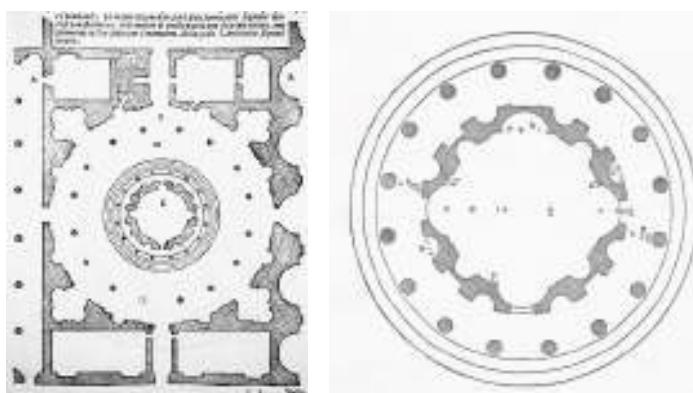
Questo tempio sembra completo anche se in realtà l'architettura che doveva circondarla non è stata costruita, è collocato in un cortile come avrebbe dovuto essere, ma questo cortile non ha assunto la configurazione che Bramante pensava.

LA FORTUNA RICEVUTA

Esso gode sin da subito di fortuna critica: Palladio lascia delle informazioni a riguardo, dicendo che: "*Palladio fu il primo a mettere in luce la buona e bella architettura che dagli antichi sino a quel tempo era stata nascosta*" --> riferimento non diretto al tempio, ma all'architettura innovativa bramantesca. Inoltre Palladio pubblica nel suo Trattato il Tempio nel suo IV libro, collocandolo tra i templi antichi; questo perché ne sottolinea la qualità e il carattere antico, pur essendo un edificio religioso cattolico.

Il tempio viene pubblicato anche da Serlio nel III libro assieme al progetto di Bramante per San Pietro, e ciò indica che l'architetto milanese occupa per lui un posto importante.

PIANTA



Si tratta di un tempio dalla forma circolare, differente dalla tipologia complessiva del tempio pagano: ci sono alcuni elementi in più che attestano ciò, come per esempio il tamburo e la cupola, elemento non proprio del tempio antico. Si tratta dunque di un aggiornamento rispetto ai punti-chiave dei templi pagani, quali la pianta circolare, la cella, le colonne. Tutto il tempio segue una serie di regole proporzionali, in gran parte legate a Vitruvio --> esso possiede delle colonne, la cui altezza eguaglia l'altezza della cella interna, ma non segue il proporzionamento di 1:7 per il dimensionamento della colonna (1 il diametro del fusto, 7 l'altezza della colonna); usa un rapporto tra colonna ed intercolumnio, proporzionato su 3 (per la precisione 2.84) volte il diametro della colonna, e il rapporto tra larghezza ed altezza della colonna è di 1:8.56. L'altezza del tamburo corrisponde al raggio della cupola.

Che ci sia un proporzionamento pensato, è legato al fatto che il diametro non è una misuratura di quelle corrente (non è un palmo o due palmi romani, bensì 1.87 palmi) --> Bramante non parta dall'unità dimensionale dell'epoca, ma decide il proporzionamento in base a criteri propri.

Dunque, oltre a riprendere uno dei pilastri dell'architettura antica, vale a dire il tempio, Bramante si rifà ai criteri di proporzionamento che governavano l'architettura classica, o quanto meno la trattazione di Vitruvio.

Il tempietto è poggiato su un basamento, con tre livelli di gradini, mentre l'ordine è dorico, con trabeazione dorica guarnita di triglifi metope (non a soggetto pagano, ma religioso); al di sopra della trabeazione il balconcino del tempietto protetto da balaustra con balaustrini formati da due elementi speculari e sovrapposti, tipici del Rinascimento e del primo cinquecento. Successivamente, invece, essi verranno mutati: balaustrini che corrispondono solo alla metà superiore di questi, nella forma che si allarga in basso. Per quanto riguarda la parte inferiore, alle colonne corrispondono le paraste nel cilindro della cella: le colonne sono ribattute nelle paraste e viceversa.

Altro eco dell'antico il soffitto piano trattato a lacunari, derivato dallo studio e dal rilievo da parte dell'architetto piemontese Borra dei soffitti decorati su modello del tempio di Palmira.

IDEA ORIGINARIA E SITUAZIONE ATTUALE

Grazie alla pianta pubblicata da Serlio si può affermare come in origine il tempietto, a differenza di oggi, era pensato con quattro ingressi, quindi una cella priva di altare, e quattro punti di vista; poi una porta è stata chiusa per ospitare l'altare e la figura del Santo.

La centralità di questo tempietto era inoltre più visibile, poiché esso si trovava al centro di un cortile anch'esso circolare.

INTERNO



Cupola semisferica, una delle quattro porte occlusa dalla presenza dell'altare e di San Pietro collocata in una nicchia preesistente. All'interno è presente un ritmo di paraste su piedistallo con una trabeazione dorica. In un disegno ricostruttivo si ha un'idea anche della parte sottostante, una seconda cella sotterranea, raggiungibile dalla scala, che fa parte del sistema --> questa immagine spiega un altro edificio, il Tempietto realizzato negli anni 1634_1636 nei giardini del Palazzo Reale di Torino, famoso già all'epoca: un tempietto situato nell'attuale parterre nord dei giardini, nato dalla demolizione del muro diagonale che tagliava l'area, che fungeva da cappella dedicata a San Lorenzo (detta Cappella nel mezzo del giardino) che per la dinastia sabauda era il santo dedicatario del giorno in cui venne vinta la battaglia di San Quintino nella metà del Cinquecento, grazie alla quale Emanuele Filiberto riuscì ad avere indietro i suoi terreni sabaudi.

Il riferimento al Tempietto di San Pietro in Montorio è banale, visto che esiste una cella sotterranea e il tempio è circondato da 24 (e non 16) colonne. L'edificio è stato costruito, e dopo qualche periodo demolito, anche se nonostante ciò ha avuto delle ricadute su altre architetture.

LE LOGGE VATICANE, ROMA



Famose sono le Logge di Raffaello, dipinte da quest'ultimo (e diventate un riferimento decorativo nell'architettura d'interni per numerosi architetti, al punto da definire le logge create e copiate "Raffaelle") ma progettate da Bramante; esse sono state costruite nel 1509. Una copia della Loggia è stata copiata in periodo neoclassico, al Museo Hermitage di San Pietroburgo, per volere della zarina Caterina II, la quale apprezzava il classico.

Anche se c'è un proseguo delle logge, il sistema era pensata per essere una facciata aperta, e non un cortile di cui mancano più lati, pensata da Bramante come facciata dei Palazzi vaticani. E' stata costruita su modello della loggia presente a Pienza, molto più arcaica di quella bramantesca, ma molto simile --> il senso della facciata è proprio quello di creare una veduta sul territorio, allora poco abitato.

La sovrapposizione degli ordini, la trabeazione architravata e l'uso degli archi rimandano ad un altro modello: il Colosseo, il quale prevede paraste e semicolonne.

SANTA MARIA DEL POPOLO, ROMA

Realizzato su incarico di Giulio II e pensato come luogo di sepoltura, Bramante allunga il presbiterio ed il coro, con una nuova abside. Il riferimento all'elemento classico è evidente nel cassettonato della volta che non segue uno schema a riquadri quadrati ma rettangolari, mentre quello di destra è trasformato in finestra. Secondo la critica il trattamento dell'abside a conchiglia è affine a quello che Bramante pensava per la sua versione di San Pietro.

CASA DI LORETO, SANTUARIO DI LORETO



A prima vista non appare bramantesca per l'esubero, tant'è che sembra un'architettura veneta: in effetti tutta la parte scultorea è del Sansovino, di area veneta, ma l'impaginato architettonico è bramantesco. L'idea dell'arco trionfale privo di formici è adattato ad essere copertura e avviluppo della casa, che si ritiene essere quella di Nazareth portata in dono dagli angeli.

Realizzata nel 1509, prevede l'uso dell'ordine corinzio che è, nella trasposizione in epoca cristina, il linguaggio più raffinato a quello che si ritiene coerente con la presenza della Vergine.

PALAZZO CAPRINI, ROMA



Detto anche Palazzo di Raffaello perché comprato dal pittore, l'edificio era situato nell'odierna Via della Conciliazione, rasa al suolo durante i diradamenti dell'epoca fascista. E' un tipo diverso di Palazzo, definito dalla numerosità delle finestre, che si riduce di dimensioni perché si tratta di un palazzo urbano e non di una villa di famiglia facoltosa, e ciò lo si comprende dalla presenza, sul piano terreno, di botteghe. La separazione tra il piano di residenza e il piano delle botteghe è molto marcato; infatti non si tratta di ordini sovrapposti, ma di un differente uso di materiale che distingue i due piani: la parte inferiore è risolta con l'utilizzo di bugnato abbastanza rustico, mentre la parte superiore con l'uso dell'ordine dorico enfatizzato in due modi e definito da coppie di elementi e da semicolonne (non lesene o paraste sottili) --> forte enfasi dell'ordine e del basamento,

collegati da assi verticali ben precisi; al vuoto della finestra soprastante, coronata da un timpano, corrisponde sotto l'apertura ad arco più o meno chiusa. Esiste una verticalità che unisce le due parti, anche se esiste un'orizzontalità divergente: ordine e bugnato, che è un bugnato a stucco realizzato con casseformi (non è palazzo dei principi, per cui per diminuire l'onerosità non si utilizza il bugnato in pietra così come sopra le semicolonne non sono in pietra, ma in laterizio intonacato) che secondo il Vasari è un'invenzione bramantesca.

Questo Palazzo verrà replicato in altre zone di Roma, anche dal Raffaello stesso.

RAFFAELLO

Con Raffaello e con la sua morte, avvenuta nel 1520, si conclude il Rinascimento e si dà inizio al Manierismo. Egli è anche pittore, e nel 1514 viene nominato 1mo architetto della fabbrica di San Pietro, il grande cantiere di Roma; negli stessi anni dipinge le stanze vaticane (famosa la Stanza della Segnatura) ed è sovrintendente alle antichità per volere del Papa, dunque persona molto legata all'antico. Anche le sue pitture approfittano grandemente delle facoltà a lui offerte dalla prospettiva, per cui allargano gli ambienti in cui si collocano (es. Scuola di Atene).

Interviene in alcuni edifici religiosi che necessitavano di incrementi, come in Santa Maria del Popolo, dove vi aveva già lavorato Bramante.

CAPPELLA CHIGI, ROMA



Pensata come cappella funeraria, a lato della navata, per la Famiglia Chigi, i signori della Villa Farnesina (nata come Villa Chigi): famiglia importante che elegge questo sito a luogo di sepoltura. L'analisi che ne fa Lotz la mette in comparazione con l'impianto di Bramante per San Pietro: una sorta di parafrasi raffaellesca della crociera su cui poggia la cupola, con archi d'accesso (di dimensioni minori della cupola) che danno origine a pennacchi trapezi su cui poggia la cupola stessa; quindi uno spazio in cui bisogna entrare per possederlo, nel senso che non è cogibile al 100% dall'esterno --> bisogna entrare

attraverso l'arco che ne è più stretto, e il posizionamento delle quattro nicchie con sculture. La cappella è decorata da Raffaello nella parte superiore della cupola, i cui decori derivano dalla conoscenza diretta dei monumenti romani, così come l'uso delle nicchie. Lotz sottolinea poi il diverso posizionamento, rispetto a quello bramantesco, delle paraste che poggiano sul pavimento senza piedistallo, dando dunque una dimensione più umana e diretta.

CHIESA DI SANT'ELIGIO DEGLI ONOFRI, ROMA

Costruita dal Peruzzi su concezione di Raffaello.

PALAZZO DI JACOPO DA BRESCIA, ROMA



Parte dal background di Bramante in Palazzo Caprini, e progetta questo edificio, il quale presenta al piano terreno le botteghe, e al primo piano gli spazi abitativi.

Egli tiene da Bramante:

- il bugnato del piano inferiore, indice dello spazio commerciale e separato linguisticamente dal piano superiore.
- le aperture quadrate (che ricordano i mezzanelli tondi di Palazzo Caprini dove abitava il proprietario del negozio) le quali denunciano il piano o infra_nivello della facciata.
- il tema dell'ordine (anche se qua si usa la lesena e la contro_lesena/parasta e contro_parasta - metà parasta - leggermente indietreggiata con parapetti di Palazzo Caprini)
- timpani, sia triangolari sia curvi (novità, ma non sua invenzione), che saranno utilizzati da Raffaello in altri palazzi e che risolvono in architettura l'asse delle finestre.

Il progetto prevede anche un secondo piano, perché probabilmente le sale al primo piano sono sale di parata, pubbliche e di ricevimento e non di residenza della famiglia.

Attualmente sul fianco il tema del timpano curvo diventa più evidente, tanto che sembra una vera e propria edicola, mentre il bugnato è forte, anche se ha una fascia ampia e una più ristretta.

PALAZZO VIDONI CAFFARELLI, ROMA



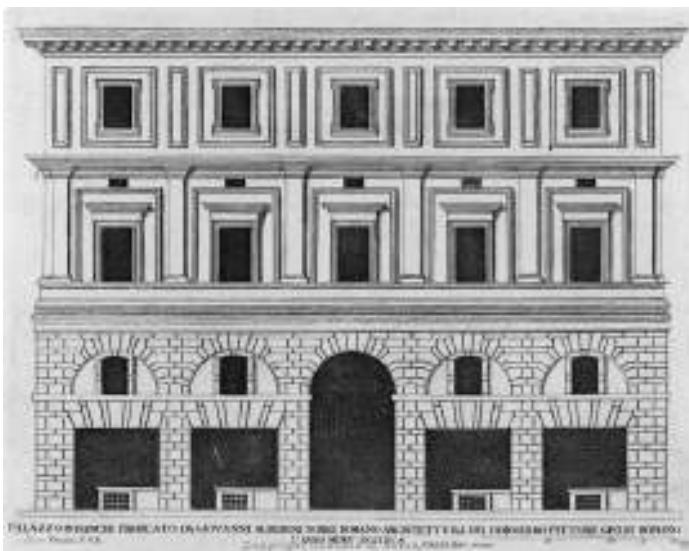
Palazzo Caffarelli Vidoni in una antica fotografia (Arch. Fot. Gennarelli).

Molto simile a Palazzo Caprini per diversi aspetti:

- coppia dell'ordine: a destra le semicolonne, a sinistra le semiparaste.
- il bugnato inferiore, anche se il ritmo è differente.
- alternanza di aperture architravate e aperture centinate, ad arco.

Non c'è la stessa serialità della facciata di Bramante ma uno scollamento di ritmo tra i due livelli.

PALAZZO ALBERINI, ROMA



Si ritrovano le botteghe, segnate dall'uso del bugnato, archi, e una commistione tra apertura architravata con la piattabanda del negozio e l'arco sovrastante. Lesene al primo piano, e semplici riquadri al secondo che continuano la verticalità dei livelli inferiori.

3-11-2015

RAFFAELLO

PALAZZO CAFFARELLI VIDONI

Da 5 campate è diventato n campate. Sembra un edificio unitario, a prima vista, ma anche il secondo piano è un'aggiunta (in altri palazzi, invece, era previsto). La parte originale, può essere distinta da quella aggiunta grazie ad un elemento differente --> il BUGNATO:
a strisce orizzontali nella parte disinistra e a blocchi nella parte di destra.



L'ampliamento sul Corso Vittorio Emanuele del palazzo presenta una sintassi che riprende il bugnato del primo blocco del palazzo, ma al di sopra c'è un raddoppio del piano principale (dimensionamento differente) e non ci sono semicolonne ma lesene (nella parte principale, invece, ci sono semicolonne) ---> come Palazzo Caprini di Bramante, poi casa di Raffaello.

L'estensione della parte che adesso è come se fosse un dietro ma era la facciata principale era già avvenuta nel 1776 al periodo di Giovan Battista Piranesi.

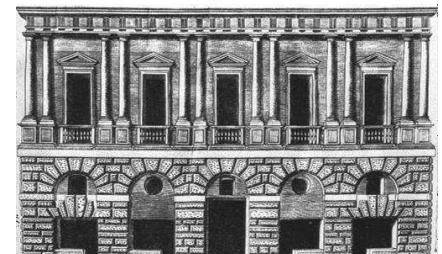
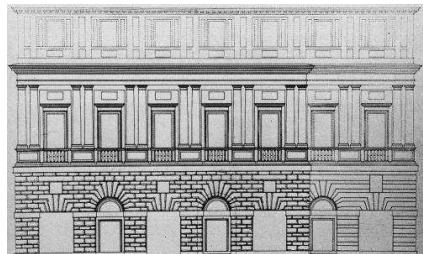


Nella sua incisione tutto sembra omogeneo, attraverso il ritmo di semicolonne che porta a n campate le 5 originali, ma anche qui il bugnato a pian terreno si mostra in maniera differente tra destra e sinistra, rispettivamente a blocchi e a strisce.



Il disegno (4^a immagine) ci seleziona nella costruzione la parte originale ma ci mostra solo l'ampliamento di due campate a destra. Tale rilievo ricostruttivo, messo a confronto col Palazzo Caprini (5^a immagine), ci dà semplicemente la situazione di una fase intermedia, in cui era avvenuto un piccolo ampliamento sulla destra del palazzo ma non ancora quello complessivo.

Dettaglio architettonico: i due palazzi sono messi a confronto perché il palazzo Caffarelli Vidoni, attribuito a Raffaello, è una delle varianti del modello dato da Bramante con palazzo Caprini (presenza di bugnato, semicolonne..) ma c'è una piccola differenza, che non riguarda il bugnato



della parte inferiore o la trabeazione, (nel palazzo Caprini presenta metope e triglifi, invece, nel palazzo Caffarelli Vidoni è priva di fregio) ma una differenza che cambia la lettura della facciata --> non riguarda nemmeno la presenza di timpani da una parte e assenza degli stessi dall'altra (nel palazzo Caffarelli abbiamo solo la cornice inferiore di un timpano), bensì riguarda la **verticalità** che è più presente in palazzo Caprini (data dal rapporto tra arcata cieca sotto e lo spazio superiore e la presenza sotto ogni semicolonna di un proprio piedistallo, al contrario, del palazzo Caffarelli che ha un piedistallo unico per ogni coppia di colonne --> piccolo dettaglio che contribuisce a spezzare un po' la verticalità. Aspetto compositivo.)

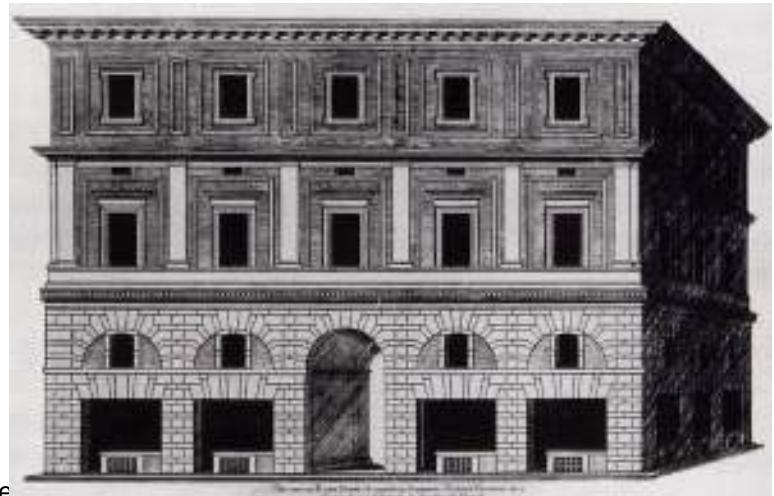
PALAZZO UGUCCIONI

Questa tipologia di palazzo con base bugnata e ordini la ritroviamo a Firenze in un caso unico, dato che la tradizione è legata alla tipologia del palazzo Medici di Michelozzo. Secondo la storiografia si tratta di un intervento un po' tardivo (1550) a Firenze, di novità che si sono sviluppate a Roma entro agli anni '20 e che già erano state sorpassate. Si tratta probabilmente di un palazzo nobiliare destinato alla famiglia che si affaccia su piazza della Signoria.



PALAZZO ALBERINI

Edificio attribuito a Raffaello con gli interventi di Giulio Romano --> presenza del bugnato e lesene al piano superiore e riquadri al secondo piano. La critica, in questo caso, sottolinea la perdita di riferimento fondamentale all'ordine come elemento nodale della facciata, per una maggiore prevalenza degli elementi decorativi delle aperture, rispetto all'intelaiatura dell'ordine, che si fa meno forte, innanzitutto perché riguarda solo un piano e, inoltre, perché sono lesene e non semicolonne. L'ordine, quindi, è meno evidente delle "specchiature", ovvero i riquadri. La facciata, infatti, non è un piano liscio su cui poggiano le lesene del primo piano, bensì il piano su cui esse appoggiano è leggermente scavato (piccole differenze di spessore). La finestra, quindi, non è in uno spazio tra lesena e lesena ma è dentro un ulteriore riquadro. Lo stesso vale per il piano superiore, in cui, inoltre, le lesene sono sostituite da ulteriori riquadri, che le continuano come linea. L'ordine è confinato, quindi, solo al primo piano.



Questa può essere identificata anche come un'indicazione di rango (scelta formale legata alla funzione): le botteghe sono dentro una superficie bugnata, il piano importante è definito dall'ordine, il piano secondario, invece, non ha ordine. Il fatto che si sottolinei, in questo palazzo raffaellesco, il decadere della forza dell'ordine in facciata, rispetto al modello di palazzo Caprini, ha una motivazione, che vedremo in un altro edificio di Raffaello (palazzo Branconio), in cui l'ordine, pur rimanendo, è completamente scomparso dall'impaginato del grosso della parte principale della facciata.*

PALAZZO STATI CENCI MACCARANI

Altro palazzo del periodo con caratteri simili può essere considerato quello di **Giulio Romano**. Edificio caratterizzato dalla presenza del bugnato al piano terreno, di lesene doppie su piedistalli unici al primo piano, di timpani curvi o a triangolo e aperture nel livello superiore, che

non sono definite da lesene, bensì da una progressiva scomparsa dell'ordine, sostituito da delle fasce e specchiature incastrate una dentro l'altra.

Forte presenza del portale (in pietra), in cui le paraste che reggono il timpano sono trattate a bugnato, come il paramento del resto della facciata della parte dei negozi.

Molta forza nell'ornato di facciata è data ai conci (simulati) delle piattabande, sia nel portale, sia nei negozi.

I conci estremamente robusti, anche nel portale, occupano tutto lo spazio del timpano e lo tagliano nella cornice inferiore (segno tipico di Giulio Romano).



PARENTESI

Modi opposti di trattare con riquadri il tema della facciata a ~~Torre del Gallo~~ Palazzo Branconio dell'Aquila. Le finestre sono arretrate rispetto al filo di facciata e l'ornamento della facciata è dato dalla finestra, dalla sua cornice (motivo decorativo per movimentare la facciata). In piazza San Carlo, invece, tra finestra e finestra vi è la presenza di pannelli che sporgono, che vanno cioè oltre al piano di facciata.

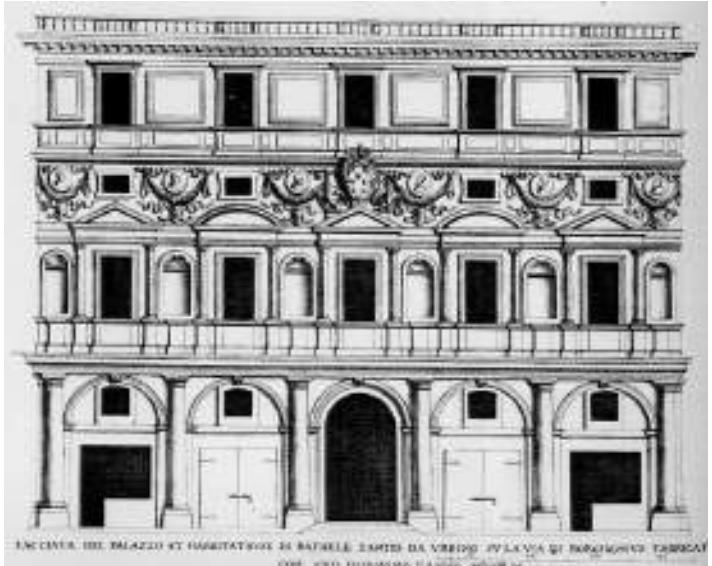


PALAZZO BRANCONIO DELL'AQUILA

* Palazzo attribuibile a Raffaello nella zona della spina dei borghi, in cui l'ordine, pur presente al piano terreno, sopra scompare quasi del tutto. Edifici simili: Palazzo Spada.

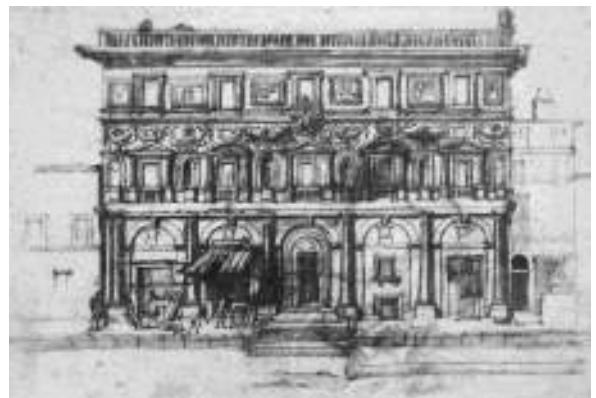
Non esistono foto del palazzo perché esso fu demolito nel 1660, ma abbiamo un'incisione di Raffaele Sanzio da Urbino sulla via di Borgonovo.

FACCIATA: l'elemento fondamentale della facciata è dato dalle edicole, non semplici cornici di finestre, ma architetture vere e proprie, fatte da semicolonne, piedistalli e timpani. Il piano delle botteghe, prima risolto col bugnato, qui è risolto con l'ordine (dorico al piano terreno e poi diventa un elemento più piccolo nelle edicole ma non connota la sintassi della facciata). La facciata è una somma di elementi decorativi più che una gabbia strutturale. si nota visibilmente l'ordine toscano (assenza delle metope e triglifi),



al piano terreno vi sono le botteghe, il livello principale è caratterizzato da una ricchezza decorativa data sia da elementi architettonici (l'alternarsi di edicole con timpani curvi e rettangolari e di nicchie, fascia dei parapetti molto articolata, piedistalli delle colonne e parapetto estroflesso al di sotto della finestra su modello del palazzo della Cancelleria). Ogni elemento, quindi, è enfatizzato.

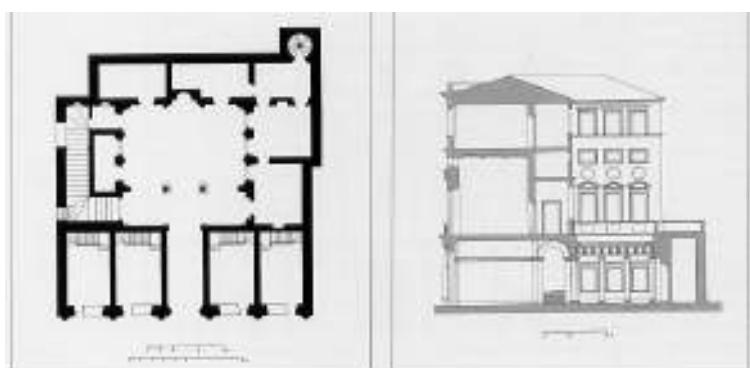
Gioco sapiente di alternanza tra concavo e convesso, tra pieno e vuoto. Sul livello delle finestre troviamo, infatti, semicolonne convesse e nicchie che sono concave (che danno un continuo movimento alla facciata), inoltre la nicchia si colloca come vuoto sotto sopra il pieno della semicolonna che c'è di sotto.



Manca non solo l'intelaiatura dell'ordine ma anche l'**ANGOLO**: non c'è nulla che definisca che ci sia l'angolo (non c'è il bugnato ad angolo o l'ordine). E' un palazzo denso di decori nelle sue parti principali ma che si smaterializzano ad angolo, valenza

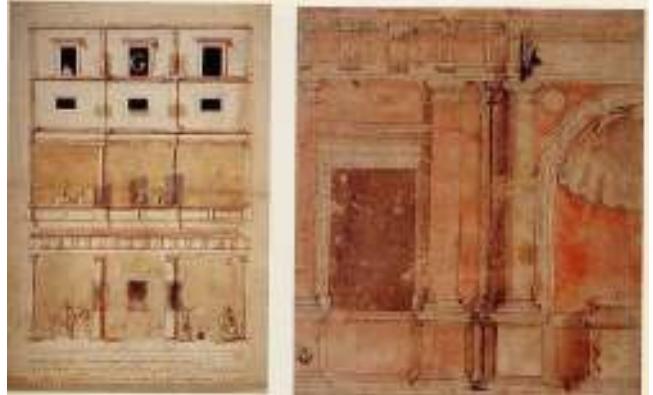
chiaroscurale della facciata è molto elevata, non c'è questo elemento robusto presente per esempio palazzo Farnese, in cui l'angolo è risolto con le bugne angolari.

Altro elemento chiaroscurale è costituito dalla presenza sopra ai timpani curvi o triangolari grandi festoni presenti anche nel palazzo Spada puramente decorativi e non architettonici.



Rilievo post mortem con pianta e sezione, botteghe con le scalette che porta all'ammezzato posto sopra il negozio.

Corte: ordine che compare come decorazione ma anche come struttura, struttura architravata ordine dorico con metope e triglifi con sopra una loggia anch'essa architravata, somiglianza tra questa soluzione di Raffaello e palazzo Massimo alle Colonne che sulla corte presenta una struttura architravata delle logge.



PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE

Ennesima variazione sul tema del palazzo, si tratta di un palazzo più importante, mancano, difatti, al pian terreno, le botteghe. Non è un palazzo dal quale trarre rendita, ma è uno dei tre palazzi della famiglia Massimo. Si trova in Corso Vittorio.



FACCIATA: presenza di elementi di continuità e discontinuità rispetto alle altre facciate viste in precedenza. L'elemento che ribalta le precedenti concezioni ma che si

lega al palazzo Branconio è sicuramente, in facciata, l'ordine che è presente solo al pian terreno (colonne, paraste e trabeazione). Mentre la grande trabeazione funge da elemento di separazione tra la parte sotto e la parte sopra di essa, il bugnato funge, al contrario, da elemento di continuità tra le paraste e la parte superiore. Si tratta di un bugnato finto che imita il travertino. Presenza del parapetto estroflesso, finestre con cornici rette da mensole, al posto di timpani, importante cornicione anche se privo di fregio.

Somiglianza con il palazzo Branconio, per la compattezza della facciata e l'apertura attraverso un sistema trilitico di colonne architravate, per quanto riguarda la CORTE. Nel cortile aulico, le aperture tra il parapetto della loggia superiore e la trabeazione delle colonne tagliano la volta a botte del portico. Si tratta di un riferimento al classico. Sono, infatti, quei tagli delle volte a botte tipici dei porticati semisotterranei usati nei palazzi romani per camminare in frescura durante l'estate. La funzionalità di tali tagli era il passaggio della luce attraverso aperture triangolari.



PIANTA: palazzo con una forte impronta classica, in cui, la cosa più evidente, in pianta, è la linea della facciata. Si tratta di una curva che è da dedicarsi alle fondazioni dell'odeo di Domiziano. Esiste, però, anche un progetto di Peruzzi in cui la facciata è dritta che non venne mai realizzato.

Il palazzo Massimo alle Colonne è chiamato così per l'esistenza delle colonne come elementi dell'architettura classica.

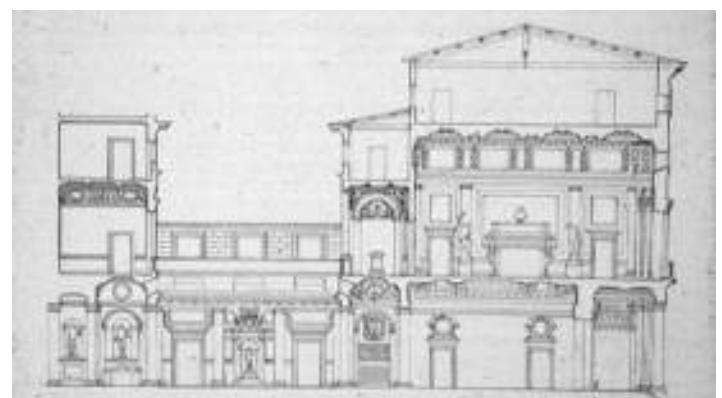
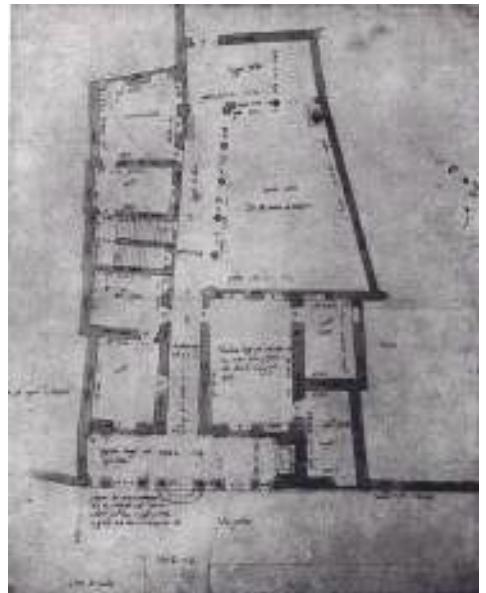
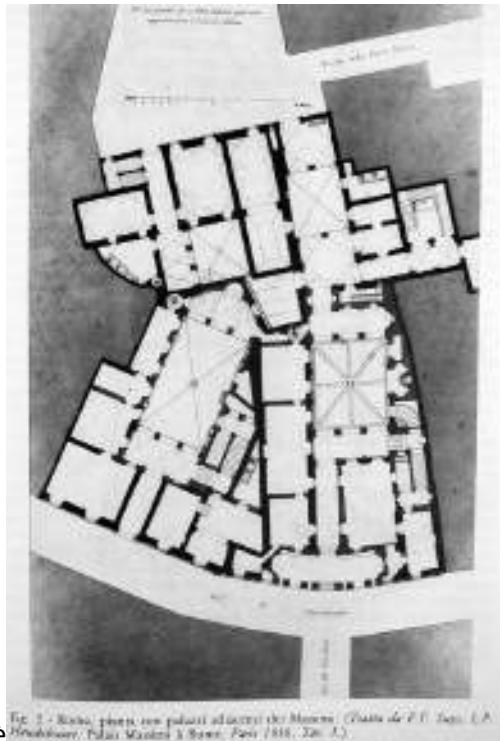
Dalla planimetria, inoltre, si capisce che si tratta di un palazzo "passante", quindi non c'è un androne carraio sull'attuale corso Vittorio Emanuele, ma nella zona retrostante del palazzo c'è un cortile di servizio con accesso dalla piazza.

L'idea del palazzo è quella di avere l'ingresso in asse alla strada che gli sta in fronte, ma non l'area dello stesso. Il lotto è il cortile, quindi, non è in asse alla facciata. Era importante che solo quest'ultima fosse in asse con la strada, e per arrivare a

tale scopo fu acquistata una porzione di facciata dal fratello.

PRIMO PROGETTO (di Peruzzi): il palazzo esisteva già e doveva essere ricostruito perché aveva avuto dei danni col sacco di Roma, era un'occasione per dargli una fisionomia migliore. Questo progetto sembra tener più conto delle murature esistenti: colloca un grande porticato nel cortile e, in questo caso, l'ingresso è in asse alla strada ma non lo è la facciata. Non vi era, infatti, l'intento di acquistare una porzione del lotto adiacente, bensì, si cercava di mantenere il lotto così come era. La cosa curiosa è che la facciata è dritta e non curva, da qui scaturiscono diverse ipotesi: o è un progetto schematico che non tiene conto della struttura urbana, o è un progetto che non tiene conto della presenza delle fondazioni curve dell'odeo e quindi diventa più costoso perché bisogna fare nuove fondazioni. Di solito la pratica portava ad approfittare delle fondazioni esistenti.

SEZIONE PALAZZO: sulla destra si trova l'attuale corso Emanuele, il porticato d'ingresso, il percorso che giunge al porticato del cortile, il fianco del cortile nella cui metà si apre uno spazio utilizzato per una fontana. I cortili non erano giardini ma avevano degli elementi decorativi, come fontane, in quanto spazi aulici del palazzo.



FINESTRE: quelle del piano nobile hanno cornici sorrette da mensole, quelle del primo ordine (finestrini) corrispondono materialmente al secondo ordine di finestre del grande salone (elementi tipici delle facciate dell'architettura storica, in cui esiste un piano nobile con volte molto alte e, spesso, queste sono tagliate da delle finestrelle che danno luce ad un secondo livello). La facciata, però, spesso, deve adeguarsi ai volumi retrostanti diversi. Per esempio, in alcuni casi, al centro potrebbe esserci un grande salone a doppia altezza, con doppio livello di illuminazione, e, ai lati, potrebbero esserci stanze con la volta più bassa.

La finestrella sopra questi spazi non illuminerebbe, quindi, il salone ma un secondo livello di ammezzati. Lo stesso ordine di finestre, infatti, può corrispondere a spazi diversi retrostanti: è una soluzione di simmetria e regolarità che però garantisce l'illuminazione in maniera flessibile o ad ambienti di grande elevazione o a due livelli di spazi.

FINESTRE DEL PRIMO ORDINE: non presentano una classica cornice, non è regolare ma è un qualcosa di curvilineo, deriva dall'idea del cuoio tagliato, che si arrotola e genera questo tipo di conformazione (molto usato nel Rinascimento francese e spesso negli interni a stucco come cornice di riquadri).



La cornice che chiude il palazzo presenta tentelli, ovoli, frecette, mensole con foglie di acanto (repertorio classico).

Ritmo delle colonne: non c'è un interasse regolare, sono colonne dinamiche in cui la differenza d'interasse genera movimento. Strutturalmente non ci sarebbe bisogno di tutte queste colonne, è un modo per focalizzare il centro.



Portico d'ingresso con soffitto piano, non è un fronte templare ma è un modo di Peruzzi per dare importanza al palazzo attraverso la creazione di un ingresso colonnato e una porta, per disegno e per importanza, assimilabile all'accesso della cella di un tempio antico (cornice retta da mensole,



ornata, di grandi dimensioni). Presenza di nicchie con lacunari a rombi che troviamo negli absidi del tempio di Venere a Roma, presenza del soffitto trattato anch'esso a lacunari con meandri, rosoni (elementi canonici della decorazione dei templi). Invece, elementi funzionali possono essere considerati i sedili



cosiddetti "scorretti" perché è una seduta che occlude la vista della base della parasta perché la ingloba (non è un errore ma una scelta).



ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE

LA ZECCA (1530)

Bugnato al pian terreno con conci robusti, presenza dell'ordine articolato come arco trionfale. Si tratta di un edificio pubblico di funzione rilevante, avente una facciata monumentale.



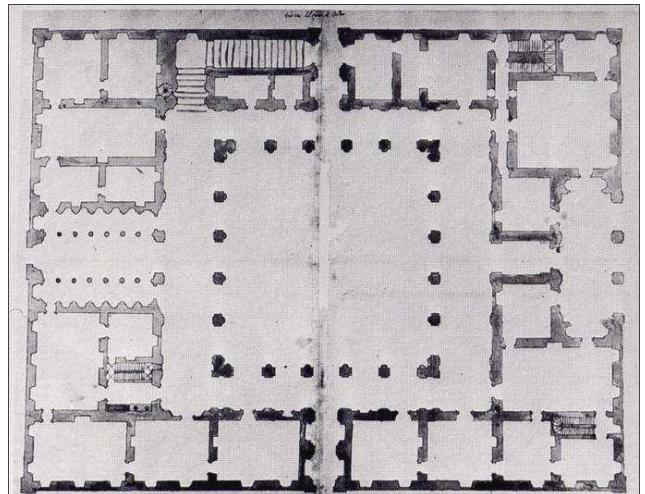
PALAZZO FARNESE (capolavoro di Sangallo) ambasciata di Francia.

Palazzo romano per antonomasia: un grande cubo scavato da un cortile anch'esso cubico.

Ha più fasi: inizia nel 1515, nasce come palazzo per la famiglia con due grosse parti dedicate a due componenti, poi con l'ascesa al soglio papale dei Farnese diventa un edificio di ambito papale.



PIANTA (1541 - relativa alla fase monumentale, definitiva della costruzione): quadrato con 4 aperture, quella principale verso la piazza, due laterali e una verso via Giulia, il giardino e il Tevere.



Il palazzo presenta due aspetti anche in pianta: oltre al porticato quadrangolare, presenta una loggia che apre il palazzo verso il giardino. L'ingresso è articolato attraverso la presenza delle colonne (interpretazione di Sangallo dell'atrio vitruviano), attraverso una delle edizioni del trattato di Vitruvio dell'architettura fatta da Faggiocorto (architetto frate che lavora anche in Francia), il quale aggiungerà delle illustrazioni al testo vitruviano. Grazie alle interpretazioni grafiche del trattato di Vitruvio, Sangallo prende spunto per progettare il suo atrio per il palazzo Farnese (questo però fa parte della prima fase d'impianto e non di quella successiva che completa l'intervento).

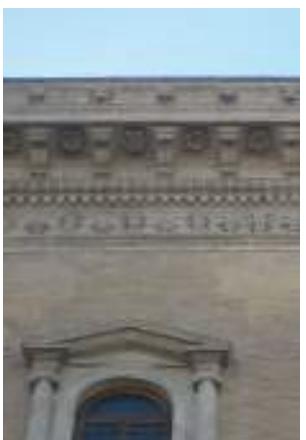


FACCIATA: nel 1525 si pensò di collocare un ordine di paraste, ma l'idea non verrà realizzata. Il palazzo non sarà, quindi, definito dall'ordine, bensì dalla presenza di cornici marcapiano che segnano la differenza di ogni livello, grandi bugne angolari che segnano chiaramente gli angoli della facciata, un portale bugnato al centro e edicole come quelle previste da Raffaello per il palazzo Branconio dell'Aquila.

Tali edicole sono molto simili a quelle raffaeliane al primo piano (con semicolonne che reggono timpani curvi e triangolari), nel piano superiore, invece, la finestra arcuata, mangia una parte della cornice, la quale è ridotta ad una stretta striscia. Presenza, inoltre, della finestra centrale di Michelangelo, il quale completerà l'edificio.



La decorazione del piano di facciata era stata realizzata in laterizio, c'è una



bicromia di laterizi che formano dei rombi come in altri famosi palazzi precedenti. Il cornicione è realizzato da Michelangelo (viene realizzato un modello in scala 1:1).

GRANDE ATRIO: parte più monumentale del palazzo, curiosa quantità di colonne che viene dall'interpretazione dei disegni di Faggiocorto come illustrazione dei testi di Vitruvio, anche la decorazione a stucco e polvere di marco della volta è basato su riferimenti classici. Forte volontà di Sangallo di creare un palazzo all'antica.



CORTILE: è completato da Michelangelo (livello inferiore di Sangallo, secondo e terzo di Michelangelo), evidente il rapporto con la sovrapposizione degli ordini presente nei teatri. In particolare la critica sottolinea come il dorico del piano inferiore sia ripreso dal teatro Marcello (trasformato in palazzo attraverso un intervento di Peruzzi).

Il palazzo è traforato verso il giardino, non solo con la loggia al piano terra, ma anche attraverso la galleria aperta all'ultimo piano, creata per osservare le sculture. L'apertura al piano intermedio verrà chiusa in una trasformazione successiva perché sarà creata la galleria dei Carracci.

Nel cortile è possibile individuare un problema che è stato risolto, si è variata l'altezza e quindi ci sono due cornici di imposta d'arco. Non è una scelta dell'architetto ma una variazione in corso d'opera, c'è una cornice d'imposta più bassa e poi quella, più alta, dove effettivamente poggia l'arco, creata per la sopraelevazione dell'edificio.



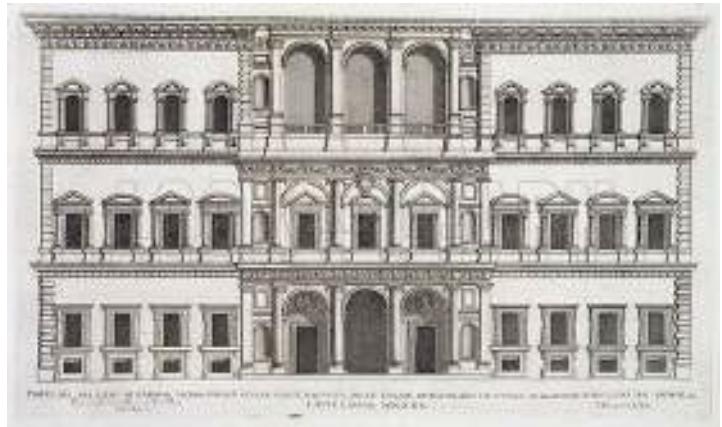
Il palazzo si apre verso il giardino in modo particolare, attraverso un intervento di Vignola: c'è un risalto centrale (qualcosa che avanza leggermente) che, invece, nella parte soprastante arretra, ovvero i cornicioni delle due parti laterali sono avanti.

Il settore centrale del pian terreno e del primo piano sembra emergere leggermente in avanti, mentre, invece, il trattamento dei cornicioni sopra fa sì che la dimensione minore del

cornicione centrale sia un qualcosa che rientri.

Per dare maggiore elevazione agli archi, il cornicione ai lati è disatteso (si tiene solo la cornice non l'intera struttura con le mensole e l'ordine sopravanza la quota della cornice sulla sinistra).

La loggia è aperta sul Tevere, attraverso la quale si può osservare la Farnesina che sta dall'altra parte.



CANTIERE DI SAN PIETRO



Parte 1

Modello ligneo di una fase non realizzata.

ARCHITETTI:

- Rossellino (Pienza, collaborazioni con Alberti - Palazzo Rucellai Firenze)
- Fra Giocondo (lavora anche in Francia)
- Bramante (Milano, Roma; DNA della chiesa-> crociera e cupola – committente Giulio II)
- Giuliano da Sangallo (fornisce i progetti)
- Buonarroti (cupola)
- Peruzzi (Roma – Farnesina, Palazzo Massimo alle colonne, bellissimi progetti per San Pietro)
- Antonio da Sangallo
- Duperac (no architetto, ci lascia solo delle immagini)
- Giacomo della Porta
- Carlo Maderno
- Gian Lorenzo Bernini

Lunga vicenda architettonica che si colloca in ambito Manierista che termina con il Barocco ormai pienamente sviluppato con Bernini.

Tavola di corrispondenza tra l'innumerabile serie di Papi, tutti delle grandi famiglie romane, costruiscono molto nelle città, hanno i loro palazzi in famiglia (Palazzo Farnese). Tra i Papi collocati in alto (Pio Piccolomini – Rossellino a Pienza).

Nicolò V con Rossellino, non costruire una nuova chiesa, ma conservare la preesistenza (grande basilica Costantiniana).

Planimetria che mostra l'alfa (inizio) e l'omega (fine) del processo:

- parti scure-> pianta grande basilica costantiniana (avancorpo del cortile, cinque navate con colonne riutilizzate poi nei progetti di Bramante e il transetto con l'abside originaria)
- parti chiare-> grande basilica costruita da Bramante in poi, fino ad arrivare alla facciata di Maderno.

1613 (traccia della facciata) Grande estensione della basilica. Problema di buttarla giù o conservarla: Bramante verrà appellato “mastro ruinante” perché distrugge. Aveva un valore simbolico importante la basilica in se con la tomba di Pietro.

L'idea di ricostruirla da maggiore gloria, ma al contempo distrugge quella che è una sorta di reliquia delle basi del Cristianesimo. Non viene vista di buon occhio da molti quella che è la distruzione della preesistenza.

Basilica costantiniana: struttura basilicale con nelle navate principali una struttura a orizzontamento del soffitto con volte e una struttura esile e non più tanto robusta per quanto riguarda il sistema colonnato; infatti si pensa di integrare almeno nei primi progetti.

Il Bernardo Rossellino per il Papa committente:

- conserva il cortile antistante la chiesa (visto nella veduta delle logge vaticane – Raffaello e sistema aggiunto da Bramante, si vede la facciata di questo avancorpo)
- non differisce il numero di navate
- differisce nella struttura del transetto, del coro e dell'abside
- cupola
- trovare nelle colonne, pilastri su cui appoggiare un sistema voltato e demolendo il vecchio transetto fare lo spazio per una nuova cupola circolare (spazio quadrato ricavato tra l'incrocio della navata principale e transetto)
- nel coro si collocano l'altare e la zona della tomba di Pietro

Questo era lo schema generale dell'ampliamento che viene confrontato con la struttura esistente:

- puntinato-> nuovo intervento di Rossellino (grande abside e spazio per la cupola); il corpo della chiesa dal punto di vista planimetrico è sostanzialmente quello precedente che dovrebbe essere inglobato nei pilastri che qui non sono rappresentati e il vecchio transetto.

Questo cantiere parte parzialmente e quindi l'abside e il coro di Rossellino condizionano gli interventi di Bramante.

Ricostruzione in 3d a partire dai disegni di quella che avrebbe potuto/dovuto essere la versione Rossellino della vecchia basilica di San Pietro (ciborio sopra il punto nodale della cupola e il nuovo coro) – non è stato realizzato.

Incrocio tra la competenza di Bramante e Giulio II:

prima idea di Giulio II-> riprendere l'idea di Nicolo V (aggiungere un transetto e unire al tema della tomba di Pietro quello della sua tomba enfatizzandola).

1505 Primi progetti di Bramante, ricostruiti concettualmente nel disegno. Due temi: Giulio II e tema della pianta (San Pietro è una realtà che passa da pianta centrale a pianta longitudinale di continuo, poli e idee diverse: quella longitudinale celebra la funzionalità delle celebrazioni religiose cristiane mentre quella centrale è più simbolica e più apprezzata dagli architetti).

Primo progetto ricostruito di Bramante che tiene le fondazioni di Rossellino per quanto riguarda coro e abside, aggiunge delle grandi sagrestie negli angoli (tra il transetto e l'abside – spazi cupolati come nel progetto del Duomo di Pavia sempre di Bramante, collocati in quel caso nelle diagonali di una costruzione ancora più complessa). La novità dell'impianto è che, oltre ad articolare il sistema della parte intorno alla cupola come una sorta di “quincunx” (raffigurazione dei cinque sul dado: quattro elementi e uno centrale) -> le due sagrestie e le prime due calotte delle prime due cappelle delle prime due campate delle navate e al centro la cupola.

L'elemento interessante sono i quattro pilastri con andamento diagonale per la cupola (grande differenza rispetto al progetto di Rossellino), infatti se si interseca una navata centrale con il transetto si ottiene semplicemente un quadrato. Ora invece si ha un allargamento della struttura dei pilastri, i quali non sono puntiformi su cui si poggiano quattro pennacchi triangolari se proiettati, ma formano una struttura complessa posta in diagonale che fa sì che il diametro della cupola sia maggiore dell'arco della navata, quindi la cupola è più grande rispetto alla semplice intersezione di transetto e navata centrale. In più come ricorda Frommel (autore di riferimento per la prima analisi del cantiere), questa strombatura dei pilastri si era già vista in Santa Maria del Fiore nelle strutture su cui Brunelleschi poggia la sua cupola. In questo caso la tomba di Pietro viene posta al di sotto della cupola e la tomba del Papa addossata in fondo alla parete del coro, ma il grande punto di svolta avviene nel 1505 con il famoso “Piano di pergamenae” (materia su cui è disegnato). Questo è il bellissimo progetto di Bramante per la nuova idea di San Pietro a pianta centrale (in realtà è solo metà del progetto, l'altra metà è speculare). Qui si vede una struttura con un'enorme complessità degli spazi, infatti ogni ambito è separato da un ambito intermedio, con nicchie, che rende articolata la struttura. Questi spazi di sacrestia sono posti sulle diagonali come nel caso di Pavia. Sono presenti degli schermi di colonne (schermi perché se immaginiamo un arco con una trabeazione retta dalle colonne che ne riducono l'ampiezza visivamente -> soluzione tipica dell'architettura termale, Terme di Caracalla di Diocleziano).

Nel primo progetto, quello riprodotto semanticamente, il diametro della crociera era portato a 46 m e quello della cupola a 38 m; nel nuovo progetto invece il diametro della crociera passa a 48 m. alla fine di tutto questo percorso la cupola di San Pietro avrà

diametro di 42,5 m, mentre il Pantheon supera di poco i 43 m (anche se San Pietro è il tempio della cristianità non raggiunge/supera le dimensioni della cupola del Pantheon). L'idea è sempre quella di coprire con la cupola la tomba di Pietro, collocando invece la tomba del Papa in uno dei bracci. I disegni vengono spesso pubblicati con la sigla GDSU e un numero perché sono tutti disegni collocati al "Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi" più il numero di riferimento.

Ricostruzione del tempio sulla base del "Piano di pergamena" utilizzando la parte con gli schermi di colonne. Quindi è un tempio a pianta centrale con quattro porte, non ha una facciata principale, ma quattro facciate uguali. Di nuovo il discorso del "quincunx" -> cupola centrale più quelle laterali, gli spazi sulle diagonali sono dedicate a essere basi delle torri.

Ricostruzione tridimensionale, sulla destra, del progetto che viene dal "Piano di pergamena" e, a sinistra, la sovrapposizione tra il progetto di Bramante a pianta centrale, la chiesa antica costantiniana e le strutture previste da Rossellino nell'ampliamento del transetto per il Papa Niccolò.

Esteriormente la chiesa -> medaglia di fondazione (struttura schematizzata/tipo i modelli: campanili con struttura a corpi sovrapposti progressivamente e visibilmente ridotti e una grandissima cupola che dal punto di vista del trattamento ricorda la cupola del Pantheon perché non è cupola con un estradosso completamente libero, non c'è un'emisfera o un tiburio; c'è il tamburo eretto da colonne stilizzate nella medaglia e poi sopra ci sono delle "cose strane" -> non sono tiburi e non è nemmeno la copertura emisferica perfetta, è un qualcosa che proveniva dal Pantheon ed è un elemento strutturale: sono dei cerchi/anelli che svolgono la funzione di compressione delle spinte laterali convertendole in spinte verticali.

Schizzo/disegno di Bramante che corrisponde alla medaglia: è un edificio che è complesso sia in pianta che volumetricamente (non è una chiesa compatta come un edificio longitudinale, infatti ci sono le cupole laterali, la cupola centrale, i quattro campanili -> è una massa di volumi articolati e non è una struttura compatta).

PROGETTO DELLA CUPOLA (pubblicato da Serlio nel volume in cui ufficialmente si figurano e si descrivono le "antiquità" di Roma)- 1540: pianta dove sono identificati cupola e cupolino, quindi c'è l'idea del tempio periptero (cupola e perimetro di colonne), le strutture del tamburo, le finestre con schermi di colonne e al centro la proiezione del cupolino e dei suoi livelli. Sulla destra invece l'esterno con il giro di colonne e gli anelli di irrobustimento con funzione statica messi a confronto con una sezione del Pantheon.

A partire da questo momento ci sono vari progetti., per questioni economiche Bramante rinuncia al quincunx a pianta centrale, orienta il braccio del nuovo coro sulle fondazioni di Rossellino e orienterà la pianta centrale a pianta longitudinale. Disegno: transetto della vecchia chiesa in mezzo e vecchia abside. La chiesa non ha più l'andamento centralizzato, ma prosegue mangiandosi le colonne della chiesa vecchia, prosegue sulla linea della Basilica Costantiniana. Ci sono due grandi novità: l'intervento di modifica dei pilastri, sulla base dei consigli di Giuliano da Sangallo, Bramante è costretto a rafforzare i pilastri della cupola che danno grandi colonne e poi un'altra novità che va contro le

fondazioni di Rossellino sono i deambulatori pensati per la grande quantità di pellegrini, infatti sia l'abside che “..... minuto 42:50” del transetto hanno un raddoppio all'intorno. Si vedono sia in pianta che in alcuni schizzi/disegni di Anonimo.

DISEGNO (legato a Bramante, già visto diverse volte): troviamo non tanto nel disegno di facciata, quanto nel disegno che rappresenta il coro -> i tondi/aperture circolari tra arco e arco nelle aperture schermate da colonne, già viste nel Ninfeo di Genazzano come aperture e nella Tribuna di Santa Maria delle Grazie a Milano come decorazioni.

Quindi il nuovo progetto prosegue articolandosi ancora di più: ha cinque navate e tre campate longitudinali. Il progetto esecutivo non ha avrà i deambulatori. Nel 1511 la cupola era giunta ai pennacchi e si stava per dare il via alla volta del coro fatta a getto in opus caementicum riprendendo l'antico. L'impianto che stava costruendo Bramante aveva un andamento più verticalizzato -> aveva un ordine alto 3.5 m in più rispetto a quello che vediamo oggi e il rapporto tra la lunghezza e la larghezza delle paraste è di 1 a 10.6. all'esterno il trattamento che prevedeva Bramante era sempre a paraste e lo vediamo nella riproduzione: nel fianco ci sono delle finestre, coppie di paraste e piccole nicchie nel mezzo. Nel caso esterno le coppie di paraste avevano il rapporto 1 a 12. Le paraste interne e esterne sono in rapporto diretto tra di loro a livello di disegno.

Infine per Leone X c'è un progetto ancora diverso che a partire da quando si stava realizzando porta ad allungare le navate e imposta una facciata estremamente ricca di colonne che ha una radice molto evidente (facciata di Bramante -> diretta derivazione del coro, tra cupola e pronao, del Pantheon).

Il cantiere è partito, nel 1511 era giunto ai pennacchi e ci sono alcune immagini degli anni '20 e '30 del '500 che ci fanno vedere in maniera concreta le piante fin'ora esaminate.

Veduta che ci mostra il cantiere in corso: macchine e grande centinatura lignea nella costruzione della volta. Partendo da sinistra abbiamo il grande coro che viene costruito basandosi sugli elementi fondativi di Rossellino mentre gli alzati sono quelli previsti da Bramante; quindi ci sono le coppie di paraste con le contro paraste e le nicchie tra le due paraste. Non è ancora completo il cornicione: c'è una struttura che sembra di triglifi, ma è solo un lavoro in corso. Spostandoci a destra c'è una ruota con dei cavi, la grande crociera con i grandi pilastri, gli archi che sono stati realizzati durante il cantiere di Bramante con le centinature fatte da Sangallo e poi sotto una volta più bassa con una struttura lignea che la tiene su/è in costruzione. A destra invece ciò che resta della basilica costantiniana.

INTERNO

Questo periodo è molto famoso perché ci sono molte incisioni e molti disegni di Maarten van Heemskerck, fiammingo che ci fa vedere il tegurio (costruzione temporanea fatta da Bramante utilizzando l'ordine della basilica Emilia come riferimento con una trabeazione dorica che copriva/riparava l'altare durante la costruzione della chiesa); i grandi arconi già realizzati del progetto Bramantesco con le grandissime paraste dell'ordine, il catino dell'abside che assomiglia/è associabile a quello che realizza nella chiesa di Santa Maria

del Popolo, i cassettonati dei grandi arconi e invece, dalla parte nostra c'è la vecchia chiesa che adesso è della basilica costantiniana (colonne architravate e murature). È stata a lungo più una rovina che un cantiere (sacco di Roma, ecc). Le colonne nel tegurio sono colonne della vecchia basilica di San Pietro utilizzate in forma alveolata. Una semicolonna sporge per la metà dal muro, la colonna alveolata invece è una colonna che è posta in una nicchia/un alveolo. Quindi utilizza le colonne della vecchia San Pietro non annegandole nel muro, ma lasciando questo spazio. Un altro punto di vista del cantiere dove vediamo le nicchie a più livelli, quelle del piano inferiore ospiteranno le grandi statue che ora si vedono nella chiesa di San Pietro.

1534-> la struttura è ancora in costruzione.

Il DNA Bramantesco è dato dalla grande crociera con il coro, coro che poi sarà demolito.

Internamente pur nel completamento successivo vediamo questi quattro grandi pilastri con le grandi statue collocate nelle nicchie e il grande ordine corinzio di paraste che corrisponde alla versione completa decorata dei grandi pilastri visti a rustico nell'immagine del cantiere.

Nel 1514 Bramante muore.

Ci sono quindi una serie di altre figure: Fra Giocondo (viene a Roma nel '14 e diventa il primo architetto del cantiere di San Pietro), Giuliano da Sangallo.

Progetto di San Pietro di Fra Giocondo che rimane un documento dell'intervento di questo architetto.

Di Giuliano da Sangallo abbiamo di nuovo un progetto completamente opposto a ciò che si stava costruendo: propone una grande idea di pianta centrale, estremamente complessa, con l'impostazione a quinquin con cappelle laterali, quattro cupole secondarie e una principale che però dobbiamo tenere presente come una variazione a lato del percorso impostato. Giuliano da Sangallo presenta anche altri progetti che si collegano al cantiere: in alto c'è il coro tarato sulle fondazioni di Rossellino e una struttura di nuovo con i grandissimi deambulatori intorno alle absidi del transetto, ma sono sempre tante variazioni sul tema.

In questo momento la cosa importante è il contributo di Raffaello. Come vediamo i disegni di Raffaello vengono pubblicati da Serlio. Raffaello in questo progetto demolisce il coro in corso di realizzazione e propone di nuovo i grandi deambulatori anche nella parte terminale che si stava costruendo seguendo un altro schema. Il progetto viene pubblicato nel 1514 e per capire il progetto di Raffaello il riferimento principale è ([IMMAGINE](#)). La sua idea è molto complessa con ripresi alcuni aspetti già visti (la cupola con i gradoni esterni come quella prevista da Bramante, ma in questo caso con un doppio ordine di colonne, quindi non monoptero, ma con due file, poi la presenza di grandi campanili con corpi sempre più ridotti come quelli rappresentati nella medaglia commemorativa con il progetto di Bramante), nell'insieme una struttura più complessa in cui ci sono alcuni elementi di connessione come le cornici che proseguono tra la parte centrale della facciata, le cappelle laterali e il campanile, ma nell'insieme è una composizione di elementi meno integrati/coordinati. Dal punto di vista dell'interpretazione

bisogna segnalare: un uso decorativo dei festoni che abbiamo già visto sia in Raffaello che in Peruzzi (architettura civile - Palazzo Branconio di Raffaello e la Farnesina di Peruzzi hanno una decorazione simile a quella del campanile) -> elemento non propriamente architettonico legato/integrato alla presenza di un sistema di colonne e nicchie. La cosa più importante in tutto ciò è l'idea di facciata che denuncia come in Sant'Andrea l'ampiezza delle navate, c'è un unico grande timpano che definisce questo corpo centrale sostenuto da ordine gigante, ordine minore; al centro c'è ciò a cui non si potrà mai rinunciare nei progetti di San Pietro ed è la loggia papale delle benedizioni (elemento basico per il progetto di San Pietro). Quindi c'è un loggiato al primo piano con la finestra/l'apertura centrale segnalata da un timpano curvilineo. L'ordine gigante è poggiato su grandi piedistalli ed è sottolineato però dalla storiografia come questo ordine sembri appiccicato alla facciata perché queste paraste non arrivano all'angolo, non formano l'angolo: l'angolo della massa muraria è dopo. Quindi il margine sinistro della parasta non è il margine della facciata, che è ancora oltre, il margine della massa muraria è dietro quindi è come se fosse un disegno applicato. Le piccole colonne nella costruzione pensata da Raffaello sono quelle dette San Pietro; infatti il tentativo di tutela indetto nei confronti di San Pietro vecchia è spesso risolto riutilizzando le colonne nella nuova architettura. Questo ritmo dell'edificio è descritto da Frommed come ritmo sincopato, infatti non è un edificio compatto.

Alla fase Raffaellesca si affianca un'altra fase in cui sono attivi Sangallo e Peruzzi per il papa Leone X.

Nel 1520 quando muore Raffaello vengono nominati: Antonio da Sangallo come primo architetto di San Pietro e Peruzzi come secondo architetto. Vengono realizzati due modelli, uno a pianta centrale e uno longitudinale perduti. Quello longitudinale si ritiene che si possa essere basato su un progetto di Sangallo. Considerando la struttura di questo progetto si notano alcune cose: c'è quasi una perdita di centralità della cupola centrale che rimane tale, ma se si guardano le proiezioni delle altre cupole si vede quante altre cupole sono presenti nella chiesa (è una chiesa risolta a cupole!), i due transetti, l'abside, la stessa navata è a ritmi alternati di volte e cupole, nonché nelle navate laterali altre piccole cupole. Quindi è un progetto estremamente luminoso. Va sottolineata anche la presenza di campanili staccati (nei progetti di Raffaello e Bramante nello sviluppo della chiesa sembravano staccati, ma in realtà erano inglobati nella pianta, erano i suoi quattro angoli), in questo caso sono letteralmente separati impostando un discorso del campanile che porterà poi alla presenza dei campanili laterali al di là degli archi della facciata totale, campanili che hanno una storia sfortunatissima, infatti verranno costruiti e poi demoliti. Un'altra cosa che abbiamo già visto che va sottolineata, pensando a Sangallo, sono le file di colonne raddoppiate che utilizza nell'ingresso di San Pietro e che riecheggiano la pianta dell'ingresso di Palazzo Farnesi che derivava dall'arco Vitruviano nel volume di Fra Giocondo. Mentre per la facciata questa è un'idea di Sangallo dove ritroviamo in maniera ancora più evidente la loggia papale al centro con il baldacchino e ci chiarisce l'uso di quello spazio; ma la cosa fondamentale di questo disegno, al di là delle finestre termali che vediamo in facciata, è la dimensione ipertrofica del timpano che copre tutta la chiesa (ipertrofia monumentale) -> sottolinea il gigantismo e l'importanza dell'edificio. Sangallo redige anche un memoriale per il Papa in cui critica

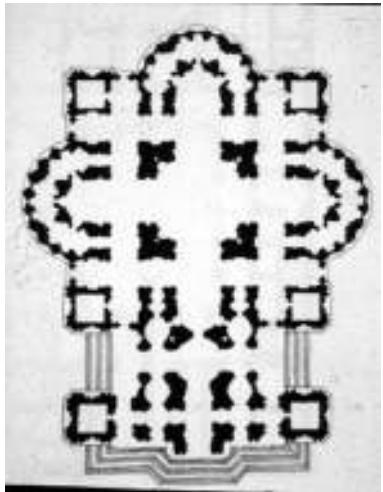
molto il progetto di Raffaello dicendo che ci sono problemi di concordanza tra interno ed esterno, di proporzionalità degli ordini ed eccessiva altezza ed oscurità della navata. Per mano di Sangallo, infatti, il pavimento verrà alzato di 3.20 m rispetto a quello previsto riducendo la proporzione delle navate. Un'altra variante di Sangallo contiene le cupole e delle enormi cappelle che riprendono lo spazio dei deambulatori dei transetti, da questa dovrebbe essere realizzato il modello; ma Peruzzi progetta una versione a pianta centrale tornando all'idea originaria di Bramante: ci sono di nuovo quattro facciate identiche con quattro ingressi, i grandi deambulatori, una grande quantità di paraste all'esterno e nicchie all'interno sulle grandi facciate convesse. Ci sono diverse idee di Peruzzi: di nuovo presente una concorrenza di volumi, una cupola che riprende quelle pensate da Bramante e Raffaello con i giri di colonne, la grande quantità di colonne in facciata che deriva dal recupero quantomeno concettuale delle colonne di San Pietro vecchia.

Il progetto di Peruzzi ufficiale al tempo di Paolo III per la versione a pianta centrale di San Pietro: facciata risolta da una quantità stratosferica di colonne, così come sono raddoppiati gli insiemi di colonne nel passaggio tra abside del transetto e deambulatori. In questo disegno Peruzzi ci lascia una sua idea per San Pietro, ma realizza forse il primo disegno importante per la storia dell'architettura di questo periodo perché mette insieme, in prospettiva, pianta e alzato e addirittura una porzione sezionata ad una quota diversa.

Idea di Peruzzi per il San Pietro con una grande quantità di volumi che si affiancano senza compenetrarsi, volumi quasi isolati, facciata di non grande elevazione per lasciare a vista la cupola; presenta un timpano centrale che identifica una funzione religiosa. La facciata attuale è una facciata palatina, più di palazzo che di chiesa, infatti è stata usata come riferimento per costruire un palazzo ducale.

SAN PIETRO

ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE



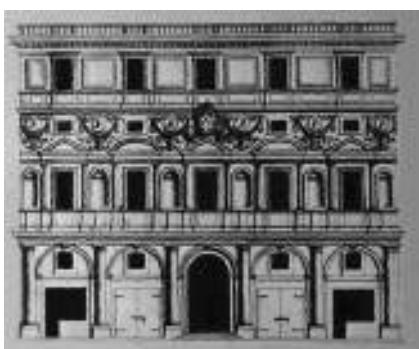
FASE 1536_1546

Antonio da Sangallo lavora per San Pietro già negli anni '20 in rapporto anche al Raffaello; alcuni disegni e planimetrie mostrano una pianta con grandi cappelle semicircolari e circolari poste sui fianchi, con una facciata coperta completamente da un gigantesco timpano, con un ordine gigante che però non copre la zona centrale (come avveniva in Sant'Andrea dove l'ordine gigante definisce il peso ed il volume della facciata retrostante), e due elementi di rilievo:

- 1) la loggia papale delle Benedizioni;
- 2) elemento che definisce il cuore della facciata e che è tipicamente bramantesco, cioè seriana doppia con due livelli: arco che si imposta sull'ordine gigante laterale, ed un arco che si imposta sull'ordine minore della seriana --> tra

questi due archi c'è un trattamento con oculi aperti inseriti nella fascia tra i due archi, maggiore e minore.

Sempre di questo periodo è il partito decorativo del deambulatorio, nell'emiciclo meridionale: trattamento con un robusto ordine dorico che viene ripreso nelle trabeazioni delle edicole nelle finestre (già viste in edifici residenziali, Palazzo Farnese e Palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello) --> intensificazione del peso dell'edicola, in quanto normalmente nelle edicole delle finestre il fregio e l'architrave non ci sono e c'è soltanto la cornice della trabeazione sviluppata nelle due menti inclinate del timpano, mentre qua è presente l'intera trabeazione con architrave, fregio e cornice. Le finestre a primo impatto sembrano uguali, ma se le si osserva attentamente si scorge tra loro una differenza sostanziale: la finestra di destra copre tutta la fascia con paraste che sorreggono la trabeazione (l'edicola è incardinata alla parete attraverso una trabeazione sorretta da paraste che suggerisce l'edicola non come un fatto isolato ma come un avanzamento di un qualcosa continuo, che sta dietro al piano delle paraste maggiori dell'ordine _ periodo in cui egli collabora con Raffaello) mentre la finestra di sinistra risulta separata dalla parete retrostante probabilmente perché si tratta di un disegno incompleto.



Sangallo ha mani libera in San Pietro dal 1534; nel 1536 infatti diviene Papa Paolo Farnese (poi Paolo III).

1 PROGETTO

I primi passi di Sangallo nel cantiere sono legati ancora ai progetti degli anni '20: si tratta di una chiesa longitudinale con estroflessioni delle cappelle dei fianchi, una cupola a sesto un pò acuto scarsamente illuminata, la presenza di un doppio ordine (non gigante, quindi non bramantesco) dorico nel livello inferiore con trabeazione, un attico finestrato al di sopra dell'ordine, mentre nell'abside centrale e in quelle del transetto si trova un secondo ordine sovrapposto. C'è sicuramente una discordanza tra l'importanza delle paraste all'interno e la debolezza degli ordini sovrapposti all'esterno.

Sangallo pensa dunque grandi paraste ed edicole all'interno dell'ordine maggiore e le grandi finestre termali che avrebbero dovuto illuminare la navata al piano della volta; sulla sinistra è evidente la loggia delle Benedizioni con una scultura posta al centro raffigurante il Papa a scala maggiore. Per quanto riguarda la cupola, essa ha un sesto abbastanza acuto e soltanto 8 finestre atte ad illuminarla.

2 PROGETTO

Il 1536 risulta essere un momento di riapertura dei cantieri dal punto di vista anche della logica. Sangallo è riconfermato architetto papale nel 1536 e diventa il padrone tout-court del cantiere poiché coordina tutte le operazioni di rilievo, disegni, preparazione dei modelli, trasporto dei materiali, computi, stime, direzione lavori, attraverso uno staff di collaboratori in gran parte parenti (tant'è che sono chiamati la setta sangallesca).

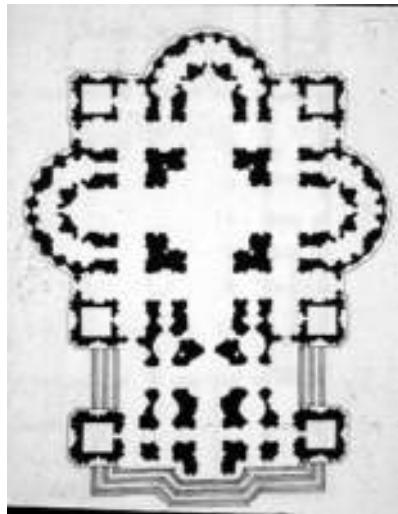
Ciò che egli fa consiste nella riduzione dell'altezza della navata abolendo i grandi piedistalli dell'ordine già costruito: quindi le paraste si appoggiano a terra e non più sui piedistalli, poiché il pavimento viene rialzato. Così facendo la navata viene resa meno verticale. Altro intervento fatto fin da subito è quello relativo alle nicchie della cupola.

Nel 1539 la Congregazione della fabbrica minaccia di sospendere lo stipendio degli architetti, se non viene realizzato il modello definitivo del tempio.



Attraverso questo progetto dà nuovamente una sterzata al percorso, riconducendolo alla

pianta centrale, che era già stata utilizzata primitivamente da Bramante e dal Peruzzi; è di questo progetto che si realizzano disegni esecutivi e il famoso modello con la direzione dell'architetto Antonio Labacco, in scala 1:30. Quest'ultimo pubblica tra il 1546 ed il 1549 la pianta, il prospetto e la sezione: grazie a queste, il papa Paolo III si convince molto del progetto, tanto da far raffigurare dal Vasari (che sta dipingendo nel frattempo Palazzo della Cancelleria) il cantiere in corso.



Dalla *PIANTA* si vedono mantenuti i 4 grandi piloni bramanteschi, sono presenti tre grandi deambulatori, quattro cupole minori. L'edificio sembra a pianta longitudinale, ma non lo è perché la chiesa è soltanto il quincunx superiore; sotto un atrio passante aperto e una manica di facciata con i due campanili che contiene la Loggia delle Benedizioni: per cui si cerca di ottemperare alla pianta centrale, sempre ottenuta ideale per gli architetti del Rinascimento, con la presenza di funzioni necessarie (la loggia dove benedire i fedeli) creando una facciata ad hoc.



SEZIONE in cui si vede:

- la grande chiesa a pianta centrale;
- le grandi aperture strombate che illuminano gli ambienti interni (dai deambulatori la luce arriva in seconda battuta);
- il passaggio tra la chiesa e la grande struttura della facciata;

- o uno dei due campanili, non più collocati nei quattro angoli del quincunx ma spostati avanti sul piano di facciata.



Il trattamento dei *FRONTI* esterni è simile a quello del modello precedente degli anni '20 del 1500: si trova infatti l'ordine dorico e trabeazione con triglifi, derivante dai lavori con Raffaello. Quindi tre livelli sovrapposti, anche se c'è una differenza con il fianco degli anni '20 in cui esisteva un ordine dorico di base, un attico, e un secondo ordine che era soltanto presente dove c'erano le absidi dei deambulacri e del transetto; qua invece tutto il corpo ha la stessa altezza: in questo progetto di Sangallo il corpo della chiesa è compatto e unitario, al contrario dei progetti realizzati da Bramante, Peruzzi o Raffaello.

Grande macchina della cupola con doppio ordine degli archi, seguendo il riferimento del Colosseo.



Per quanto riguarda la FACCIATA PRINCIPALE, quello che emerge sono soltanto la cupola e due campanili, e non la serie di corpi estroflessi o arretrati o articolati dei progetti precedenti; quello che si nota nel pieno centro della facciata è poi la Loggia delle

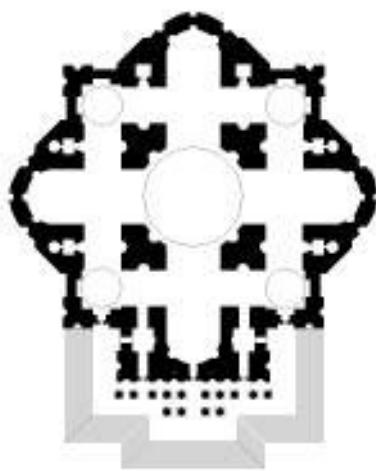
Benedizioni identificata da un timpano che la qualifica. Per quanto la facciata abbia un centro più elevato e non abbia il grande timpano schiacciato, la cupola sventra autonoma e ben visibile.

- Riferimento: Mausoleo di Porsenna, descritto da Plinio. Pur essendo un corpo compatto, grazie alla presenza degli ordini sovrapposti da comunque l'idea di un qualcosa di ricco e molto articolato. Secondo la storiografia, questa ricchezza decorativa fatta anche di pinnacoli, elementi decorativi, ecc si lega al tema del mausoleo sepolcrale (San Pietro è sì il simbolo della cristianità, ma è anche Mausoleo).

Di questo modello è stato fatto un rendering 3d, frutto di una tesi di laurea, dove viene evidenziata la consistenza lapidea dell'edificio attraverso molti particolari, alcuni dei quali posti in ombra. Il trattamento della luce, secondo il tesista, è parco e valorizza molto lo spessore dei muri così come avveniva nelle rovine visibili delle grandi terme o delle altre grandi costruzioni romane.

Questo grande progetto di Sangallo nonostante il grande modello non viene realizzato.

SAN PIETRO MICHELANGELO



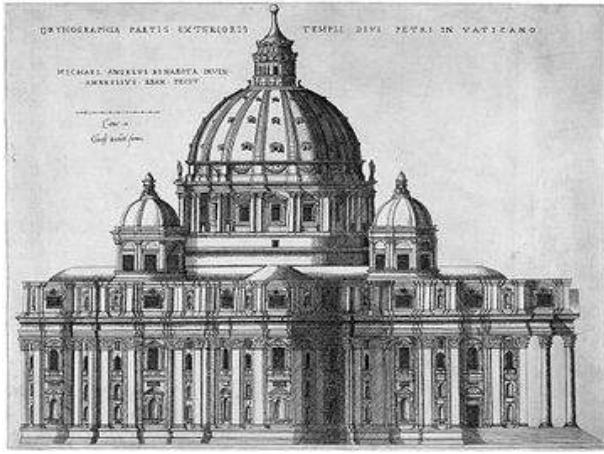
Già dal 1535 Michelangelo lavora in veste di pittore, scultore e architetto per il Papa, in un momento in cui a Roma lavorano moltissime e famose personalità come Pirro Ligorio (dal 1534), Vignola (dal 1537 al 1541), Palladio (1541, 1545, 1547, 1549, 1554), Tiziano (1545).

Nel 1546 Antonio da Sangallo muore e Michelangelo prende possesso del cantiere, in senso stretto poiché caccia violentemente con l'accusa di ruberie tutta la setta dei sangalleschi, tra cui Nanni di Bacciofiglio (architetto che realizza la Villa Medici a Roma o Accademia di Francia) e Labacco. L'approccio di Michelangelo è radicale, nuovo e completamente diverso da quello di Sangallo non tanto per l'impianto (quello centrale viene riconfermato) quanto per gli ordini sovrapposti pensati da Raffaello e da Sangallo il

Giovane stesso, ritornando con contenuto esplicito all'ordine gigante già pensato da Bramante: infatti demolisce nel 1548 l'emiciclo sud della basilica, già costruito, così come il coro bramantesco; elimina poi i deambulatori dando molta più luce alla chiesa, le sagrestie, i vestiboli, e l'enorme corpo di facciata progettato dal Sangallo. Nella sua concezione la Chiesa diventa un grande basamento su cui poggiare la cupola --> tutto il sistema di pinnacoli e volumi (sia nel sistema di Bramante, di Raffaello e di Peruzzi, sia in quello di Sangallo) decadono a favore di un corpo molto più compatto che è una sorta di piedistallo su cui si poggia la cupola simbolicamente.

Le incisioni che abbiamo sono di Etienne Duperac, il quale fa il gran tour a Roma e documenta gli edifici antichi e soprattutto l'architettura a lui contemporanea: tra queste

la basilica di San Pietro.



Da queste incisioni si nota la soppressione degli ambulatori (le 3 absidi sono definite da murature che si aprono verso l'esterno), il mantenimento dei quattro grandi piloni bramanteschi ed un impianto centrale guarnito da una facciata chiara definita da due file di colonne, effettivamente libere, le quali definiscono l'ingresso alla chiesa. Le paraste giganti segnano tutto il perimetro della chiesa che diviene una sorta di fascia che connette bene tutto, secondo un andamento continuo, che viene evidenziato dalle connessioni oblique tra i corpi.

PROSPETTO

Grazie a Duperac abbiamo anche il prospetto laterale in cui è visibile il timpano della facciata centrale (la quale viene rappresentata soltanto in una medaglia commemorativa) di forma rettangolare: l'attico circonda tutto l'edificio e la grande trabeazione non chiude tutta la facciata continua, ma si trova sopra l'ordine gigante, al di sopra del quale si ha l'attico chiuso da una cornice ma non da una trabeazione spessa e monumentale; è come se questa chiusura leggera dell'attico lasciasse la massima scena alla cupola. Com'è stato scritto "*il nuovo San Pietro è pensato mentre si chiude il Concilio di Trento e raffigura la cupola come immagine del cielo e della sua autorità in terra poggiata e dominante sul corpo dei fedeli*" --> quindi un simbolo positivo ma anche in positivo.

SEZIONE

La cupola presenta delle finestre rettangolari, a dispetto di quanto appariva in un disegno che ritraeva al contrario degli oculi. Una cupola che ha una doppia calotta, interna ed esterna, un cupolino centrale, e quattro cupole sui quattro elementi del quincunx.

I cassettonati derivano dalle fasi precedenti, così come i quattro grandi piloni; al contrario, nessuno ha ancora realizzato il tamburo e la cupola, per cui è tutto michelangiolesco. Nonostante ciò, la cupola non sarà costruita da Michelangelo, ma da Giacomo della Porta sotto Papa Sisto V e completata poi con il rivestimento metallico.

La cupola pensata da Michelangelo vede la presenza di coppie di colonne che segnano i contrafforti all'intorno del tamburo, grandi riquadri con festoni (già usati da Raffaello), le volute di raccordo. Esternamente appare a spicchi definiti da queste nervature, anche se non è una volta ad ombrello, mentre si nota l'alternanza romana tra timpani triangolari e timpani curvilinei (scelta architettonica e non strutturale).

Le immagini di cantiere mostrano le absidi di Michelangelo in costruzione (non c'è più l'ordine di semicolonnes raffaello_sangallesco) e si sta incominciando a vedere la crescita

del tamburo, la crociera di San Pietro e il Tegurio che serviva per coprire l'altare, realizzato da Bramante con colonne alveolate e un ordine preso dalla Basilica Emilia.

Potenza dell'ordine gigante michelangiolesco che si collega con l'interno e che viene usato molto utilizzato da Michelangelo, per esempio in Piazza del Campidoglio a Roma.

Anche il progetto di Michelangelo decade con la scomparsa del suo Papa committente.

SAN PIETRO CARLO MADERNO

Alla morte di Michelangelo, si scoprono diversi problemi legati alla sua pianta; si tratta di problemi funzionali che erano stati messi da parte perché legati ad una figura importantissima come quella di Michelangelo, ma che comunque ricompaiano. Mancano dal punto di vista pratico i campanili, il coro, la sagrestia, l'atrio, la Loggia delle Benedizioni e la cappella per le piccole celebrazioni: si tratta quindi di una chiesa importante perché pensata dal Michelangelo, ma che lascia molto a desiderare dal punto di vista funzionale. Ci sono inoltre incertezze sul disegno della facciata, di cui non ci resta alcuna incisione.

Sono presenti due macrogruppi che si fronteggiano: quelli che sono a favore della chiesa michelangiolesca, e quelli che propenderebbero per continuare i lavori in altro modo; si tratta di un confronto acerrimo, a cui il cardinale Barberini, fautore del progetto del Michelangelo, risponde punto per punto ai punti critici della realtà michelangiolesca, sostenendo che:

- mancano i campanili, ma le 4 cupole possono ricoprire lo stesso scopo;
- manca la sagrestia, ma si possono ricavare piccoli ambienti dentro la chiesa;
- manca il coro, ma si può realizzare nel piano inferiore della chiesa;
- è sconveniente che rimanga una parte scoperta della chiesa.

Alla fine, questa discussione porta a decidere per una chiesa nuova e con un impianto longitudinale.

Ad inizio Seicento si rinnova l'interesse per la Chiesa antica e per l'antico, un interesse archeologico devozionale per le vestigia del cristianesimo.

Nel 1605 Papa Paolo V eletto decide per la demolizione della chiesa antica, tant'è che una descrizione dell'anno successivo parla di "buttar la chiesa vecchia che minaccia rovina" --> ci si appoggia sulla condizione statica della vecchia chiesa.

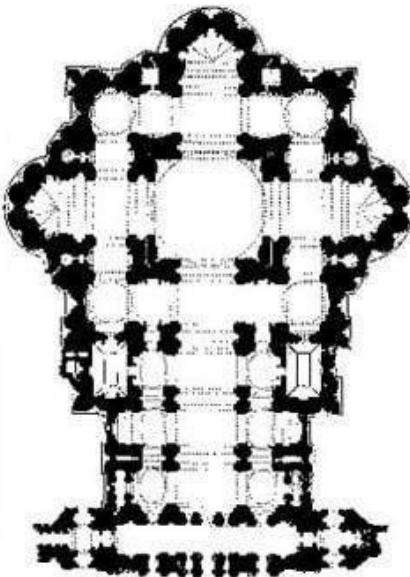
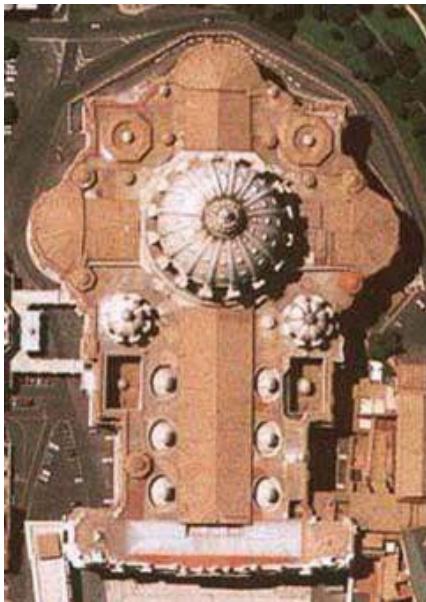
Nel 1607 viene dunque bandito un concorso al quale partecipano i più grandi architetti dell'epoca:

- Flaminio Ponzio, che lavora a Villa Borghese in Roma;
- Giuliano Fontana;
- Girolamo Rinaldi;
- Domenico Fontana che erige l'obelisco nella piazza di San Pietro, ma anche il Palazzo Reale di Napoli;
- Ludovico Cigoli, il quale mantiene tutto ciò realizzato da Michelangelo e aggiunge un corpo centrale mediano per la Loggia delle benedizioni. Non è lui il vincitore del concorso.
- Carlo Maderno, vincitore, il quale realizza due versioni, spostando però leggermente i due campanili.



central, è inglobato dentro l'attico). Sostanzialmente Maderno mantiene l'ordine gigante di Michelangelo, ma non mantiene le colonne libere pensate da quest'ultimo --> infatti le converte addossandole alla facciata.

PIANTA



In pianta, oltre a creare nuovi spazi e nuove cappelle, le navate laterali sono caratterizzate da cupole ovate.

La presenza di fessurazioni in facciata è il motivo per cui si interrompe la costruzione dei campanili; nonostante ciò Bernini ne realizza uno che non viene però apprezzato per cui viene demolito assieme al secondo già iniziato (gli orologi segnano il punto in cui avrebbero dovuto collocarsi i campanili di Maderno e di Bernini). Quindi l'orizzontalità

La facciata è a tre livelli più una sorta di background. C'è un corpo centrale timpanato, due elementi laterali più arretrati più altri due: una sperimentazione di piani di facciata molto usata in epoca barocca (es. Santa Maria Novella).

Il vero progetto definitivo del 1613 mostra una facciata libera, mentre le cupole laterali sono meno evidenti e i campanili sono situati sugli archi a destra e a sinistra, i quali però non verranno mai realizzati. Senza dei campanili, la facciata assume aspetti molto palatini (aspetti di palazzo e aspetti di chiesa) per via della Loggia, uno spazio liturgico sì, ma che è pensato come un ambiente che condiziona la facciata, la quale non assume tutti i caratteri tipici dell'edificio religioso di questo periodo (il timpano anziché emergere

della facciata attuale, non era voluta sin dall'origine, ma è dovuta all'assenza dei campanili stessi.

FACCIATA



La facciata non ha colonne libere ma esse sono caratterizzate da plasticità: ci sono due livelli di colonne (cioè quattro che reggono il timpano, e leggermente arretrate le altre quattro che reggono il pezzo di trabeazione laterale); l'evidenza di queste colonne è marcata da una colorazione del fondo della facciata tale da renderli più evidenti. Le colonne non sono né semplicemente addossate né alveolate, ma tangenti alla muratura; inoltre ciò che ci appare sullo stesso piano o su piani paralleli, in realtà dimostra come questi piani di facciata siano poco inclinati verso l'interno in modo da spingere il pronao centrale. Attenzione alla percezione!

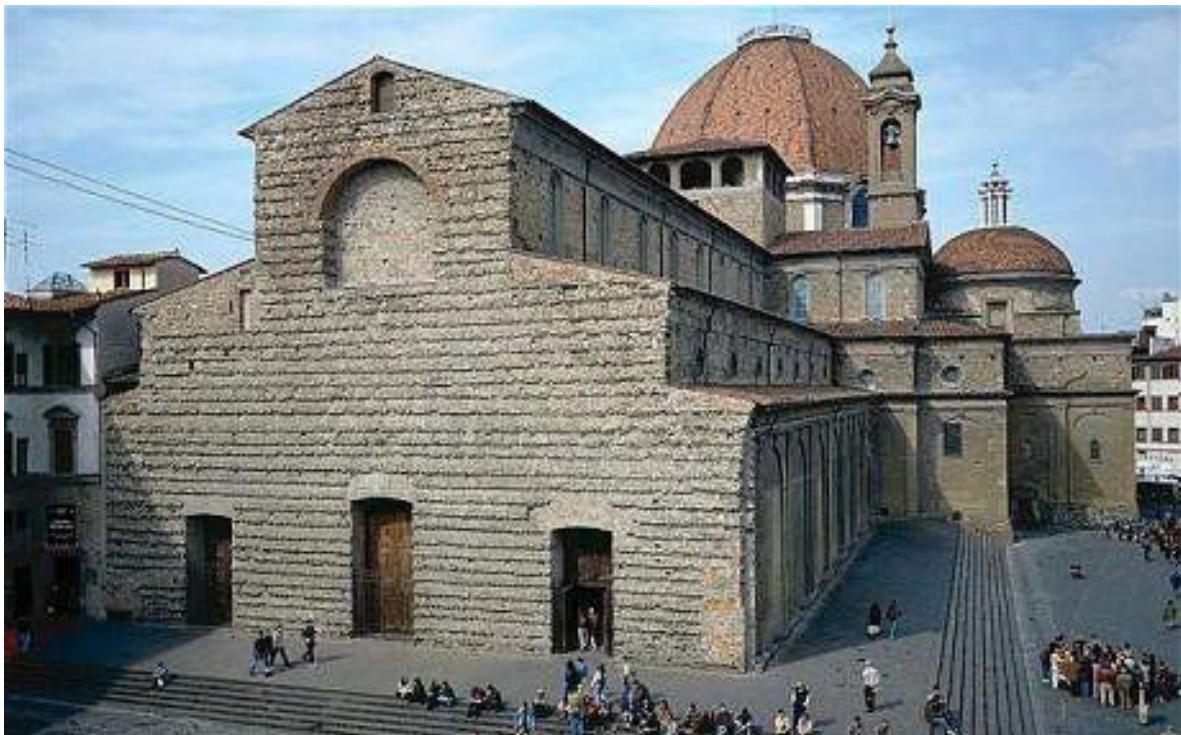
INTERNO

Completate da Maderno le navate laterali con cupole dalla pianta ovale, che definiscono il percorso verso il cuore della chiesa, e le soluzioni delle aperture con timpani ad arco di cerchio con cornice spezzata inferiore. L'arco di cerchio definisce anche l'apertura dello spazio.

MICHELANGELO A FIRENZE

Come Raffaello e Bramante, Michelangelo è pittore; Giuliano da Sangallo e Jacopo Sansovino sono anche scultori, Palladio nasce come scalpellino ma poi diventa architetto. Questo per dire che molti dei più grandi personaggi dell'epoca erano versatili in più discipline, visto che era nella norma essere contemporaneamente architetti, pittori e scultori. Già in precedenza Giotto era una figura poliedrica.

LA FACCIA DI SAN LORENZO



Grazie ai papi di casa Medici, Michelangelo ottiene diversi lavori nella città di Firenze: uno dei primi riguarda la facciata di San Lorenzo, luogo sensibile per i Medici vista la vicinanza con la Sagrestia Vecchia del Brunelleschi, pensata come sepolcro della famiglia. La chiesa presentava all'epoca una facciata rustica, con una serie di ammorsettature e strisce in rilievo: la struttura è fatta cioè in modo tale che ad essa si possa agganciare un'altra facciata. L'idea di Brunelleschi per la facciata ricorda molto San Miniato visto l'uso di marmi bicromi.

Il momento in cui si ragiona sulla facciata è il 1515: il committente è Leone X, il quale si rivolge non soltanto a Michelangelo, ma anche a Raffaello, Sansovino e Baggio i cui progetti però sono andati perduti; per

quanto riguarda quelli di Giuliano da Sangallo (architetto della villa di Poggio a Caiano) essi tengono conto della struttura edilizia della chiesa, con un attico che mette in evidenza la differenza dell'altezza tra la navata centrale e le navate laterali.

I DIVERSI PROGETTI



Il progetto di sinistra mostra una tripartizione della facciata --> ordine della parte basamentale, attico centrale e ordine superiore. Tripartizione che è stata già vista nella Basilica di San Pietro nei vari progetti di Antonio da Sangallo, e che consente di avere un'elevazione robusta della facciata stessa.



Il progetto di destra, invece, un trattamento della facciata che maschera abbondantemente le diverse altezze delle navate, ma comunque l'utilizzo di un timpano che comunica la realtà di una falda retrostante. Ritorna poi l'idea dei campanili a lato che riprende quella per San Pietro.



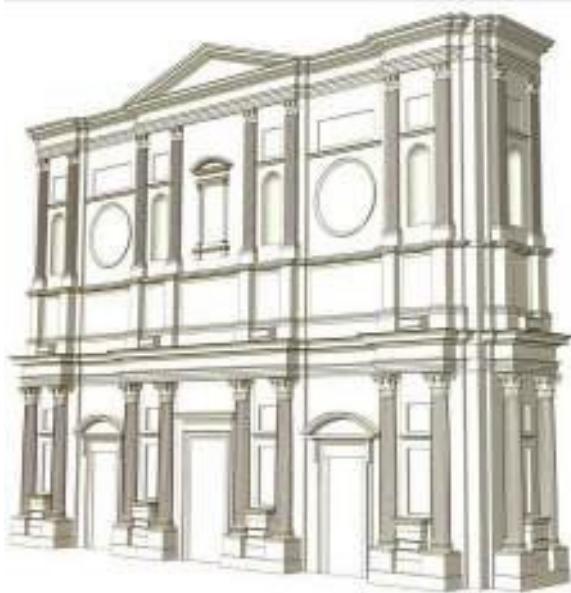
Un altro progetto ridà evidenza alla struttura tripartita in altezza della chiesa con una serie di elementi già visti: ritorna il tema dell'arco trionfale in facciata, perfettamente costituito da 3 formici (uno maggiore e due laterali) e il tema dell'attico, utilizzata per inserire descrizioni dedicatarie; inoltre l'utilizzo della nicchia tra le paraste (utilizzata da Bramante in San Pietro). Si tratta comunque di progetti che non vedono la luce e che rimangono su carta. Questo perché, oltre alla morte del Sangallo, nel 1516 Michelangelo riceve l'incarico per realizzare il modello ligneo del suo progetto, che viene accettato tra i tanti presentati al

Papa. Esistono più progetti, alcuni a schizzo, altri in versione disegnata.

SCHIZZI

1. Enfasi del corpo centrale, ma nessuna soluzione (con volute, ad esempio) che definiscono il raccordo tra la parte basamentale e la parte alta: una strutturazione a doppio ordine centrale.
2. Negli schizzi a destra e sinistra, invece, si nota la presenza di un attico con risalti laterali che fungono da elementi di chiuso della facciata coperti da un timpano ad arco di cerchio. Disegno più preciso e definito.

PROGETTO



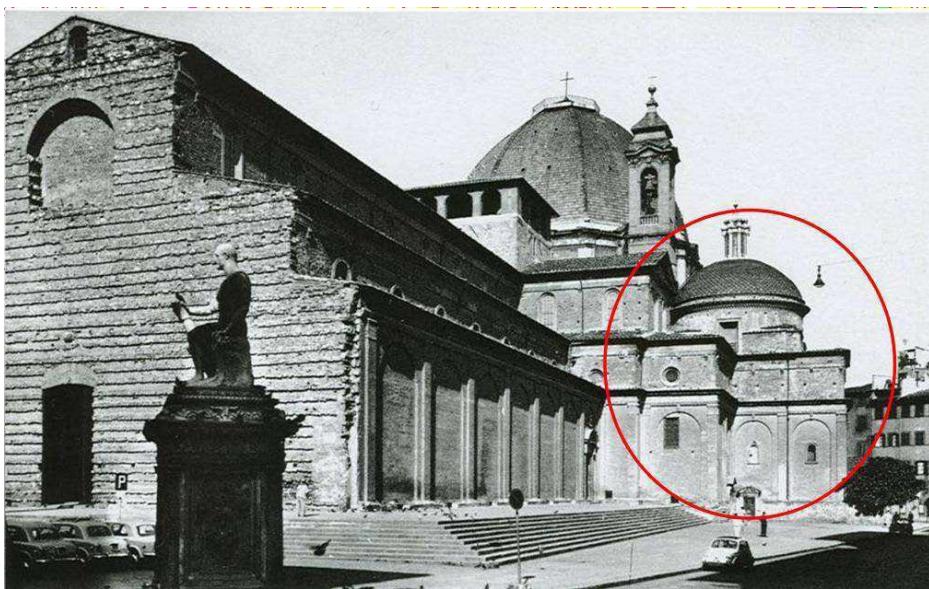
Michelangelo crea una grande facciata che non denuncia la struttura a falde della chiesa, ma la realtà tripartita delle navate con tre ingressi, uno centrale e due laterali che conducono alle navate secondarie. Anche qui, i due livelli di ordine sono intervallati da una fascia intermedia. Si tratta di una facciata molto più palatina rispetto a quella dei progetti precedenti del Sangallo, per la presenza degli ordini e per l'uniformità dei livello inferiore e superiore.

Questo corpo di facciata non è soltanto applicato alla struttura laterizia sottostante, ma è una sorta di volume che corrisponde ad una sorta di atrio, non proprio profondo come il transetto posto al fondo della chiesa, ma lo bilancia comunque. Il modello ligneo è depauperato di tutte le sculture: il progetto

prevedeva infatti la presenza di 18 statue (12 in marmo e 6 in bronzo), tutte opera di Michelangelo scultore secondo contratto. Erano invece presenti le piccole statue in cera che decoravano la facciata, ma che sono andate perse nel tempo. I lavori cominciano perché vengono scelti i marmi (materiali nobili) con cui realizzare la facciata ma nel 1518 il progetto, prima opera da architetto di Michelangelo, viene abbandonato e non resta altro che il suo modello.

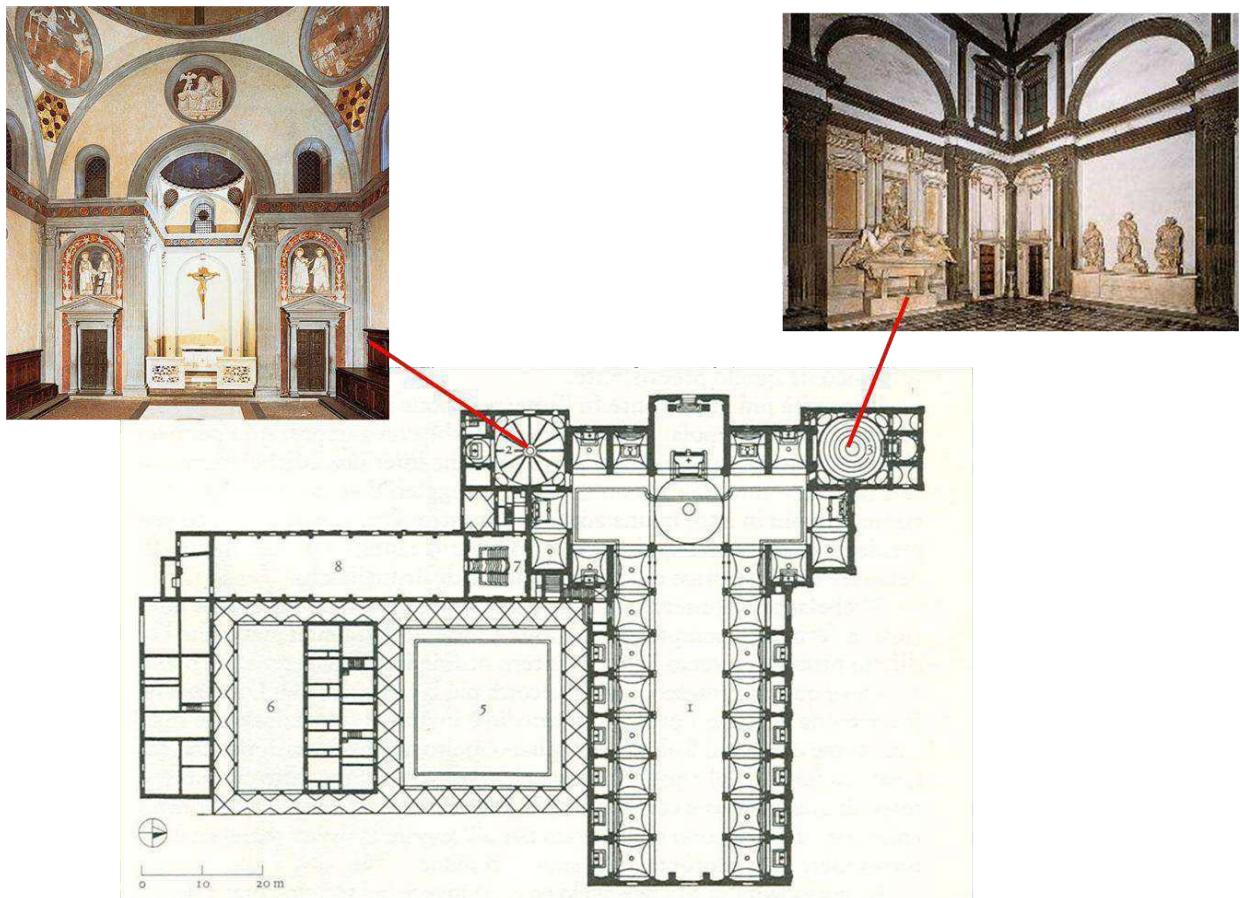
Architettura plastica, articolata e robusta.

LA SAGRESTIA NUOVA

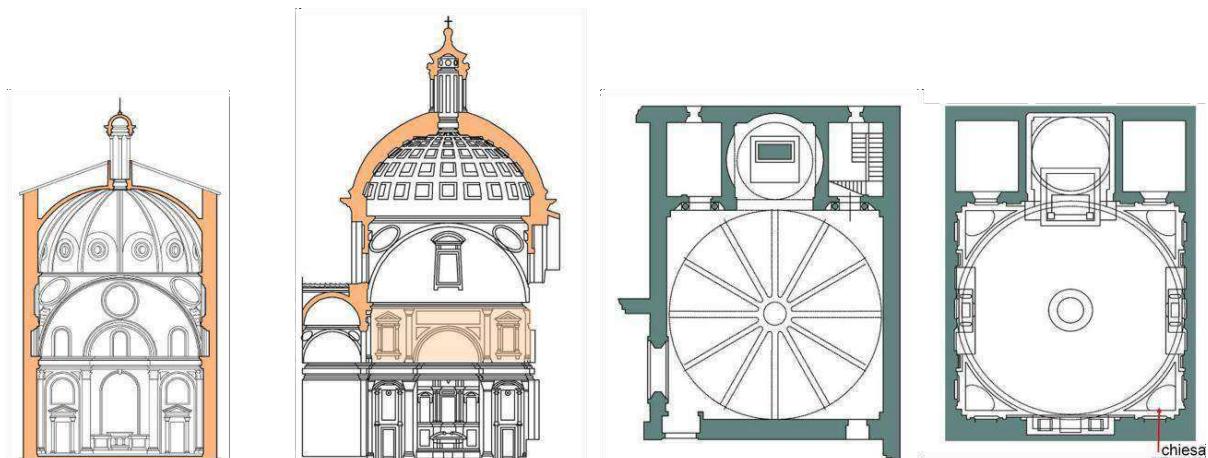


Il complesso di San Lorenzo è un complesso molto sensibile per la famiglia medicea, al punto tale che quest'ultima richiede, oltre alla facciata per la Chiesa, la realizzazione della Sagrestia Nuova, pensata anche questa come sepolcro familiare, il Ricetto e la Biblioteca Laurenziana, tre luoghi michelangioleschi.

PIANTA ED ALZATO



Nel 1520 parte il grande progetto per la Sagrestia Nuova, speculare a quella vecchia e che in pianta non differisce di molto; c'è una idea similare di membrature architettoniche in pietra scura su intonaco bianco, linguaggio che nel Ricetto sarà innovativo e moderno. Al di là di una serie di piccole differenze, in entrambi i casi si tratta di uno spazio quadrato coperto da cupola, una scarsella e due ambienti minori che si raggiungono da qui. La differenza più marcata sta invece nello spazio circolare della Sagrestia Vecchia che taglia il volume quadrato in cui si inserisce, creando delle nicchie (cosa che non avviene nella cappella Michelangiolesca) e soprattutto nell'altezza e nella spazialità interna: esiste infatti nella Sagrestia Nuova un livello in più, visto che i pennacchi si appoggiano sulla cornice del secondo livello.



LA CUPOLA



Per quanto concerne la cupola, essa non è ad ombrello ma a lacunari, e si tratta della prima cupola rinascimentale ad essere definita da lacunari sul modello di quella del Pantheon. C'è poi una differenza nel trattamento dell'impaginato, non tanto al piano inferiore (ordine con spazio centrale e porte laterali) quanto al piano superiore, dove il disegno cambia per l'inserimento dell'attico, per cui l'arco che va al di sopra della trabeazione maggiore non è concentrico a quello che definisce l'imposta della cupola e i pennacchi. Nella Sagrestia Vecchia l'arco della cupola si poggia sulla parasta angolare, mentre nella Sagrestia di Michelangelo

esso si appoggia sulla trabeazione che regge l'ordine minore.

LO SCOPO DELL'AMBIENTE



Come è stato già detto in precedenza, l'edificio è pensato come luogo per seppellire i defunti della famiglia medicea. Il programma decorativo dell'ambiente non si è completato, visto anche la complessità del personaggio che si sposta da una città all'altra. Il sarcofago su cui si poggiano le sculture possiede un frontone curvo spezzato con attorcigliamento a bovino della cornice: si tratta di un'invenzione michelangiolesca (idea di collocare su una struttura in salita delle figure adagiate) molto utilizzata in seguito.

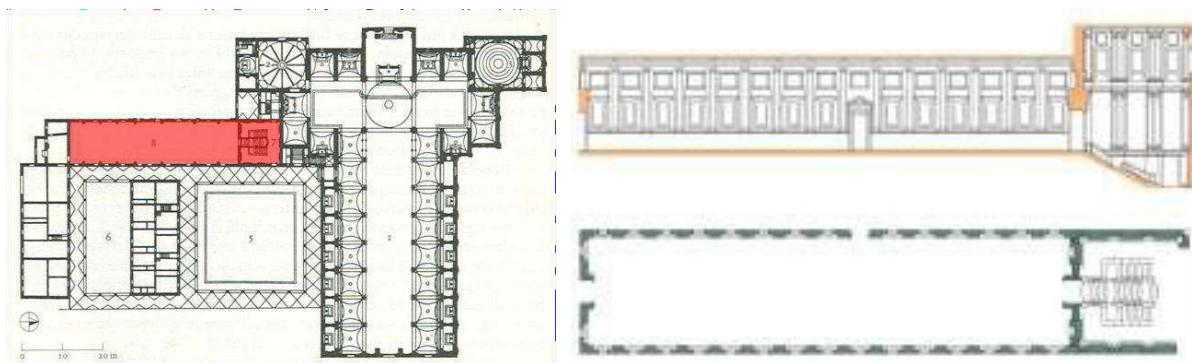
LE APERTURE

L'ordine maggiore delle paraste corinzie che reggono la trabeazione con sfondati principali delle aperture; nel confronto il Lotz sottolinea che *"mentre nella Sagrestia Vecchia le porte sono strutture con edicola pronte ad essere utilizzate, queste sono schiacciate dal decoro architettonico sovrastante che si appoggia con mensole sulla porta stessa"*. C'è poi una seconda struttura architettonica all'interno, con specchiature ed una nicchia centrale in cui collocare la statua.

Lotz sottolinea che *"si perde la commensurabilità tra architettura e corpo umano"*: l'architettura comprende in sé la sua scala --> riferimento alle porte che nella Sagrestia Vecchia sono a scala umana, queste invece cominciano ad avere una strutturazione commensurabile rispetto a chi le utilizza. Nella realtà michelangiolesca infatti la porta è portata al livello superiore con un disegno architettonico che abbandona l'idea dell'antico inventando sempre più nuovi modi di comporre gli elementi. Le mensole rendono evidenti l'appoggio della struttura architettonica sulla porta (finestra inginocchiata di Palazzo Medici). La finestra del livello superiore dà verticalità

all'ambiente, ed è abbastanza particolare poiché le cornici si riducono: le sue cornici si rastremano più del dovuto suggerendo infatti al visitatore l'idea di una cappella molto alta.

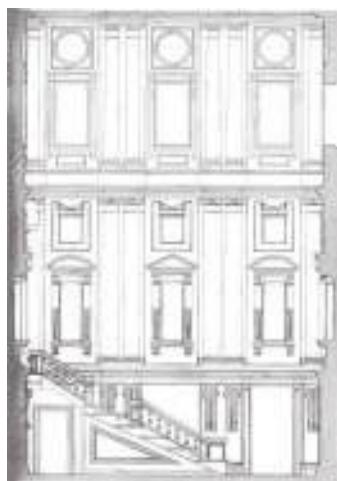
LA BIBLIOTECA LAURENZIANA



E' un cantiere che viene attivato nel 1523; si tratta della Biblioteca Medici che viene spostata dal Palazzo di famiglia a questo polo religioso_culturale mediceo, e che vede la sua inaugurazione nel 1571. I lavori sono impostati da Michelangelo, il quale però nel momento della sua realizzazione si trova a Roma, da cui manda dei modelli in creta al Tribolo, al Vasari e all'Ammannati. E' importante sottolineare comunque come l'edificio nasce dall'idea progettuale michelangiolesca, visto soprattutto che il pavimento e le sedute con i tavoli, ancora oggi originali, sono fatti su disegni di Michelangelo stesso.

La biblioteca è stretta e lunga perché si poggia su qualcosa che esiste già, per cui deve essere anche sufficientemente leggera per potersi appoggiare su murature che non possono sforzarsi più di tanto. Inizialmente Michelangelo voleva illuminare gli ambienti interni attraverso dei lucernari, ma vista la contrarietà del committente, egli dovette innalzare la muratura per creare materialmente delle finestre in grado di illuminare l'interno. Essendo a Firenze, c'è comunque un eco della bicromia brunelleschiane in cui la pietra sottolinea le membrature architettoniche e l'intonaco bianco delle murature: questi campi tra parasta e parasta non sono lisci, ma sono molto imbelli --> c'è un riquadro incorniciato in cui si colloca la finestra così come sopra. Si tratta di uno stratagemma di tipo strutturale per rendere meno pesante possibile le murature che doveva no appoggiarsi sulla preesistenza inferiore.

IL RICETTO



Inizialmente era stato pensato senza l'attico di secondo ordine, oggi invece si denota una spiccata verticalità grazie alla fascia superiore aggiunta sempre da Michelangelo stesso.

I primi disegni di Michelangelo prevedevano due rampe di scale addossate ai lati, e non una rampa centrale, così come oggi si presenta: si tratta di una scala "tripartita" con tre rampe, di un elemento decorativo e molto plastico dovuto alla particolarità dei gradini (Palazzo Carignano in Torino che ha gradini convessi nella prima parte e concavi nella seconda, per cui il visitatore appena giunto di fronte se li vede venire contro) che rendono la scala un qualcosa di organico.

Proprio per questo motivo Michelangelo viene considerato manierista e non rinascimentale! Perché comincia a modificare

e "corrompere", a trasformare quello che era l'equilibrio quattrocentesco.

LE COLONNE



Fondamentale notare la presenza esorbitante di colonne binate completamente inglobate nella muratura, e non reggono alcuna trabeazione, che infatti manca, oltre all'architrave al fregio. Le colonne non sono appaiate ma affiancate. La robustezza e la potenza di questa invenzione michelangiolesco è massima nel livello inferiore ed intermedio con volumi evidenti, mentre il piano conclusivo superiore è un piano disegnato molto meno potente rispetto a quello principale. Inoltre la robustezza è data anche dalle mensole che sembrano schiacciarsi dal peso delle colonne stesse e dalla evidenza dell'enorme muro liscio situato tra le doppie colonne. La membratura è robusta, plastica ed è la qualità e la caratteristica dell'opera michelangiolesca.

Lotz scrive che *"le colonne sono così potenti che gli elementi orizzontali non hanno un peso rilevante*
l'architetto sente operare forze non umane. Anche i contemporanei
capirono che composizione e dettagli della Laurenziana costituivano una rottura rivoluzionaria con la tradizione" --> la cosa più evidente è che l'architettura intende suscitare emozioni (dal Rinascimento pacato, puro e tranquillo si passa ad un contesto nel quale lo scopo è EMOZIONARE).

In genere, la colonna è qualcosa che sta sulla parete che fa da sfondo: qui invece si ha il contrario. C'è un altro dettaglio contro la natura statica dell'architettura e contro le sue leggi: in una logica strutturale il pilastro è più largo alla base e più rastremato nella parte superiore, ma in questo caso le lesene sono alla rovescia, rastremate nella parte inferiore. Ciò suscita una sorta di inquietudine e un insieme di emozioni che si vogliono suscitare nella persona. Il confronto chiarisce un uso differente degli ordini: in questo caso si tratta di una narrazione emotiva forte che non suggerisce una logica strutturale esibita nell'ordine, ma una forzatura robusta.

LA SCALA



La scala è l'elemento più forte di tutta la composizione, realizzata non da Michelangelo (di cui sono comunque i progetti) ma dal collega Ammannati. Lotz infatti afferma: "è la stessa emozione che cerca Giulio Romano negli stessi anni; Michelangelo usa gli stessi elementi di Bramante ma sfugge l'equilibrio". I gradini sono incastrati l'uno nell'altro, mentre i primi tre sono come tre dischi ovali che si staccano e danno una sensazione negativa in chi la sale. Mentre quello della biblioteca è uno spazio funzionale e tranquillo, lo spazio

del ricetto è l'elemento di forza che caratterizza l'opera di Michelangelo.

MICHELANGELO A ROMA

PIAZZA DEL CAMPIDOGLIO



Michelangelo interviene non soltanto in architetture residenziali, come in Palazzo Farnese commissionato da Paolo III divenuto Papa, ma anche in architetture che riguardano la città di Roma. Il campidoglio è un luogo strategico e simbolico per Roma, poiché legato al potere comunale, assieme all'ex tabularium che si affaccia verso il Foro Romano e utilizzato come sede del Tribunale, e assieme al Palazzo dei Conservatori, palazzo in cui erano presenti le magistrature.

Al tempo era però un luogo dispestato e privo di una dignità architettonica.

Per committenza non del comune ma del Papa, figura che allora esprimeva un potere più forte, decide di ridare dignità al luogo e ordina al comune stesso di prevedere a sue spese alla sistemazione dell'area, nominando come responsabile sotto la denominazione di "mastro di strada", il proprio segretario Latino Giovenale Manetti.

- Nel 1538 si pone l'elemento nodale della piazza, cioè la statua di Marco Aurelio imperatore, la quale arrivava dalla zona dei palazzi Laterani.
- Dal 1539 incomincia ad operare Michelangelo a cui viene chiesto un parere riguardo la sistemazione della statua nella piazza.
- Nel 1540 subentra un altro mastro di strada, segretario del cardinale Alessandro Farnese, e partono i lavori di regolarizzazione della piazza, non affidati a Michelangelo ma ad architetti del comune. Sostanzialmente in questo primo step che riguarda la realizzazione del Campidoglio, si demolisce il rapporto diretto della cordonata tra la Chiesa di Ara-Coeli e la piazza, rendendo più autonoma la piazza dalla Chiesa; e viene realizzato un muro diagonale con una fontana (poi inglobata nel cortile di Palazzo Nuovo) poi occupato dal gemello del Palazzo dei Conservatori ripetendolo specularmente, in modo da rendere simmetrica la piazza. Motivo per cui viene definito il disegno della piazza prima dell'arrivo di Michelangelo.
- Nel 1542/1543 si realizza un primo elemento non michelangiolesco della piazza, cioè la grande scalinata che conduce al convento della Chiesa e che solo in un secondo momento viene duplicata nel 1554 sulla destra senza motivo pratico, ma solo per dare simmetria.

- Nel 1546 Michelangelo lavora al Palazzo Senatorio per tre anni, senza però portarlo alle condizioni in cui si trova oggi. L'incarico ottenuto per ridare dignità alla piazza viene risolto creando uno scalone che serve a raggiungere il grande Salone delle udienze posto nel corpo centrale del palazzo; nella concezione michelangiolesca c'è la nobilitazione del palazzo di tufo attraverso la realizzazione dello scalone in materiali lapidei, attraverso la ricostruzione della torre di destra per renderla simile e speculare a quella presente sulla sinistra, e attraverso l'occlusione del loggiato di facciata. Quindi un intervento che tocca l'edificio, gli dà un accesso aulico sulla scia degli scaloni dei palazzi comunali posti in area laziale che hanno al pianerottolo finale una sorta di padiglione coperto che serve in relazione all'uso pubblico esterno dello scalone utilizzato per l'affaccio delle personalità che devono interloquire con la folla. Questa struttura culminante non verrà però mai realizzata.

PALAZZO DEI CONSERVATORI

Spazi per le corporazioni artigiane al di sotto, con finestre a crociera tipicamente quattrocentesche.

PALAZZO DEI SENATORI



Doppio loggiato tamponato da Michelangelo, una torre merlata sulla sinistra replicata per simmetria sulla destra, e lo scalone con le due raffigurazioni di fiumi nella forma che si conosce ancora oggi.

E' da sottolineare che l'idea iniziale di Michelangelo era quella di creare uno scalone in grado di condurre alla parte superiore del palazzo, non interferendo con la facies militare dell'edificio, poiché questo tipo di aspetto poteva al tempo essere ritenuto ancora importante (basti pensare al Palazzo di Montepulciano) in relazione al tipo di funzione che andava a svolgere, cioè quella comunale.

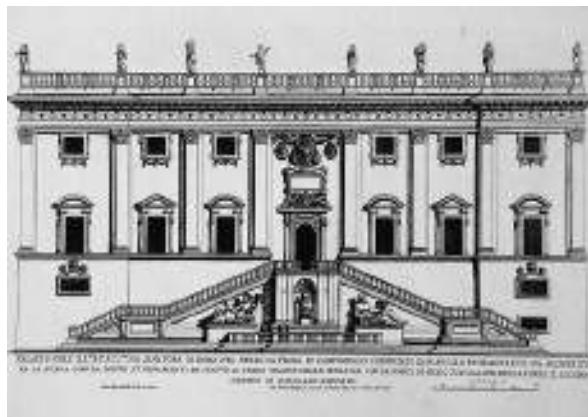


Nel 1549 muore Papa Paolo III, e segue un periodo in cui la piazza cade dall'interesse del papato e del comune. L'idea michelangiolesca legata alla committenza del papa Farnese non è ancora l'idea di una piazza porticata con un foro all'antica, come poi diventerà, modello per le piazze del potere per i secoli successivi. Egli ha una tale forza nell'architettura e nelle sue decorazioni a tal punto da divenire riferimento.

documenta l'insieme che si

voleva costruire non solo da Michelangelo ma da una serie di architetti impegnati nel progetto di palazzi e porticati gemelli. In questa veduta il fatto che la piazza sia trapezoidale non è discernibile, ma sembra infatti una piazza rettangolare perché la presenza di palazzi gemelli e dell'ovato centrale in qualsiasi caso correggono la

percezione; questa piazza comunque non è stata concepita come piazza trapezoidale ma ci si è basati sul costruito.



Il palazzo è molto trasformato rispetto agli interventi precedenti: essendo una preesistenza, le pareti non sono complanari; infatti se si esamina la pianta dello scalone si vede che il fronte della piazza è sì rettilineo, ma accoglie le divergenze della facciata riducendo o allungando i gradini (linee inclinate e non parallele alla facciata del palazzo) e collocando una balaustra leggermente più spessa o meno spessa nel momento in cui incontra il basamento del palazzo stesso; anche il bugnato non è realizzato in epoca michelangiolesca ma successivamente. Se si considera la facciata oltre al grande cornicione che si presenta rettilineo e parallelo alla balaustra dello scalone, la cornice sottostante, le paraste corinzie e i piani della facciata tripartiti: la parte centrale è parallela allo scalone, mentre le parti di fianco sono inclinate. L'effetto che ne deriva è un maggiore chiaroscuro della facciata stessa.

Il disegno della cornice è complesso con maggiore complessificazione e raffinatezza e quantità di dettaglio: non è l'aedicola di Palazzo Farnese (di Sangallo), ma mantiene l'idea della colonna (sintesi tra la cornice frontale con orecchie su cui si poggia il timpano curvilineo e sul fianco, ma incassate nella muratura, semicolonne ed elementi che danno una plasticità molto più forte).

SCALONE



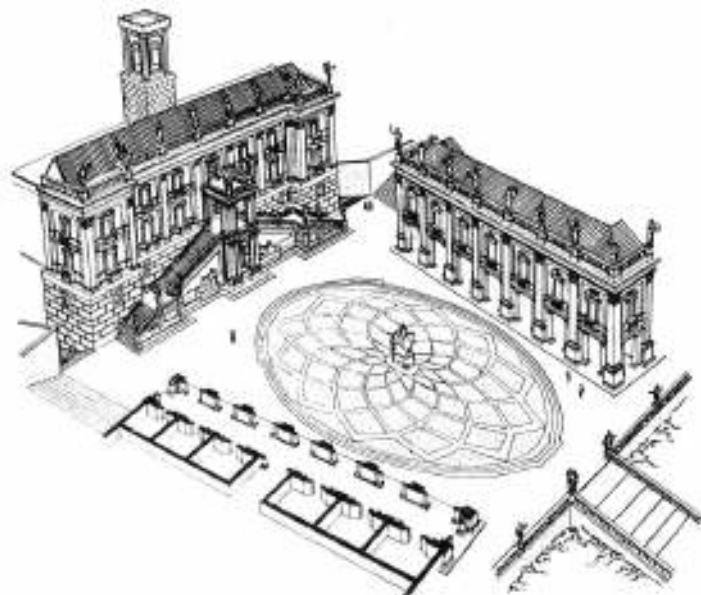
Questo è un elemento funzionale, infatti tutta la parte basamentale è costituita da una seduta continua, visto che si tratta di uno spazio pubblico.

Quando nel 1554 muore il secondo dei mastri di strada nominati per gestire quest'operazione, gli succede un amico di Michelangelo, Tommaso dei Cavalieri (che riceve in regalo alcuni disegni completi) ed è a lui che si deve il secondo coinvolgimento di Michelangelo per l'intera piazza. In questo secondo coinvolgimento, l'idea della piazza è molto forte in Tommaso dei Cavalieri, al punto tale che la storiografia riporta che la facciata di Palazzo Senatorio sia realizzata da Giacomo della Porta su disegno di

Tommaso stesso, il quale si dilettava anche di architettura. Perciò bisogna considerare che:

- ❖ BASAMENTO + SCALONE sono opera di Michelangelo
- ❖ IL RESTO DELL'ARCHITETTURA è frutto di Giacomo e Tommaso

LA PIAZZA CON MICHELANGELO PRIMA E GIACOMO DELLA PORTA DOPO



Quando viene coinvolto, Michelangelo è chiamato per il Palazzo dei Conservatori e per il trattamento pubblico dello spazio, cioè l'affaccio verso la città che lo porta a realizzare le balaustre; è di Michelangelo anche l'idea dell'ovale, figura che riesce a mediare la stortura simmetrica della piazza, e le due linee di travertino che seguono l'andamento dei palazzi costruiti, con un trattamento laterizio dal punto di vista dei materiali (è del Novecento infatti il trattamento a stella che riprende i disegni del Duperac).



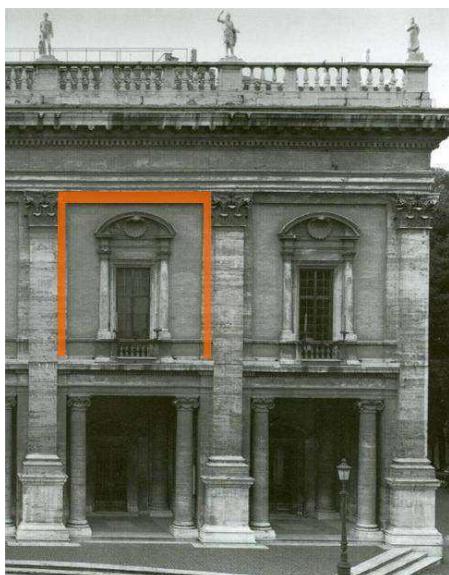
L'elemento che darà il tono a tutta la piazza è l'idea michelangiolesca del Palazzo dei Conservatori, il cui restauro sul palazzo esistente era stato voluto da Papa Pio IV nel 1561 e da Tommaso dei Cavalieri. Nonostante l'idea sia sua, l'intervento di Michelangelo si limita soltanto alla campata di destra senza neppure i capitelli, a causa della sua morte. L'incisione di Duperac si riferisce sì ai disegni michelangioleschi, ma chi completa nei fatti e anche nei dettagli il palazzo è Giacomo della Porta, che su richiesta di Tommaso dei

Cavalieri, non soltanto disegna i capitelli corinzi che al tempo non esistevano, ma progetta anche la grande balaustra sormontata da sculture, fatta in maniera uguale a quella realizzata tra il 1562 ed il 1564 da Michelangelo e che fa da separazione tra la piazza ed il vuoto attraverso una cordonata (ragione per cui il disegno si può dire effettivamente michelangiolesco, visto che riprende una cosa pensata e realizzata da Michelangelo).



La cromia fa capire la struttura del palazzo:
questo palazzo risolve la facciata con un ordine gigante
che parte da terra, novità nell'edilizia residenziale e
utilizzato moltissimo dal Bernini che ne fa il logo del
palazzo reale durante l'epoca barocca.

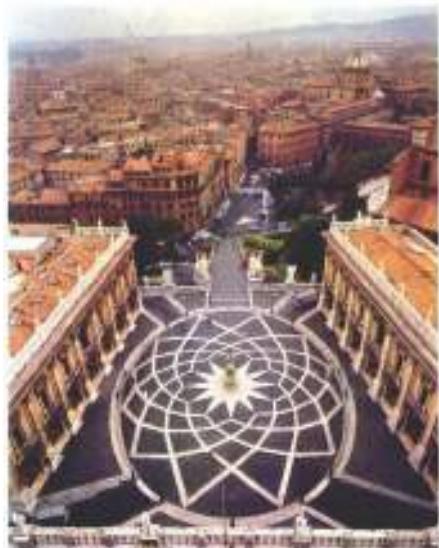
Quest'ordine non è soltanto un decoro --> non si tratta di lesene, ma di paraste, cioè la faccia libera di pilastri e questa è una struttura trilitica del palazzo che ne contiene un'altra. Le colonne alveolate (e non semicolonne che avrebbero costretto a lavorare il muro) hanno un'interpretazione scultorea visto che esse sono una traduzione poetica di struttura in architettura, del modo di cavare la colonna dalla cava, e un'interpretazione funzionale, visto che reggono una trabeazione. Il porticato nuovo è costituito da due colonne in facciata replicate internamente da altre due: quindi esso è fatto da sistemi di quattro colonne in quattro colonne, quasi come una sorta di baldacchino, e la volta poggia appunto su queste quattro colonne con capitello ionico, quasi schiacciato e deformato. I plafoni sono fatti in getti di calcestruzzo, e presentano dei lacunari piani.



Il pilastro copre anche la parte non coperta dalla parasta e crea un riquadro al piano superiore in cui si inserisce la finestra: la struttura del palazzo è in travertino, mentre le campiture sono in laterizio. Il fatto che ci sia una struttura così forte e rigorosa consente anche la presenza di una finestra così grande nel mezzo. Le finestre sono a edicola, con capitelli ionici o compositi, ma comunque incompleti.

Della Porta si trova la prima campata di destra con quattro colonne più due perché ogni pilastro costruito prevede le prime due colonne - interna ed esterna - della campata a fianco, per cui Michelangelo lascia una campata che implica necessariamente che le altre devono venire uguali. Egli prosegue dunque questo schema per tutto il palazzo inventando il tema della finestra centrale e quello della trabeazione con cornice, balaustra e capitelli.

I lavori che regolano lo spazio così come si presenta oggi sono affrontati quando Michelangelo è già scomparso, tant'è vero che nel 1581 si completa la cordonata che scende sempre sotto Giacomo della Porta, il quale sul lato destro costruisce una grande fontana lungo il muro obliquo esistente prima della realizzazione del palazzo gemello, ossia Palazzo Nuovo. Il completamento della piazza avviene a partire dal 1603 quando si decide la costruzione dell'altro palazzo gemello, creando definitivamente la piazza per come la si intende oggi. Soltanto grazie a questi lunghi interventi e all'aiuto di Tommaso dei Cavalieri, la piazza viene ad essere una sorta di riproposizione di parafrasi di Campidoglio all'antica porticato con statua dell'Imperatore: si utilizzano infatti sia elementi della romanità reale (la statua) sia elementi che vengono dalla letteratura antica vitruviana (il tema del foro porticato) e che consentono di rendere la piazza quella più importante di Roma dal punto di vista civile come eco contemporaneo dell'antico e dell'impero.



Grazie a questo percorso durato per poco più di 60 anni si viene a creare un modello per le capitali europee: si tratta infatti di una piazza di un comune importante, Roma, che riecheggia la Roma imperiale, foro dell'antichità, e che per questa ragione diviene un riferimento ideale per le piazze imperiali - o place royale - di tutta Europa. La piazza con la figura del sovrano al centro e un'architettura uniforme intorno è un'idea che si trova dappertutto e si radica soprattutto nelle città francesi.

LA CORDONATA

Apertura nei confronti della città con la cordonata che non viene decisa subito, ma viene impostata successivamente da Michelangelo e decorata con sculture grazie all'apporto di Tommaso dei Cavalieri.

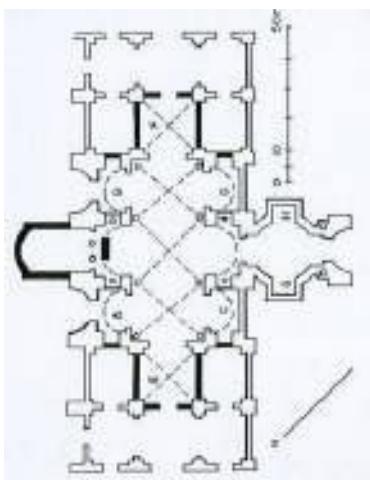
PORTE PIA



E' una porta nuova, perché in base alla nuova viabilità la porta Nomentana viene ad essere desueta. Michelangelo non realizza compiutamente la torre, ma ne costruisce soltanto metà, mentre il resto è successivo. Non è chiaro se appartenga a lui il progetto delle aperture ai lati, mentre è sicuramente michelangiolesco il portale centrale, molto documentato, dove si può notare la sua eterodossia rispetto all'architettura dei predecessori, visto la concentrazione forte di elementi come il timpano curvo spezzato sopra le paraste e situato dentro un timpano triangolare con due bobine che reggono un festone; o ancora la parasta scanalata appoggiata ad una struttura bugnata che sottolinea un certo eco di Serlio; oppure al centro l'apertura che non è né un arco né una piattabanda, bensì un semi esagono che rende ancora più evidente i conci che strutturano l'apertura.

E' la prima volta che una porta di città viene decorata all'interno, dato che normalmente le porte di città sono fatte per essere viste da fuori e per esprimere il carattere, la potenza e la ricchezza della città. La parte fuori non è considerata più di tanto, ma l'attenzione è data all'interno: più identità della città per i cittadini che non per l'esterno.

SANTA MARIA DEGLI ANGELI



Si tratta di un intervento diretto nell'antico attuato nel 1561 da parte di Michelangelo, per Papa Pio IV. Si trova in Piazza Esedra, che insiste sull'esedra delle terme di Diocleziano (divenuto giardino cardinalizio) e sui resti della struttura delle terme: la parte più grossa con triplice finestra termale costituiscono il tepidarium delle terme. L'intervento è minimal: la struttura esisteva già; per cui con pochi tocchi si limita a trasformarlo in chiesa chiudendo alcune zone, come quella absidale in cui colloca l'altare, separando lo spazio della chiesa dal resto delle rovine, come se fosse un grande transetto anche se manca la navata. E' possibile che lo spazio rotondo sulla destra, il vecchio calidarium, fosse stato

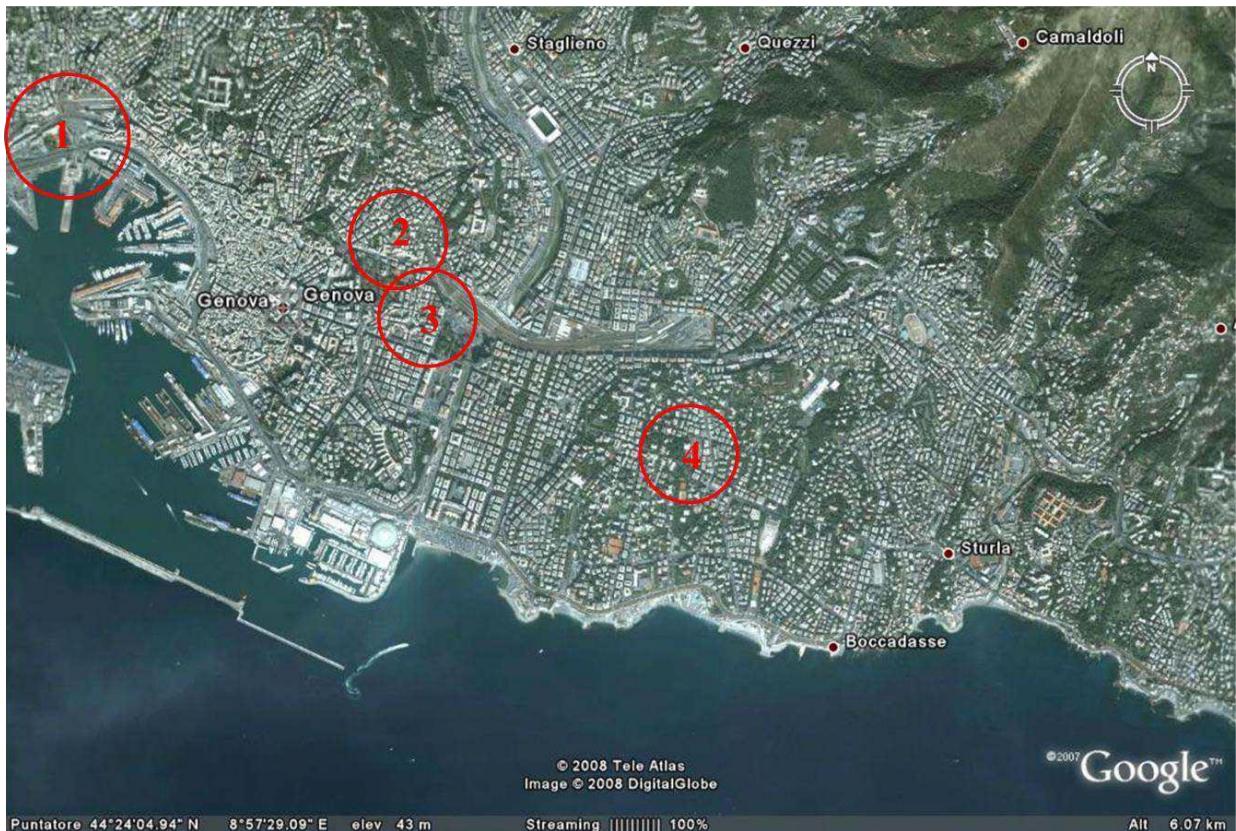
scelto dal Papa come luogo di sepoltura, visti gli accessi laterali. Le otto colonne nel vano principale sono colonne autentiche, provenienti dalle vecchie terme; invece le colonne che reggono gli archi ribassati sono legate agli interventi settecenteschi del Vanvitelli. In sostanza si tratta di una chiesa nuda decorata soltanto dalle colonne delle terme e dallo spazio absidale; dal punto di vista materiale emerge l'attenzione di Michelangelo verso l'antico.

ALESSI E LE VILLE A GENOVA

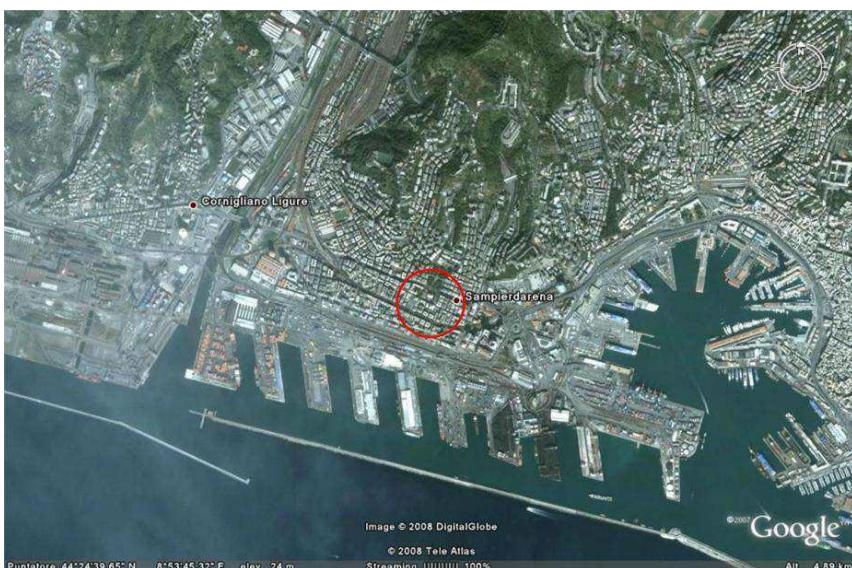


Dipinto di Genova del secondo Cinquecento, che riguarda il tema della villa visto che alla metà del Cinquecento quello che era stato il discorso sulle ville cardinalizie si applica alla realtà socio-economica genovese. Esso documenta la città, il suo porto (elemento fondamentale della sua ricchezza economica), le colline, i bastioni che la separano dal guado e alcune realtà architettoniche, cioè delle ville fuori porta. Si tratta di ville suburbane e non poste al centro di tenute agricole (come quelle venete) che esistono già dal Quattrocento (periodo in cui inizialmente avevano un vago aspetto agricolo) e che sono complementari alla vita di città, estremamente vicine a quest'ultima.

Dal punto di vista del contesto socio-economico è un periodo molto particolare: a metà del Cinquecento da un lato gira le spalle ai Francesi e si mette nelle mani degli Spagnoli, mentre dall'altro progressivamente perde rilevanza dal punto di vista dei commerci e diventa la banca della Spagna, per cui le ricchezze genovesi convogliano nelle Fiandre. Questo è un secolo morto ricco per Genova: ci sono palazzi ricolmi di opere d'arte e di Rubens, e la villa è un corollario di questa ricchezza che si sta definendo a metà del Cinquecento.



1. PALAZZO DORIA --> Non è un villa ma è un grosso intervento che fa da attivazione al processo di realizzazione delle ville a Genova. A fianco della stazione Principe di Genova attualmente, una volta era posta al di fuori delle mura della città.
2. VILLA PALLAVICINI --> all'epoca posta a monte della zona urbanizzata.
3. VILLA SAULI --> villa immediatamente fuori le mura.
4. VILLA CAMBIASO --> villa genovese alessiana per antonomasia.



1. VILLE A SAMPIERDARENA --> oggi zona stracolma di moli, industrie, ma un tempo luogo in cui si collocavano le più belle ville genovesi, in un contesto ambientale completamente diverso: c'erano soltanto le colline e la riva del mare.

LE PRIMISSIME VILLE



Anche se è in questo periodo che si sviluppa nella città ligure il tema della villa, esisteva già una rete di edifici fuori Genova come la VILLA TOMATI, struttura con ancora dei retaggi gotici (archi acuti sulla parte destra della loggia) ed una loggia porticata; si tratta di una struttura non ancora coerente dal punto di vista architettonico fatta per addizioni con luoghi necessari per vari usi addizionati a quello principale senza un progetto di villa vero e proprio.



VILLA IMPERIALE, attualmente villa comunale, inaugurata nel 1502 che non ha ancora quelle stimmate positive delle ville di Alessi, ma che possiede comunque un'articolazione maggiore rispetto alla Villa Tomati grazie alle logge. C'è ancora un retaggio gotico-quattrocentesco a causa degli angoli dei pilastri ottagoni.



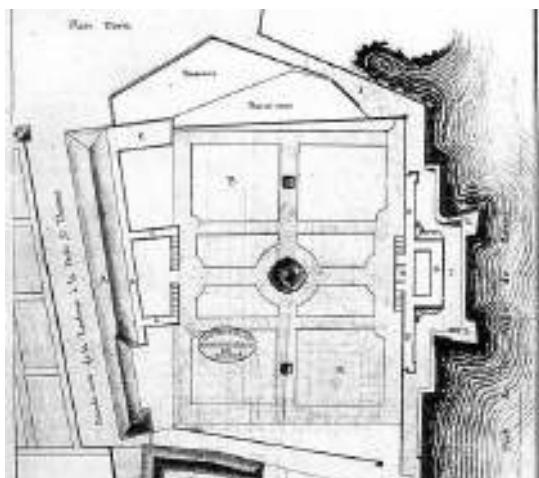
PALAZZO DORIA_PHAMPILI o PALAZZO PRINCIPE



Purtroppo dal punto di vista ambientale è cambiata la zona visto che è circondata dalla stazione e dal porto. La collocazione del palazzo è esattamente fuori della Porta San Tommaso. Nella cartina a sinistra è visibile l'attuale piazza della stazione e Principe, e la via rettilinea che da essa si dirama: si tratta di Via Baldi, seconda strada nuova di Genova, fatta ad inizio Seicento. La prima strada nuova è l'attuale via Garibaldi, dove si collocano i

maggiori palazzi delle famiglie nobili genovesi, modello per tutta Europa. Rubens infatti pubblica un libro su Genova nel 1622, perché per lui, nordico, il modo di costruire palazzi

a Genova è il modo più moderno, pratico, conveniente e adeguato alle funzioni; perciò Genova ad inizio Seicento anche grazie al suo sviluppo è percepita come città-modello per tutta l'Europa.

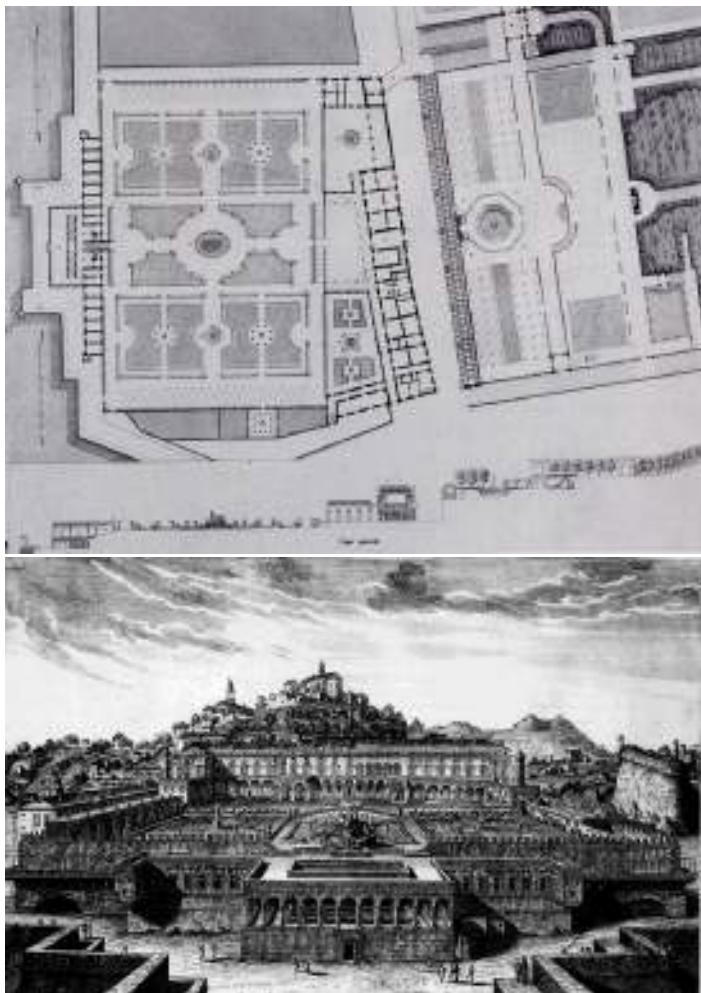


Primo exploit che viene fatto a Genova che non può essere considerata una villa ma un palazzo dal punto di vista planimetrico, anche se il committente appartiene alla famiglia più importante per Genova. E' funzionalmente una villa ma nello schema di un palazzo. Dal punto di vista architettonico è molto importante il sistema dei terrazzamenti del giardino e i grandi loggiati, ma non il palazzo stesso, semplice e lunga stecca sulla sinistra. Preesistenza di scarso interesse, viene acquistata e vengono fatti i lavori di ampliamento, visto che progressivamente il palazzo viene allungato; per quanto riguarda i giardini a monte del

palazzo, essi testimoniano come la villa si situi in un contesto ambientale prezioso perché i suoi committenti possono godere sia del paesaggio collinare sia di quello marino.

Perin del Vaga è un pittore e a lui è attribuito il grande sistema dei loggiati frontali, mentre il giardino è attribuito a Giovanni Antonio Montorsoli; la parte del giardino a monte vede la presenza della statua di Giove in alto e quella del Nettuno nei terrazzamenti verso il mare. Uno dei motivi della scelta di questa localizzazione della villa per Andrea Doria è anche per il fatto che le sue galee erano collocate a poca distanza --> i giardini hanno un attracco al mare e un loggiato sporgente su esso.

La villa/palazzo come le altre di Genova soddisfa uno dei parametri dell'Alberti, il quale nei suoi trattati diceva: *"La villa sarà ben in vista, godrà di una vista di una città, di forti, del mare o di una vasta pianura; o permetterà di volgere lo sguardo alle note cime dei colli e montagne o su splendidi giardini"*. Perin realizza questi affreschi all'interno del palazzo, villa più importante fatta in questo periodo.



Importanti sono i loggiati ad u in facciata, il grande terrazzo con la fontana del Nettuno ed i compartimenti, la struttura a mare che sembra un piccolo fortilizio con delle torri, e tutta la zona a monte raggiunta da un ponticello che supera la strada pubblica ed il sistema di terrazzi che con scalinate, emicicli, architetture, fontane, guadagna la cima del monte. Questo tipo di giardino è la quinta essenza del giardino all'italiana.

Attualmente la parte a monte non esiste più.

Veduta integra del complesso: sulla destra il bastione della città di Genova, il grande palazzo con i loggiati, il giardino, la loggia verso il mare e alle spalle il giardino che sale lungo la collina retrostante.

Genova è una repubblica e non un regno, per cui non esiste un palazzo reale o un palazzo adatto ad ospitare forestieri o re e conti. Venne perciò creata all'epoca una lista dei nobili che erano obbligati a svolgere questo servizio di ospitalità per tutta la corte. Questa lista va sotto il nome di "Lista dei Rolli" e questa villa è una di quelle che al tempo rientrava in questa lista e doveva svolgere suddetto compito.

Tre sono le figure di riferimento:

- Galeazzo Alessi, famoso per le ville.
- Il Perugino che lavora a Genova, a Milano e a Roma, dove in quest'ultima assorbe la cultura architettonica rielaborandola.
- Pieter Paul Rubens, pittore che ha lavorato molto per le famiglie genovesi e che ha scritto un importante libro, grazie al quale abbiamo una ricca documentazione di come erano trattate le ville e i palazzi dell'epoca, che pubblicizza il modo di fare architettura a Genova nel nord Europa --> nel 1626 pubblica la prima edizione de "I palazzi di Genova" con 72 tavole. Le incisioni non sono fatte da rubens, ma compra

i disegni o rilievi a Genova che poi verranno incisi; la sua descrizione del palazzo è interessante: "Sarà detto da noi palazzo o casa privata [...] quella che avrà la forma di un cubo solido col salone in mezzo, o' vero ripartito in apartamenti contigui senza luce nel mezzo, come sono la maggior parte li palazzi genovesi".

Lui parla di una tipologia di palazzo che è la villa, la quale al centro non ha il cortile ma il salone. A Genova sia le ville sia i palazzi seguono la stessa tipologia: data la situazione concreta della città molti dei palazzi sono compatti come se fossero una villa, senza cortile e con il salone al centro; esse hanno due piani principali e non solo uno visto che si tratta di edifici complementari alla città in cui vivere e non solo utilizzati per l'otium.

VILLA GIUSTINIANI_CAMBIAZO



E' la villa alessiana per antonomasia, realizzata da Galeazzo Alessi, modello per tutte le altre. Attualmente ospita la Facoltà di Ingegneria. E' una villa a mezza costa, fuori della città che quindi godono del panorama collinare e marittimo. Datata 1548, qui si adotta uno schema che è quello della Farnesina portata a cubo --> le due ali laterali sono suggerite, leggermente aggettanti ma non avanzate come la Farnesina.

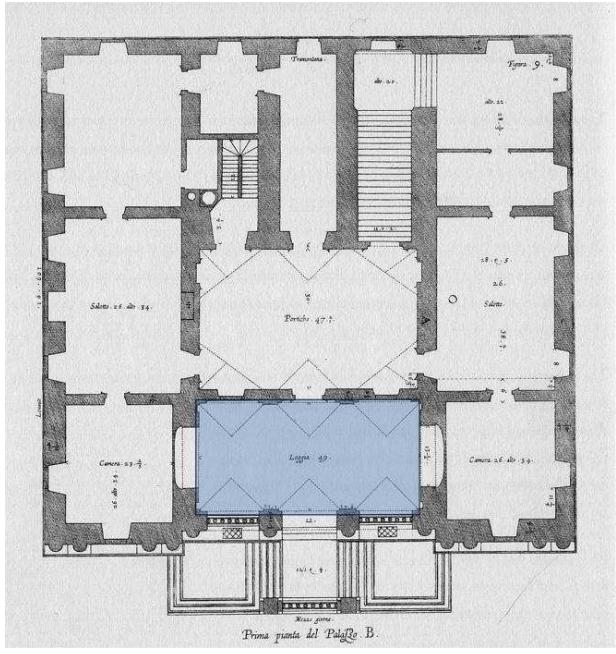
Quest'edificio è un cubo abbastanza pendente coperto da scandole e utilizza la sovrapposizione degli ordini:

- un ordine dorico al piano terreno con semicolonne che danno robustezza.
- un ordine corinzio al piano superiore con paraste esili. Questo piano presenta due ordini di finestre:
 - quello maggiore, dato da finestre rettangolari.
 - quello dei mezzanelli, che possono esistere o essere finestre di un secondo ordine dello spazio che c'è dietro.

Le finestre sono coperte da timpani che si alternano, essendo sia triangolari che curvilinei mentre i due risalti angolari sono marcati dal raddoppio delle semicolonne sotto e dalle paraste al piano superiore (lesene ribattute). La balaustra copre in parte il tetto.



Basamento su cui sorge la villa e che corrisponde ad un piano seminterrato in cui si situano i servizi (cucine, ecc). C'è un uso evidente della trabeazione provvista di toro.



Il rapporto tra villa, portico e loggia al primo piano nelle ville di Alessi è un rapporto molto complesso, vista anche la decisione dell'architetto di porre il salone non al piano terra, come di consuetudine, bensì al primo piano. Pianta derivante dal libro di Rubens, in cui si nota la loggia, cioè lo spazio d'ingresso al pian terreno; sono indicati le camere ed il salotto, oltre ad un atrio centrale cieco mentre sulla destra parte uno scalone che conduce al piano superiore con un meccanismo abbastanza articolato visto che raggiunge il loggiato al primo piano dalla parte opposta. Questo scalone governa dei movimenti all'interno dello spazio: il porticato da verso il mare, la loggia verso la collina. Ciò avviene in tutte le ville alessiane con un percorso preciso: porticato, atrio, scalone, loggiato, salone

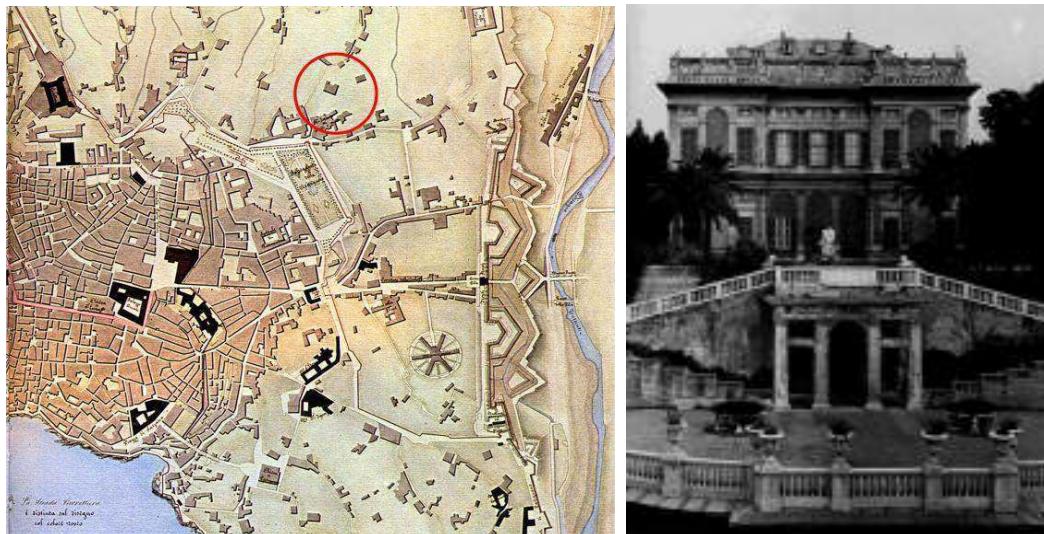
che si affaccia con le finestre verso il mare e con la loggia verso la collina. Si tratta di uno schema ripetuto a volte integrato con più logge. In questo cubo si svolge una attenta e raffinata gestione degli spazi e dei percorsi; come è stato sottolineato "questa volontà di gestire tutto all'interno di un cubo è una scelta intellettuale, una sorta di virtuosismo nel gestire gli spazi in una struttura chiara e semplice".



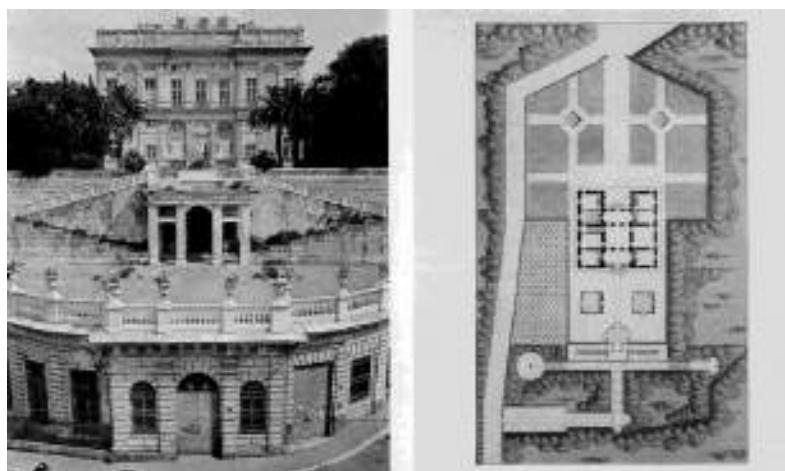
Loggia al piano superiore che da verso la collina. Fondamentale sottolineare la presenza delle erme (poste quasi a reggere la volta a botte), cioè raffigurazioni scultoree per metà antropomorfe e per metà astratte; figure femminili o maschili che hanno una parte superiore antropomorfa mentre il resto è architettura. Queste sono rastremate verso il basso come quelle michelangiolesche della Sagrestia Nuova. In facciata si possono vedere invece delle finestre che non seguono un ordine ben preciso perché la villa possiede percorsi secondari, scalette e servizi a livelli diversi che non collimano con il

disegno architettonico complessivo, per cui in qualche caso sono messe nell'angolo e in qualche caso tagliano le cornici.

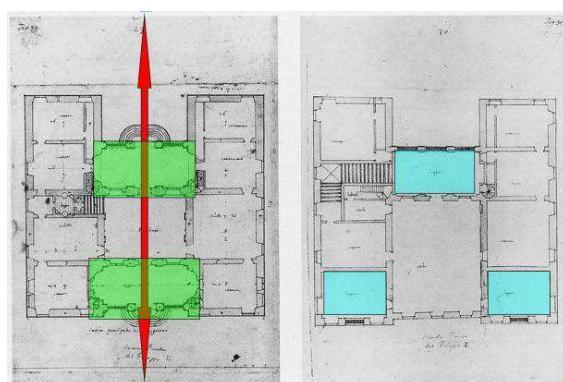
VILLA PALLAVICINI o VILLA DELLE PESCHIERE



Villa con un lessico più articolato costruita per Pallavicino, è subito fuori i bastioni della parte nord con porticato al pian terreno verso mare. Aperture ad arco al piano superiore. Questa è una villa in cui le logge del primo piano sono su entrambi i lati: tamponate verso mare ed altre verso la collina.



Lo schema architettonico riprende quello della Farnesina e ciò lo si vede in pianta tratta da Boutier (?). Forma a U con un atrio al centro con due porticati: uno verso i monti e l'altro verso il mare, zona dove si collocano i percorsi con ninfei e fontane (basti vedere il ninfeo trilobato - con 3 absidi - in pianta a cui si accede grazie ad un sistema tripartito).



Piano terreno atrio passante tra due porticati mentre nel primo piano c'è un salone con un loggiato verso la collina e due loggiati verso mare. Sistema distributivo complesso anche a causa dello scalone che giunge a est; al di sotto dello scalone si riconosce l'ottagono con 4 nicchie, già visto usato da Bramante, spazi che al di là delle dimensioni derivano dagli ambienti termali romani. Questo ambiente è la sala da bagno della villa: questi si trovano frequentemente nelle ville genovesi sotto lo

scalone su modello antico e ideologico. Presenti anche tanti ambienti minori con altezze

diverse, utilizzati spesso nei periodi invernali perché più facilmente riscaldabili, e diversi percorsi e scale secondarie.

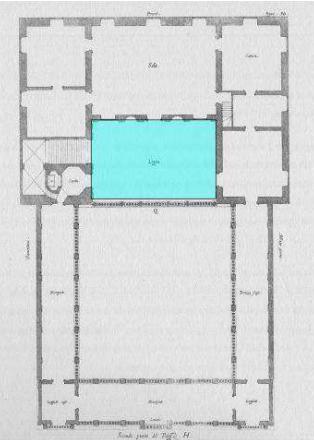
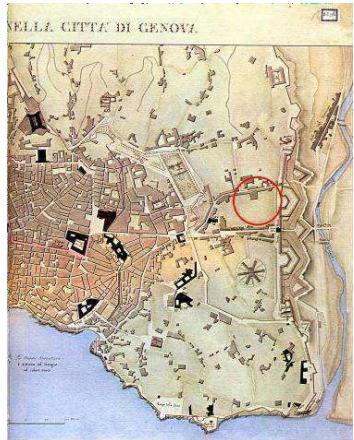


Pareti absidate che richiamano quelle bramantesche, fondate sull'architettura romana visitata in situ che ormai si è deformate dal manierismo: basta vedere la parasta ionica di larghezza spropositata con dentro una porta, e le finestre superiori che richiamano quelle di Palazzo Massimo alle Colonne. La ricchezza è legata alla quantità degli elementi piuttosto che alla purezza, tipicamente rinascimentale.



Loggia della villa con porzioni absidate.

VILLA GRIMALDI SAURI



Esiste ancora nei pressi della Stazione Brignole. E' una villa che si articola come un palazzo alla francese, visto che è situato al fondo di un cortile, famosa all'epoca per il suo bagno paratermale. Struttura compatta e rettangolare, con dei corpi di servizio porticati e terrazze sovrastante e la grande loggia molto più grossa che solitamente, quasi come la sala, rivolta verso monte. Si incominciano a vedere dei porticati su serliane, sistema tipico del secondo Cinquecento e del primo Seicento.

SAMPIERDARENA

Zona ovest di Genova, con tre ville:

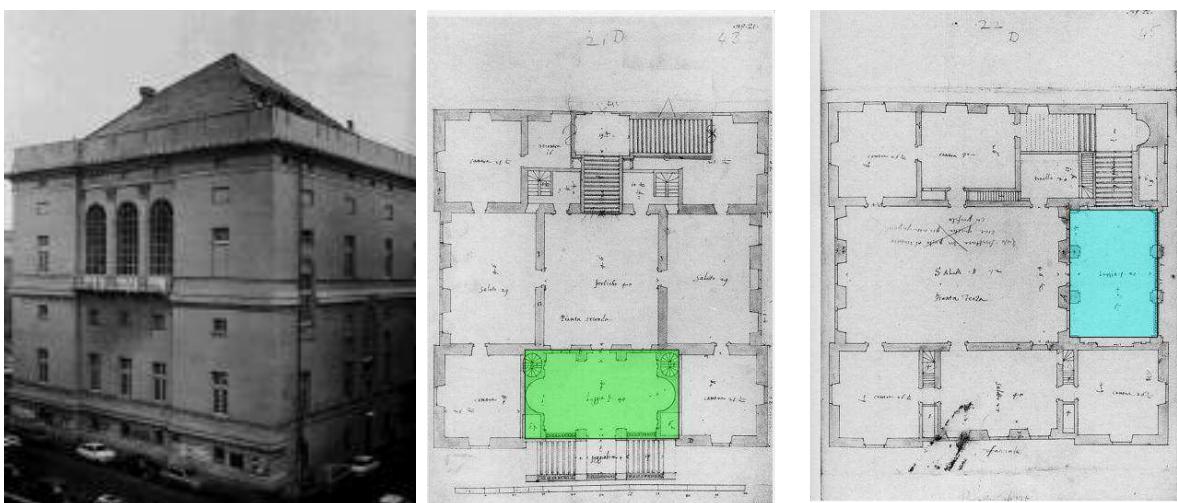
1. Villa Imperiale_Scassi, detta la Bellezza.
2. Villa Spinola di San Pietro.
3. Villa Grimaldi, detta la Fortezza.



Per quanto riguarda la Villa Imperiale Scassi, c'è ancora il sistema di giardini terrazzati verso monte. Si può notare la somiglianza con la Villa Cambiaso, motivo per cui inizialmente la villa era stata attribuita ad Alessi, anche se in realtà è opera di Giovanni e Domenico Ponsello, attivi a Torino nel giardino reale del palazzo e nel castello di Rivoli.

Nella facciata si ritrovano elementi simili: la loggia è verso il mare e non verso la collina; ci sono i due risalti raddoppiati con due finestre e coppie di paraste e semicolonne.

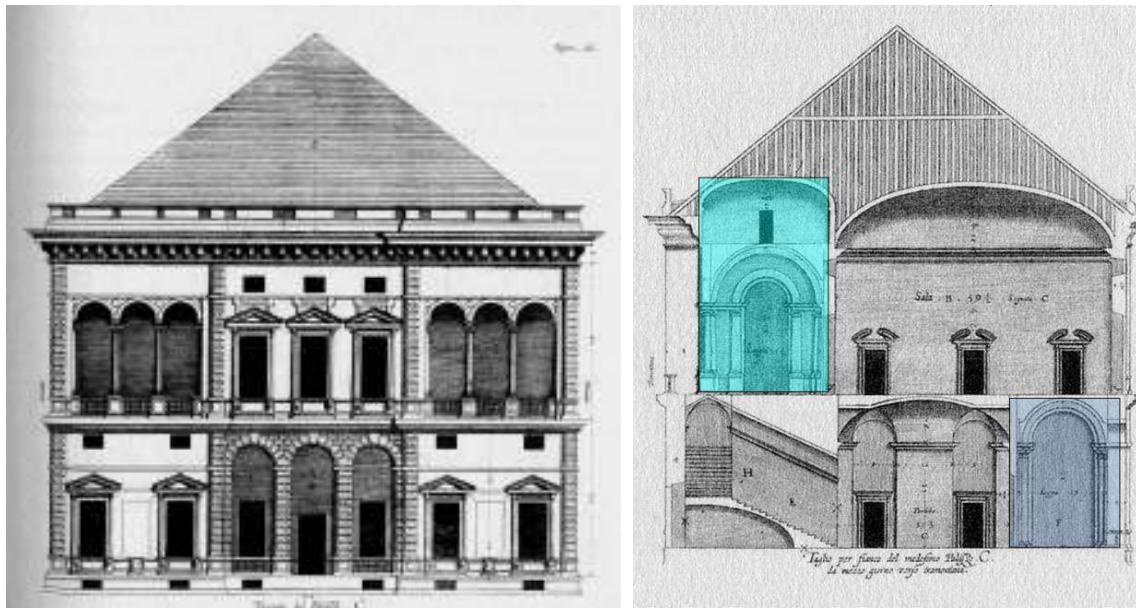
VILLA GRIMALDI detta LA FORTEZZA



Più interessante la villa Grimaldi, detta la Fortezza, attribuita erroneamente ad Alessi e poi al Ponsello, la quale possiede una loggia orientata verso la collina ed uno scalone particolare situato sul fianco. Si ha un piano seminterrato con dispensa, cisterna, scala dei servitori, tinello, stalle e servizi necessari connessi; un piano terreno con la piccola sala da bagno coperto dallo scalone. L'ingresso e lo scalone che giunge al primo piano dove si trova la loggia che dà verso nord e alla quale si accede al salone. Anche in questa villa vi sono una serie di scale secondarie pensate per tutti i tipi di percorsi, spazi e servizi.

La bravura di Alessi e dei suoi seguaci sta nel compattare in un cubo tutti i bisogni di una villa cinquecentesca.

VILLA SPINOLA DI SAN PIETRO



Porticato di ingresso (con due logge in facciata simili alla Villa Pallavicino) che da verso il mare, grande loggia verso monte e due logge verso mare nascoste dal salone.

ALESSI NELL'ARCHITETTURA RELIGIOSA E CIVILE

CHIESA DI SANTA MARIA ASSUNTA, GENOVA



Alessi realizza a Genova la Chiesa di Santa Maria Assunta di Carignano, che segue l'impianto a cinque cori con la grande cupola centrale (quincunx) bramantesco. Si tratta di una chiesa a pianta centrale in cui ci sono diversi ingressi quanti sono i lati, tranne che nel punto in cui viene inserito l'abside con l'altare. Ci dà l'idea di come il quincunx applicato a San Pietro, sia utilizzato in questa Chiesa, completata nel Settecento. In

facciata si nota la cupola con un tamburo risolto con le seriane, i quattro campanili e le cupolette minori. Ordine di paraste corinzie.

PALAZZO MARINO, MILANO



Attualmente Municipio di Milano, nasce come palazzo di un ricchissimo banchiere genovese spostato con una Doria che si impianta a Milano, dove però perderà tutto. Alessi è chiamato in base alle spese genovesi a progettare a Milano e questa è l'idea per un grande palazzo privato, dove si possono trovare anche le influenze di altri architetti genovesi. Facciata verso piazza San Fedele è l'originale, quella rivolta verso Piazza della Scala è finta, realizzata nel secondo Ottocento replicando la facciata originale in qualche modo si vede un eco della

progettazione di villa Grimaldi Sauri, visto che anche qua si accede ad un cortile con un fabbricato al fondo; nel mezzo ci sono due spazi: un cortile porticato ed il secondo cortile che doveva essere trattato a giardino con logge, ecc. Nel mezzo il grande salone principale.

Facciata all'epoca di Alessi dove si trovano elementi tipici di questo periodo: nella parte inferiore c'è un ordine dorico con semicolonne, mentre le cornici delle finestre sono caratterizzate da colonne di ordine ionico ma bloccate da dadi di bugnato che esce dalla parete (mostrati da Serlio nei suoi trattati) e definite "colonne cinghia"; al di sopra elementi rastremati che reggono i timpani, per cui c'è tutto un lessico modificato di questo periodo che Alessi usa.

Facciata finta verso Piazza della Scala.

Salone interno, bombardato e ricostruito, che fa da testimone del linguaggio complesso fatto di erme, telamoni, timpani spezzati.

La cosa più famosa di tutto il palazzo è il cortile, il cui linguaggio manierista arriva al massimo grado attraverso erme con capitelli in testa, colonne binate, strutture a serliana trasformate al piano superiore con nicchie centrali, decorazioni più che lussureggianti, plastiche e ricche, testimoni del rango del committente.

VILLE PALLADIANE IN VENETO

Ville venete tema a livello turistico molto più evidente e definito.

A livello mondiale nella storia, l'idea di villa (italiana) per antonomasia è quella palladiana = icona della tipologia stessa.

Palladio opera in un contesto fertile, e razionalizza il tema della villa.

Il contesto genovese delle ville alessiane:

La Repubblica lascia da parte i commerci marittimi e basa la sua fortuna sull'essere partner della Spagna. Ci sono quindi fattori sociali ed economici alla base di questi fenomeni. Anche l'orientamento della repubblica di Venezia non è più solo rivolto al commercio marinario ma anche alla rifeudalizzazione e razionalizzazione delle terre, agricoltura su terra ferma: Venezia si rivolge anche all'interno, dall'inizio del 400. La coltivazione dei campi è un fattore strutturale; la politica passa attraverso dei patrizi nobili che acquistano terre e si insediano, con un nuovo tipo di approccio, coltivano. Si tratta di un processo economico e anche di un nuovo sistema di normative. *"Questo approccio è una precisa programmazione delle risorse disponibili e pianificazione dell'uso del suolo condotto con rigore da parte della Repubblica"* - processo che passa attraverso la nobiltà che governa quel territorio ma attraverso una politica comune. *"Un regime programmatico generale comune che coinvolge contadini subordinandoli al piano generale della Repubblica"*.

E' in questo contesto di razionalizzazione delle risorse agrarie che va contestualizzato il **fenomeno della villa**, che non è caratterizzato dalle caratteristiche della villa vista fino ad adesso, ovvero la 400esca albertiana, complementare alla città (suburbane), né la grande villa romana con ridotto rapporto con l'agricoltura ma volta alla rappresentazione del potere, con accento sull'immagine. Il **Veneto** costituisce un intreccio tra l'esperienza romana, ma iperrazionalizzata e con una forte presenza del tema agricolo; non c'è il tema delle ville suburbane, infatti si pone al centro di grandi territori agricoli: sono luogo di governo di vasti territori non complementari alla città, ma di governo del territorio agricolo del patrizio e al centro di questi terreni si trovano i governi di controllo.

C'è un dibattito sulle radici di queste tipologie di ville venete, (come ad esempio Poggio Alcaiano è la massima espressione della villa di Firenze), con elementi sia urbani sia agricoli. L'elemento agricolo deriva dalla presenza della classe feudale presente sul territorio: rete di attività agricole e cascine con strutture atte a ospitare i strumenti della coltivazione, quali porticati con radici italiane. Dall'altra parte, c'è una ricaduta con l'utilizzo di elementi urbani, come la loggia al primo piano derivato dalle grandi aperture (polifore) che caratterizzavano i saloni dei palazzi urbani passanti (grandi aperture che denunciavano presenza del salone).

Come background di Palladio, si presentano tre casi che fanno capire per contrasto la razionalizzazione che Palladio opera con le sue ville:

• VILLA PORTO, COLLEONI a Thiene (400esca)

Detta anche "castello" ma dal punto di vista funzionale è una villa. Appartiene ad una tipologia già incontrata a Roma, con porticato e loggia centrale tra due risalti e struttura merlata. Corpo centrale tra due padiglioni, struttura ripresa poi a Farnesina definendo la pianta a "C" o ad "U". Riferimento ad altre realtà veneziane (Palladio semplicemente canonizza la villa con delle sue peculiarità; ovviamente ville c'erano già prima di lui, nel Veneto). Uno degli aspetti che villa possiede: merlatura, oramai solo simbolica, non più militare, è solo elemento decorativo; porticato terreno ad archi a tutto sesto e loggia centrale veneta goticheggiante. Altro aspetto (inizio 500) della grande



villa murata: sistema difensivo simbolico, con un muro di cinta. Villa come edificio a due piani, in cui si sovrappongono porticato e loggia al primo piano. In territorio agricolo, si rifà a realtà urbana (per la sua suddivisione in piani).

• VILLA AGOSTINI a Treviso

Villa che presenta molti caratteri che ritroveremo poi nell'opera di Palladio, ma ancora risolti con altre soluzioni.

- corpo centrale "civile" con basamento, con piano nobile degli appartamenti, e mezzanelli sovrastanti. Una tripartizione in altezza che rivedremo in Palladio.

- loggia centrale tripartita, tipica di Palladio, anche se ancora acerba rispetto a quel che farà lui in seguito

- a destra e sinistra del corpo centrale, due corpi destinati ad accogliere animali, prodotti agricoli, parte

del lavoro agricolo, (villa non è una cascina, che sono comunque presenti nel territorio, dove vivono contadini; qui invece avviene la regolazione del sistema agricolo). E' tipico della villa veneta: questi volumi denunciano il carattere agricolo dell'edificio. E' pur sempre una villa: luogo dove la famiglia si ritira per qualche mese in otium, per affrancarsi dal negotium urbano. Ma è una villa non solo per la ricreazione del committente ma anche per il controllo della sua proprietà.

Questi due corpi a destra e sinistra con vocazione rustica, in veneto si chiamano *barchesse*.



• VILLA GARZONI a Pontecasale (di SANSOVINO)

Tra le più monumentali, per importanza del committente.

Emerge la presenza dei muri di cinta merlati, i merli sono solo di decorazione.

- un solo corpo centrale di un palazzo, con due livelli e cortile

- a destra, grande sviluppo dei corpi rustici - tipologia che non troviamo a Roma per esempio, o a Genova (suburbana). Questo per una diversa morfologia dei territori.

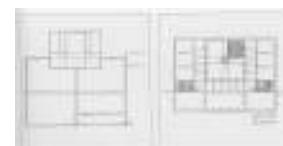
- sviluppo laterale delle barchesse

- è un vero e proprio palazzo dal punto di vista dimensionale, con impostazione della facciata legata a due corpi laterali e uno centrale molto più incorniciati ed evidenti

- in pianta, cortile porticato come un palazzo



questo il background di Palladio



PALLADIO (ANDREA DI PIETRO DELLA GONDOLA, 1508-1580)

■ Palladio opera una sintesi magistrale fra diversi parametri:

- Esperienze precedenti di villa in veneto (dalla tradizione indigena alle proposte d'importazione romana di Sansovino, Sanmicheli e Falconetto)

- Presupposti economici e sociali alla base della civiltà di villa, ovvero l'aspetto funzionale e pratico degli edifici, sottolineato in Vitruvio e negli scrittori latini del *de rustica*

- Diretta conoscenza dell'architettura romana del Primo Cinquecento (va a Roma a rilevare edifici e monumenti antichi; aveva rilevato soprattutto gli edifici termali - oggetto specifico di studio di Palladio). A Roma anche per conoscere architetture a lui contemporanee, che inserirà nel suo trattato "I 4 libri

dell'Architettura".

- Primario riferimento l'autorità degli antichi, di cui ha rilevato i monumenti
"Palladio" è un nome datogli dal suo protettore/mentore.

Partecipa ad un'operazione di ripubblicazione di Vitruvio.

Prima che vada a Roma, si dedica a opere romane che ha vicino:

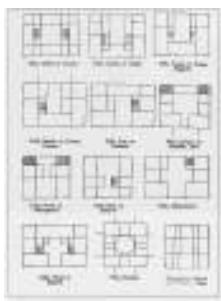
ANFITEATRO DI POLA (Istria) - all'epoca zona di civilizzazione veneta; è rimasto tutto il giro esterno completo, ma non c'è il corpo interno dell'edificio. Altra cosa interessante di Pola: tempio nella piazza principale praticamente intatto. Questi i primi monumenti romani che Palladio conosce e studia; poi si reca a Roma molte volte, lunghissima opera rilevamento.



■ CRONOLOGIA

- 1508 nasce a Padova, da famiglia modesta, figlio di mugnaio (sposerà figlia di falegname). Inizia come scalpellino; rapporto diretto con architettura ma in un modo diverso rispetto quello canonico degli altri architetti. Posizione socialmente inferiore ma rapporto diretto con architettura, più che con le parole con le parti, tecnica.
- 1530 lavora a Vicenza nella bottega di tagliapietre
- Giangiorgio Trissino (1478-1550, umanista, scrittore, appassionato di architettura) lo avvia allo studio degli autori classici e all'architettura antica in Veneto e Istria. Al termine del tirocinio/ metamorfosi Trissino lo ribattezza Palladio da un suo poema, *l'Italia liberata dai Goti* (1547)
- 1537 Villa Godi a Lonedo - prima opera, un po' diversa da quelle che verranno dopo.
- 1538 Trissino fa conoscere a Palladio Alvise Cornaro (1464-1566, scrittore, autore di un trattato di architettura, committente e mecenate) suo mecenate, autore di un trattato di architettura.
- 1541 Primo viaggio a Roma con Trissino 1542 E' ancora detto "lapicida"
- 1545 E' già denominato "architector"
- **1546** Incarico prestigioso per le logge della **Basilica di Vicenza**, riconoscimento ufficiale: primo incarico pubblico forte, che gli dà profilo importante
- 1545-1554 Altri quattro viaggi a Roma
- 1570** *Quattro libri dell'architettura*; presenta soprattutto sue opere (ma non solo) 1580 Muore a Maser (?). Qui ha realizzato una delle sue più grandi ville

■ TEMA DELLA VILLA



Il tema più emergente della sua opera. Questi disegni del '700 (Bertotti Scamozzi, neoclassico; ripubblica cose di Palladio). Molte delle ville di Palladio hanno le strutture delle barchesse (non tutte).

Withkowar ? propone delle sue letture circa le ville palladiane: analizza le planimetrie palladiane attraverso uno schema di 5 bande verticali (legate al collocamento delle scale) e 3 trasversali, come uno schema che Palladio ha adattato in diversi contesti. Comprendere quindi l'insieme degli spazi in queste ville, schematizzandole.

Palladio nel suo trattato è esplicito circa la sorte e le funzioni della villa: vivere in villa, allora, voleva dire

vivere in campagna, si intendeva edifici che costituivano nel loro insieme il centro di regolazione del lavoro agricolo. Funzioni plurime eterogenee, che non devono sovrapporsi creando impedimenti le une alle altre.

"Due sorti di fabbriche si richiedono nella villa: l'una per l'abitazione del padrone e della sua famiglia, l'altra per governare e custodire le entrate; et gli animali della villa [...] però si dovrà compartire il sito in modo che né quella questa, né questa a quella sia di impedimento"

• 1537 VILLA GODI a Lonedo

La meno palladiana di tutte, ancora influenzata dalla tradizione architettonica veneta pre palladiana, non molto legata al classicismo; loggiato centrale con tre fornici e corpi laterali molto semplici. **Forte raccordo tra villa e paesaggio**, elemento ricorrente in Palladio. Nelle sue ville non ci sono giardini importanti (sono ben poca cosa), ma esse sono pensate come elementi nel contesto paesaggistico e rurale della campagna o dei colli. E' molto importante la presenza della loggia: evidente possibilità di godere del paesaggio circostante (in questo caso, zona collinare!).

La villa palladiana per antonomasia, cioè quella rotonda, è pensata come punto di vista sul paesaggio, e che ci siano 4 pronai = per 4 punti di vista sul paesaggio.



Parametri per descrivere il significato della villa, dal trattato di Palladio:

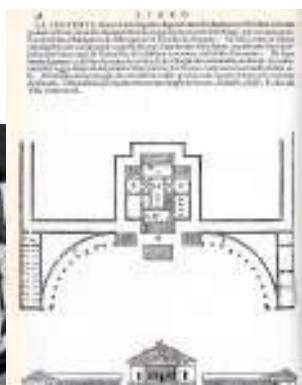
- è un luogo dove tornare appena si può, di riposo cui si torna dopo aver abbandonato negozi urbani per ritemprare corpo e spirito, per studiare, vedere e ornare i possedimenti = vedere il paesaggio in senso lato, il proprio possedimento.
- Fattoria in una posizione adeguata per il controllo delle terre, quindi deve essere al centro, importante vicinanza ad un fiume o canale per trasporti materiali. Due parti, una per il civile ed entrata del signore, l'altra per gli animali della villa.
- Da preferire luoghi elevati ed allegri ma qualora non fosse possibile, anche avvalersi del basamento (come Poggio a Caiano): spazio che serve anche per i servizi, e rende più sani gli spazi di vita del proprietario.
- nell'attico ci sono spazi per servitù
- l'elemento più diffuso: **pronao templare**. Prima di Palladio lo aveva già fatto Sangallo di Poggio Caiano. È un elemento templare, estraneo alla villa, ma è un modo per darle importanza. Anche la scala del pronao dà importanza, ma non è di origine rurale. Nobilita la villa con il pronao, spazio utile per passeggiare, per mangiare e come punto di osservazione. Timpano serve per metterci stemma della famiglia in mezzo (considerazione molto pratica).
- all'interno: stanze grandi, medie e piccole; queste ultime con mezzanini per studioli, librerie e oggetti da stivare (ad esempio oggetti per cavalcare), che non devono stare nelle camere da letto, non ci devono essere cose utili in giro. Attenzione quindi all'ordine, oggetti vanno posti in locali secondari negli spazi superiori.
- barchesse con porticati - comodità per passeggiare in caso di maltempo
- torri al limite delle barchesse; in certi casi sono colombaie.

• VILLA BADOER a Fratta Polesine - poco prima 1556

Presenta tutti i suoi caratteri principali.

I suoi scritti non hanno lunghe descrizioni, l'importante sono i disegni, planimetria e prospetti.

- Zona rustica ai due lati collegati al corpo centrale con porticati di



connessione a quarto di cerchio. Questi diventeranno molto tipici non solo in Palladio ma anche nell'effetto di Palladio in Gran Bretagna (modello villa inglese settecentesca con il

“palladian device”) e Europa nel 700, riconosciuto come suo segno.

- base su cui si colloca villa
- mezzanelli sopra (piccole finestre)
- la scalinata, nella parte in asse, in due passaggi raggiunge la quota di campagna, ma a livello intermedio si divide a destra e sinistra dove raggiunge porticati che vanno alle scuderie e agli altri corpi rustici della villa
- all’interno del quadrangolo dove si colloca la villa, ci sono gli ambienti con salone centrale passante, che va dalla loggia alla parte retrostante della villa
- ai lati: camere maggiori e minori
cinque bande verticali

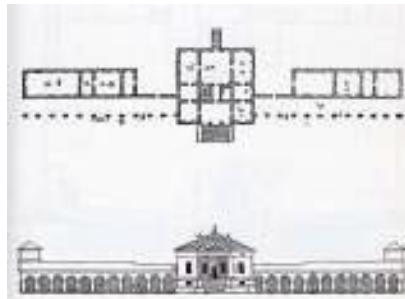


Queste ville come quelle di Alessi a Genova da un lato hanno una forma cubica, dall’altra, pur avendo massima razionalità architettonica, sono strutture per soddisfare le esigenze del committente.

La storiografia vede in questi corpi a quarto di cerchio l’influenza delle ville romane - Palladio si reca a Roma per rilevare l’antico ma anche per studiare i suoi contemporanei.

Quale villa romana ricorda per strutture circolari? VILLA GIULIA, con colonnato semicircolare (villa a lui contemporanea, lo influenza). Un po’ anche villa Madama, col suo cortile tondo.

- piccolo giardino retrostante non più esistente con muro di cinta. Due edicole su di esso: due testate di viali non più esistenti che lui mutua da villa di Mecenate a Tivoli, che aveva rilevato.
- grande scalinata, due corpi rustici semicircolari a quarto di cerchio coperto da alberature. A destra, la scuderia
- il pronao è ionico e non è integrato nel piano di facciata
- loggia incavata nel quadrangolo della pianta
- tripartizione: basamento, piano principale e mezzanello superiore
- porta della villa come nel Palazzo Massimo alle Colonne: sembra più la porta di un tempio che una porta di residenza. Capacità di fondere tipologie con radici completamente diverse creando una nuova tipologia, con una nuova immagine, della villa.



• VILLA EMO A Fanzolo

Inserito al centro di un territorio agricolo, rettangolo con nel mezzo una villa e diagonale (strada che taglia il reticolo dei campi) che passa nel mezzo. Parte boscata davanti.

Tipico esempio di villa palladiana con barchesse

Composizione di valenza territoriale; non si tratta di un paesaggio con una orografia particolare (colline) ma si definisce con coltivazioni. La villa si inserisce nel terreno agricolo con un’asse di mezzeria della villa, che definisce un lunghissimo viale di accesso sulla parte antistante e ancora nella parte retrostante.

- Corpo principale non differisce dalla villa Badoer ma ha un’articolazione più complessa e ricca a livello di stanze
- salone su viale retrostante
- evidente sistema porticato delle barchesse molto più sviluppate che in villa Badoer. Qui: sistema porticato

con una struttura rustica in fronte che consente di passare in ogni luogo.

- le colombaie in fronte, come torri ai lati “apportano utile al padrone e ornamento al luogo” e tutto dà riparo, al coperto = comodità in più, necessità villa
- viale antistante definisce incardinamento della villa nel suo territorio
- villa, colombaie e barchesse definiscono un insieme integrato lungo una sola linea
- accesso non con gradini ma con una cordonata, accessibile anche a cavalcature
- pronao inserito nella villa, non ancora qualcosa di estroflesso

- dopo la villa rotonda la più famosa è questa, la cosiddetta **VILLA MALCONTENTA (1555-60)**

- si affaccia su un corso d'acqua
- non ha spazio davanti per avere un punto di vista o una scalinata, quindi le scalinate sono poste ai fianchi e sono una citazione dal Tempietto delle fonti di Clitumno.
- merli decorativi su terrazzi laterali
- il salone è uno spazio rilevante e il pronao è aggiunto, un'addizione, non inglobato nell'insieme della villa
- il salone è impostato a croce e deriva da spazi termali: ricaduta diretta delle conoscenze di Palladio con uso delle finestre termali per illuminare la sala
- il salone è un passaggio, si affaccia sia sul pronao di ingresso sia sul fondo
- basamento
- pronao rilevante ionico a intonaco liscio
- pareti della villa trattate a bugnato e l'emergenza sul retro del salone e finestre tripartite termali sono qualcosa che spezza la regola; il timpano è spezzato, finestra termale ha dimensione tale che spezza l'elemento orizzontale del timpano



villa che più risente dell'esperienza romana di palladio è :

- **VILLA BARBARO a Maser 1554-58**



elementi romani nella planimetria (della contemporaneità?)

- manca pronao, c'è un timpano con semicolonne ma è appiccicato al corpo della facciata, è solo un disegno in facciata

villa un po' diversa, forse doveva fare conti con preesistenze, deve dialogarci.

- no scalinata che porta al pronao
- si entra in piano terreno, senza un basamento
- con le scale si sale al piano primo, dove c'è il salone cruciforme e illuminato su tre lati
- disegno semicircolare del ninfeo

- villa su giardino antistante con due fontane, alle spalle c'è ninfeo. Collocata su un pendio.
- ci sono colombaie alle estremità

cosa c'è di funzionale?

- scuderie su un lato

- presenza di colombari con aperture
- elemento rustico evidente
- spazi uniti da porticato antistante
- due barchesse

è villa più grossa, qui si conservano disegni di Palladio delle terme romane per la pubblicazione e poi acquistate da Lord Burlington, pubblicati negli anni 30 -> avvio neoclassicismo in Gran Bretagna

logica del giardino selvatico

è la villa più articolata, più complessa di Palladio

Il corpo centrale con il pronao addossato contiene grande stemma, timpano spezzato dall'arco della finestra - due mezze trabeazioni

alla destra del cortile: ninfeo contromonte

- ninfeo con grande timpano curvo che unisce tutto, con figure di satiri e telamoni che reggono gli spigoli dell'arco centrale, statue collocate nelle nicchie

- probabilmente salone cruciforme con affacci a destra e sinistra riprende la sala della villa Laurentina di Plinio con aperture su più lati: riferimenti all'antico mutuato da descrizioni di Plinio, non solo rilevato.

• La villa rotonda: **VILLA CAPRA (1566-1569)**

QUINTESSENZA DELLA VILLA PALLADIANA. Senza

barchesse, nasce come suburbana perché committente decide di vendere quella urbana: non ha quindi una ragione agricola. Curioso che la sua villa più famosa e importante sia la meno funzionale, quindi. Pensata come punto di vista su paesaggio: 4 logge. Grazie alle qualità ambientali del luogo, Palladio decide di conferire 4 facciate alla villa: a nord est verso il fiume Bacchiglione - sud est verso la campagna - a sud ovest verso i Colli Iberici - a nord ovest verso Vicenza



Il sito è degli ameni e dilettevoli che si possano ritrovare: perché è sopra un monticello di ascesa facilissima, ed è da una parte bagnato dal Bacchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro e sono tutti coltivati e abondanti di frutti eccellentissimi, e di buonissime viti. Onde perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, ed altre, che terminano con l'Orizonte, vi sono state fatte le loggie in tutte e quattro le faccie (Andrea Palladio, 1570)

E così come l'edificio si offre in tutta la sua magnificenza da qualunque punto lo si guardi, altrettanto incantevole è il panorama che si gode da esso. Si vede il Bacchiglione che scorre, portando le imbarcazioni da Verona verso il Brenta e nello stesso tempo lo sguardo abbraccia i vasti possedimenti che il marchese Capra dispone fossero conservati indivisi dalla sua famiglia (Goethe, 1786)

Il cuore della villa è circolare: **salone è circolare**, emerge con la cupola - nella realtà molto meno pronunciata che nel progetto; portata a temine da Scamozzi.

Ville inglesi si rifanno non a quanto realizzato nella realtà, ma a quanto viene pubblicato sui testi.

Paesaggi rurali che vediamo dalla villa: essa fa parte del paesaggio, costituisce il suo elemento scultoreo.

Livello dei mezzanelli in origine viene lasciato indiviso, corridoio anulare come se fosse un ulteriore belvedere interno.



Conseguenza della rotonda: *Villa di Mereworth* di Colin Campbell, architetto inglese, suo il trattato "Vitruvius britannicus" - su come la cupola arriva in

Inghilterra

20/11/2015

ANDREA PALLADIO

ARCHITETTURE CHE SEGUONO LE IMPRONTI PALLADIANE

Inghilterra e Polonia hanno percepito una maggiore influenza palladiana nel 700 (in pieno Neoclassicismo).

Vincenzo Scamozzi: Rocca Pisana a Lenigo --> conseguenza dell'architettura palladiana, riferimento alla Rotonda palladiana per il rapporto con il paesaggio, posizionata sulla collina per i panorami e per l'aria salubre (Scamozzi chiarirà il rapporto con il paesaggio attraverso il trattato pubblicato nel 1614 che prende il nome di "L'idea dell'architettura universale", in cui parlerà, nella 13esima parte, della Rocca Pisana e in particolare si soffermerà sugli aspetti principali della villa, quali la posizione).

Presenza di quattro aperture centrali che sostituiscono i pronai palladiani, attraverso i quali, al centro del salone circolare, posizionato al centro di un impianto cruciforme, è possibile vedere il paesaggio su tutti e quattro i lati. La Rocca Pisana ha solo un pronao nella facciata verso sud che è quasi complanare alla linea di facciata.



PALLADIO

Palladio è altamente noto per il suo ruolo fondamentale di architetto a VICENZA, perché definito l'artefice della stessa come "nuova città all'antica", in cui l'aristocrazia concorda la definizione di una città con un volto moderno all'antica. Costruisce anche opere importanti a VENEZIA, ma questa non ha un carattere urbano segnato dalle sue opere.

Palladio pubblica molte delle opere che realizza nel suo trattato del 1570, costituito prevalentemente da testi brevi, piante e prospetti di opere antiche, contemporanee o di Palladio stesso.

Nel 1554 pubblica "Le antichità di Roma".

Nel 1556 crea le illustrazioni della traduzione del testo "De architectura" vitruviano di Daniele Barbaro (committente della villa Barbaro a Maser).

Il trattato "Le antichità di Roma" è composta da 4 libri:

1. cinque ordini (come proporzionarli) e avvertimenti nel fabbricare;
2. progetti di Palladio di opere urbane e extraurbane, progetti trasformati in modelli in relazione all'antico (per ex: convento di Santa Maria della Carità presentato, per una parte, come atrio corinzio), utilizzo cioè dei progetti sulla linea dell'antico come modelli;
3. edifici pubblici (opere antiche intrecciate con opere palladiane). Palladio è definito il "nuovo architetto all'antica", che può mescolare edifici antichi con edifici suoi contemporanei;
4. templi antichi;

Palladio, inoltre, scrive il trattato poiché Vitruvio è considerato oscuro dato che, il suo scritto è pervenuto a noi senza immagini ma anche perché scrive in un periodo in cui ci sono pochi resti dell'architettura del periodo vitruviano. Quella presente a Roma è un'architettura successiva e quindi variata, molto meno legata a quella di Vitruvio.

RINASCIMENTO: uso frequente della pianta centrale, considerata la pianta per eccellenza per il suo equilibrio e la sua armonia, in particolar modo nelle chiese. Amore smisurato da parte di Palladio nei confronti della pianta centrale ma, nonostante ciò, considera ugualmente lodabili le piante a croce latina.

Nelle chiese poi lui userà di fatto la pianta a croce latina, creerà la cappella della villa Barbaro a Maser a pianta centrale.

San Carlo Borromeo nel secondo 500 stigmatizza come non confacente alla liturgia la pianta centrale.

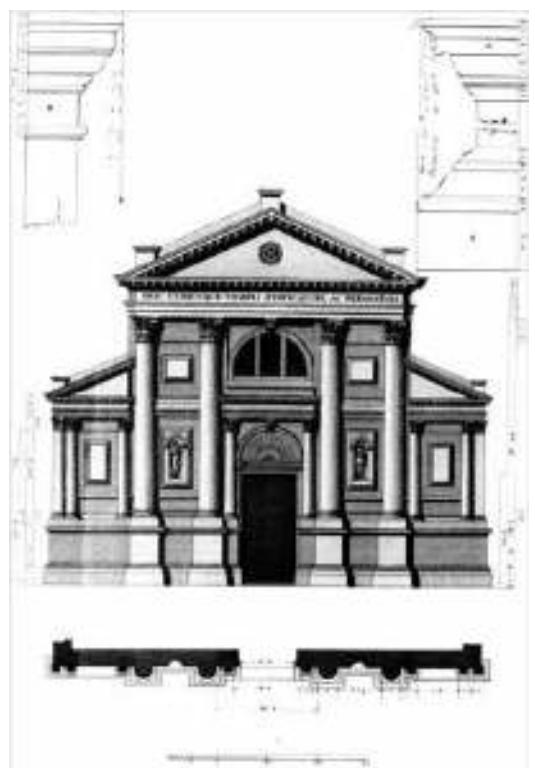
VENEZIA

Tre esempi che mostrano la soluzione dell'uso di due facciate templari in una sola, per risolvere il problema di una facciata templare applicata ad una chiesa moderna.

SAN FRANCESCO DELLA VIGNA

Applica il tempio all'antica come facciata del tempio moderno, attraverso l'inserimento di un pronao con colonne e timpano aderente alla facciata e lo spostamento verticale, dato dalla presenza di piedistalli su cui poggiano le semicolonne. Presenza della finestra termale (derivante anch'essa dall'antico ma non dal tempio). Palladio, quindi, definisce il fronte della chiesa sovrapponendo due timpani diversi, uno maggiore, corrispondente alla navata principale, e uno inferiore, spezzato, sorretto da semicolonne e paraste angolari, di cui si vedono gli estremi destro e sinistro, che corrispondono, all'interno, alle cappelle rivolte verso la navata principale e, all'esterno, alla proiezione in facciata delle due falde del tetto.

Nel secondo pronao vi è la presenza di parasta e colonna molto ravvicinate tra loro, ciò corrisponde, anche se in modo enfatizzato (perché la colonna è spostata), alla tipologia del tempio in antis: assenza delle 4 colonne in facciata, sostituite da due pilastri che prolungano le pareti della cella rispetto al filo di facciata e al centro due colonne.



SAN GIORGIO MAGGIORE

Situazione simile a San Francesco della Vigna (presenza di finestre termali, del fronte templare applicato, dei fianchi trattati con porzioni di timpano e dei piedistalli a sostegno delle semicolonne) ma con delle DIFFERENZE: presenza della doppia parasta non posta su piedistalli, al posto di una semicolonna e una parasta nella facciata templare secondaria e presenza della trabeazione dell'ordine minore anche al centro. Questo ci dà come l'impressione di vedere due edifici diversi sovrapposti.



INTERNO

Presenza di coppie di paraste sui fianchi che reggono gli archi che collegano la navata centrale, caratterizzata da una volta a botte, e le navate caratterizzate, invece, da una volta a crociera.

Colonne libere che separano l'altare maggiore dal retrostante coro absidato perché in uso più specifico al convento.

Fregio della trabeazione interna è un toro quindi convesso.



CHIESA DEL REDENTORE

Realtà più complessa.

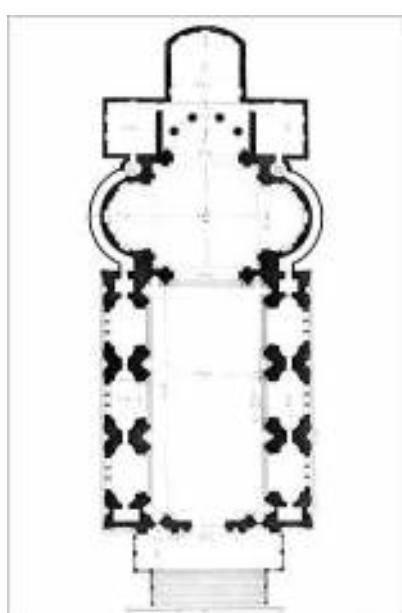
Pronao maggiore come tempio in antis, paraste laterali e semicolonne centrali.

Presenza di due elementi laterali leggermente più bassi, trabeazione non continua, paraste laterali più basse rispetto alle semicolonne centrali.

Presenza di contrafforti lungo tutta la chiesa al di sopra del semitimpano.

Il timpano del pronao minore, in questo caso, non

simula la presenza delle falde del tetto ma ha un attico e il tetto è sopra. Il timpano, quindi, non è libero (questo può essere visto anche nel Pantheon in cui, al di là del timpano ce n'è un altro inserito in un attico). Separazione, anche in questo caso, come nella chiesa di San Giorgio Maggiore, tra presbiterio e coro attraverso colonne libere che però non si dispongono lungo una linea ma, in forma di semicerchio, creando la terza esedra del transetto.



VICENZA

Palladio, come detto precedentemente, non realizza l'immagine di Venezia, bensì quella di Vicenza, la quale può essere considerata un tentativo di città moderna all'antica. Nessuna città ha un segno così perentorio di volontà di essere all'antica. La maggior parte dei palazzi che Palladio progetta per l'aristocrazia di Vicenza non viene portata a termine, abbiamo, quindi, la partenza di un rinnovo della città ma non abbiamo la completa trasformazione della città antica per un'aristocrazia che vuole un cambiamento, ma non ha le finanze per concludere questo processo.

PALAZZI PUBBLICI

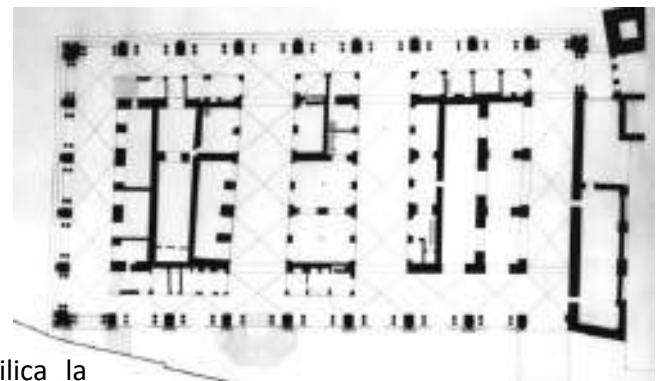
Palladio crea due importanti edifici pubblici che danno segno alla piazza principale di Vicenza.

BASILICA VICENTINA

Elemento fondamentale del panorama urbano vicentino. Perentoria nel dimostrare di voler essere un edificio all'antica, riproponendo le antiche basiliche anche nella loro funzione, che prevedeva un salone legato a funzione pubblica, non si tratta di una chiesa, ma una basilica in senso stretto, uno spazio pubblico. Elementi fondamentali inseriti da Palladio sono i loggiati sovrapposti a doppio ordine.



PIANTA: le aperture sono generate dai percorsi che tagliano la basilica, le quali, a loro volta, sono date da scelte molto pratiche di Palladio (maggiore capacità pratica a livello concreto negli interventi). Essendo un edificio preesistente al quale bisogna applicare una facciata nuova bisogna avere un sistema elastico che tenesse conto delle variazioni dimensionali che un edificio esistente aveva e potevano essere corrette.



FACCIATA: Palladio usa su due livelli della basilica la Serliana perché permette di mantenere uguale la grandezza dell'arco riducendo ed estendendo la parte architravata, seguendo, così, l'irregolarità dell'edificio.

Sistema di semicolonnes (usato, anche se in modo diverso, nel Palazzo dei Conservatori di Michelangelo) la trabeazione dorica non è continua ma si estroflette nei punti in cui c'è la semicolonna.



LOGGIA DEL CAPITANATO

Edificio pubblico più tardo che si affaccia sulla stessa piazza della Basilica, creato per il capitano veneto responsabile di Vicenza.

Non si sa se corrisponde ad un edificio incompleto costituito nel complesso da cinque campate di cui ne sono state costruite solo tre. **FACCIATA:** uso dell'ordine gigante in modo vistoso per risolvere la facciata, probabilmente per dare importanza all'edificio, essendo un segno della potenza veneziana a Vicenza.

Uso del laterizio sommato ad un apparato decorativo a stucco che rende più articolata e plastica la facciata. L'architrave, che è l'elemento che poggia sulle colonne, è spezzata e tagliata dalla finestra (si tratta di una licenza particolare, approccio del secondo 500 che interviene sul lessico antico con delle scelte innovative). La trabeazione, inoltre, aggetta dove vi è la presenza sotto delle semicolonne, non è quindi un elemento rettilineo ma articolato (riferimenti classici: arco di Settimil Severo e il foro di Nerva).

La critica sottolinea l'irrequietezza dell'edificio, data dal ricco uso della decorazione a stucco nella parte superiore e dalla differenza del fronte con ordine gigante e il fianco con ordine minore.



PALAZZI PRIVATI

Serie di palazzi privati che testimoniano la volontà dell'aristocrazia vicentina di darsi un'immagine. Palladio parte dall'esperienza precedente dei palazzi con ordine di lesene, o semicolonne (viste già a Roma come palazzo Caprini) ma li declina all'uso di Vicenza e secondo le esigenze dei committenti.

Nonostante il trattato parta da progetti realmente realizzati per le committenti, tende a trattare il tema in termini di architettura in senso lato.

i progetti, quindi, non sono solo dei rendiconti su quello che ha realizzato ma, occasioni per riflettere sul tema del palazzo.

In realtà, tra trattato e Vicenza, nella maggior parte dei casi, la corrispondenza è solo nella facciata.

PALAZZO POJANA

Uno dei palazzi più giovani e più semplici, pensato nel '40 e realizzato nel '63, che adotta l'elemento canonico (derivante da Palazzo Caprini) della base bugnata e l'ordine che inquadra i due piani del palazzo, quello principale e i mezzanelli.



PALAZZO THIENE

Palazzo più cospicuo, più compiuto e più articolato nel cortile. Ha visibili echi alla Giulio Romano specialmente in relazione al tipo di cornici di finestre.

Bugnato fortemente rustico (idea di Serlio) metodo innovativo per dare un segno di forza e robustezza

al palazzo che, nella parte superiore, è dato non tanto dall'ordine gigante, ma dalla presenza delle colonne cinghiate e dall'enorme

protuberanza dei conci che sembrano uscire fuori dalla loro sede (cornice delle finestre alla Giulio Romano, usata nel palazzo Te).

Edicola costituita da semicolonna e timpano che è quasi soffocata da questi elementi decorativi. Già nel Palazzo Marino abbiamo incontrato questa tipologia di semicolonna "imprigionata".

Il carattere rustico prosegue anche all'interno dove le colonne sembrano essere grezze come se non fossero totalmente scolpite, completate.

Presenza di una struttura porticata a doppio ordine del cortile.



PALAZZO PORTO

L'ordine non è più tenue come in Palazzo a Poiana, ma in semicolonne.

Confronto tra un palazzo pre palladiano con decori e finestre veneziane ancora 300esche e un palazzo palladiano all'antica.

Presenza di bugnato e ordine ma, a differenza del palazzo Poiana, vi sono semicolonne e non solo paraste e un attico le semicolonne reggono una trabeazione a ritmo alternato, cioè con elementi che la spezzano e la fanno avanzare per poter mettere sopra una statua, come negli archi trionfali.



PALAZZO CHIERICATI

Può essere considerato il palazzo più famoso di Vicenza, nonostante non sia di grande estensione.

E' caratterizzato da un doppio ordine di porticati e loggiati (non abbiamo un solo ordine applicato alla facciata) perché, trovandosi di fronte al porto fluviale di Vicenza voleva, secondo le tradizioni letterali, suggerire una riproposizione di una villa marittima all'antica. Questo perchè non essendo, il palazzo, di grande



estensione può essere per alcuni casi associato ad alcune caratteristiche della villa.

Ordine dorico con ordine ionico sovrapposto. Palazzo che più manifesta la voglia dell'aristocrazia di essere il nervo di una società che si ripropone in una città all'antica.

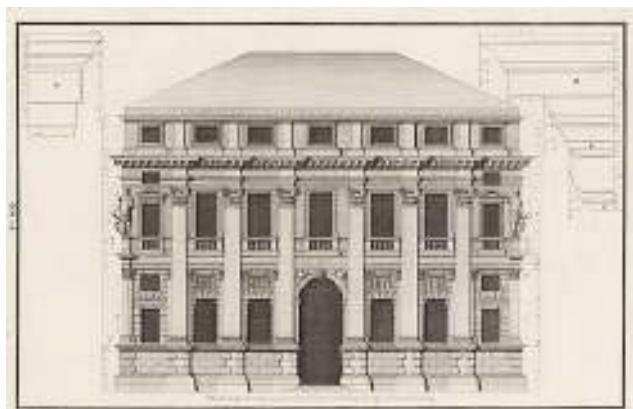
Figure sui timpani che derivano dalle tombe medicee. Il fianco che tradisce maggiormente le ragioni funzionali e che dimostra direttamente le finestre dei mezzanelli anche attraverso loculo ovato nell'arco cieco che fa da elemento simmetrico dell'arco.



PALAZZO VALMARANA

Ordine gigante mescolato con l'ordine minore (gioco usato da Michelangelo nella facciata del palazzo dei Conservatori con grandi paraste corinzie e ordine minore delle colonne ioniche trabeate), paraste dell'ordine gigante e l'ordine minore con la trabeazione che passa dietro l'ordine gigante.

L'ordine minore si manifesta in modo potente attraverso la sostituzione da parte di questa dell'ordine gigante, chiudendo lateralmente la facciata con una statua sovrapposta.



PALAZZO PORTO, BREGANZE

Opera non finita. Non si realizza l'ipotesi di palazzo creato da Palladio ma semplicemente una doppia campata che dà l'idea della concezione plastica e articolata delle facciate palladiane.

Presenza di piedistalli e decoro con grandi festoni.



PALAZZO BARBARAN DA PORTO

Palazzo tardivo. La colonna, in questo caso, fa da doppio ordine (non costituito, quindi da bugnato e ordine gigante) dà al palazzo stesso la plasticità della facciata.



TEATRO OLIMPICO

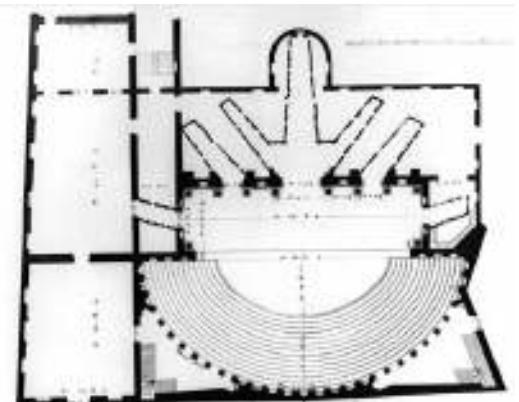
L'espressione maggiore della volontà di essere all'antica è dato dal teatro. Promosso da un gruppo di aristocratici che si occupava di teatro e voleva legarsi all'antico attraverso questo aspetto. Palladio, nel progettarlo, segue esattamente le regole del teatro all'antica: una cavea, una frons scenae, pur essendo al coperto ripropone un teatro all'antica nei fatti.

E' un modello nel secondo 700 ma rimane un unicum.

Le prospettive disegnate in pianta sono fisse e sono state realizzate da Scamozzi per uno spettacolo ma con l'intento di rimanere fisse. Si tratta di strade la cui lunghezza è enfatizzata dal restringimento delle pareti e dall'innalzamento del piano del palcoscenico.

Soffitto dipinto "a cielo" perché non dovrebbe essere coperto, rifacendosi un teatro all'antica.

Questo dà l'idea della scena fissa di un teatro all'antica, costituito da un trionfo di colonne, edicole, trabeazioni, statue, bassorilievi, ordine con semicolonne e trabeazioni che la rende molto articolata.



LE VILLE DI FRASCATI



Territorio romano di Frascati, luogo capitale per quello che riguarda la villeggiatura papale con ville cardinalizie atte ad ospitare la corte papale nel secondo Cinquecento fino al 1623, anno in cui verrà scelto Castel Gandolfo come luogo specifico di sede delle villeggiature papali. Questa incisione acquerellata è un'incisione del Greuter che mostra il sistema delle ville di Frascati nel suo massimo sviluppo e splendore che ha subito un primo colpo quando esse con il tempo si sono viste passare dalle mani del Papa a quelle dei nobili; un colpo successivo durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, che le ha danneggiate gravemente; un colpo attuale visto che gli abitanti non contemplano più la villeggiatura con questo tipo di impianto così fastoso.

Massimo sviluppo del sistema di Frascati, dato che c'è una grande quantità di ville (12) che disegnano il territorio e che attraverso loggi si rivolgono verso la città di Roma, capitale papale. Questa località era già località di villeggiatura all'epoca dei Romani: infatti qui si trovano diversi resti archeologici come le antiche canalizzazioni che sono state ripristinate per l'uso delle ville, le quali possiedono giardini all'italiana, giardini in cui l'acqua ha un ruolo fondamentale.

Il fatto concreto da cui parte il tutto è l'acquisizione da parte della Camera Apostolica di gran parte del territorio, appartenente alla famiglia dei Colonna, nel 1537; in parallelo si insediano alcuni ordini religiosi. Di seguito inizia a costituirsi questo insieme di ville, non ancora visibile a metà Cinquecento, perché le descrizioni di quest'area in questo periodo parlano di "*un sito pieno di rottami e di rovinati edifizi*". Si possono individuare 3 fasi:

1. La prima va dal 1550 al 1570 in cui ci sono alcune modeste costruzioni su resti di fabbriche più antiche.
2. Nel 1567 parte il rinnovo delle preesistenze e la costruzione delle ville nuove, quando il cardinale Marco Sittico Altemps trasforma la modesta Villa Angelini in una villa lussuosa (Altemps è anche la sede del Museo Archeologico di Roma o ancora la Villa a Helbrunn in Austria che è rimasta intatta rispetto alla sua fisionomia iniziale, e costituisce una traccia dell'architettura di villa e giardini in Austria).
3. La terza fase, quella più monumentale, parte sul finire del Cinquecento con la costruzione di Villa Aldobrandini, la villa più grande e più importante (situata al centro-destra nell'incisione) dove opera Giacomo della Porta (architetto importante che completa le opere di Michelangelo - Palazzo dei Conservatori - e porzioni di San Pietro).



Nella porzione sinistra dell'incisione si possono notare diverse ville (magari con nomi diversi perché con il tempo hanno cambiato proprietari; le stesse famiglie a volte possedevano più ville):

- Villa Mondragone al centro.
- Villa Ruffina in alto a destra, che passerà ai Falconieri, famiglia committente per Borromini. Questa villa, così come le altre, presenta il fronte verso Roma; tuttavia nella ricostruzione avviata dal Borromini, la facciata principale diventerà quella prospettante su giardino di destra.
- Villa Ruffinella, tagliata in alto a destra.
- Villa Tuscolana, in basso a sinistra, villa da cui partono gli interventi di ricostruzione o nuova costruzione.
- Villa Angelina Altemps, completamente ristrutturata a partire dal 1567 su progetto del Vignola per poter ricevere degnamente il Papa.



1.



2.

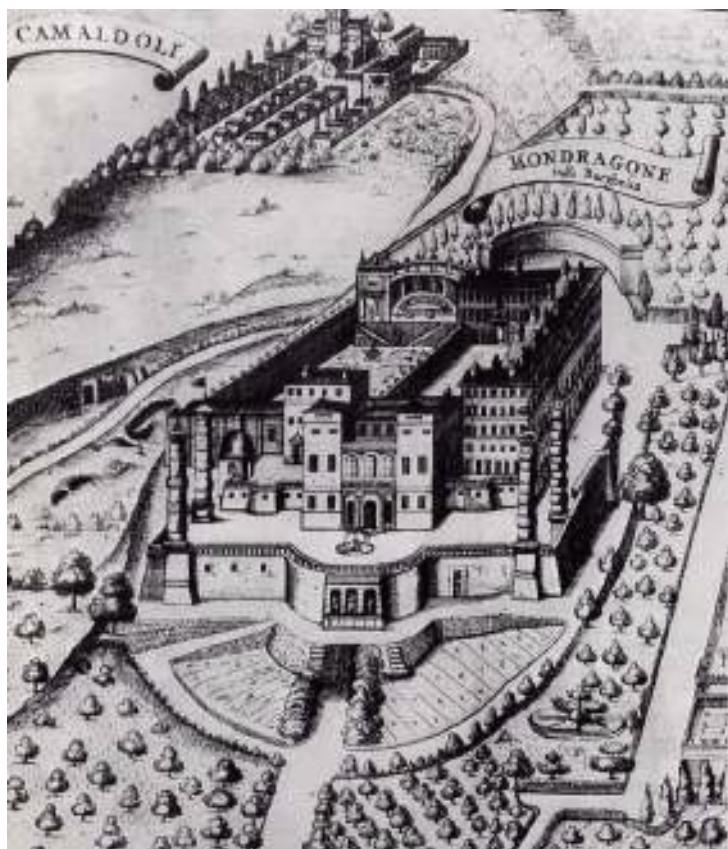


1. Villa Ruffina.

2. Villa Ruffinella, di proprietà dei Duchi del Chiablese e poi di Maria Cristina di Savoia, moglie di Carlo Felice, sede di diversi scavi archeologici. Grazie a questi scavi il Castello di Agliè si arricchirà della raccolta archeologica attuale situata nel parco paesaggistico all'inglese, costituito appunto da rovine romane reali, fatte arrivare da Roma per creare la scena della rovina (in questo caso inventata) elemento fondamentale del giardino all'inglese.

3. Villa Borghese.

VILLA MONDRAGONE



Di proprietà borghese, la villa ha un corpo originario (con il porticato, il loggiato e i due padiglioni ai lati) che data 1573 per mano di Martino Longhi il Vecchio. Il committente è il cardinale Marco Sittico Altemps.

La volontà di avere in fretta le ville è documentata da diverse informazioni scritte; il contratto che viene stipulato per questa villa prevede "*la consegna del lavoro in 8 mesi con minaccia di mandare in galera i capimastri in caso di mancata realizzazione*".

L'edificio è molto più grosso di quello in origine perché la manica di destra e il giardino di sinistra sono poi aggiunti negli anni '20 del Seicento per mano del Vasanzio (architetto dei Borghese, italianizzò il proprio nome fiammingo Jan Van Santen) che crea questo grande palazzo.



Incisione più dettagliata, vista la presenza di una leggenda che dà indicazioni generiche ma essenziali per comprendere alcuni aspetti della villa stessa; per esempio il numero 4 indica la presenza di camini "per comodo delle cucine sotterranee": sotto queste terrazze

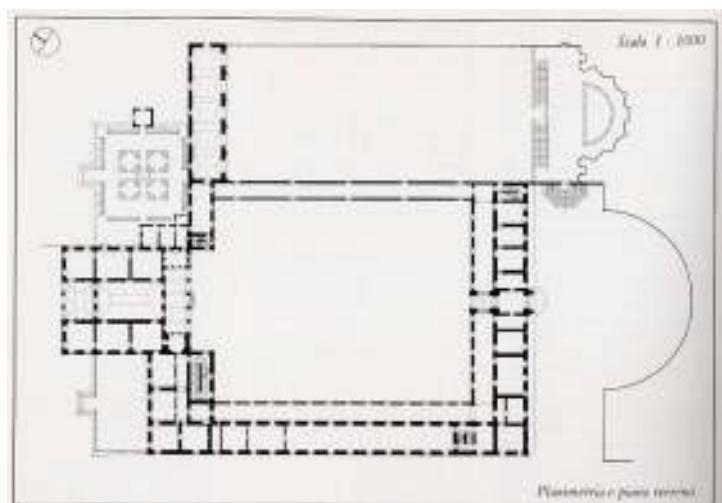
sono presenti degli ambienti adibiti a cucine i cui camini sporgono dalla muratura sotto forma di colonne che non hanno ragione estetica ma soltanto funzionale, dato che servono ad evacuare i fumi.

Il cuore della villa è la parte antica con il loggiato, il porticato e le due grandi terrazze ai lati, mentre la parte destra è stata aggiunta successivamente per collegare la palazzina di ingresso alla villa, creando spazi utili alla corte papale. Sulla sinistra una struttura con ninfeo sottostante e l'inizio di un viale che porta ad un cancello in fondo che è diretto verso Roma; viale attualmente secondario, visto che quello principale è situato dalla parte opposta.



Villa posta in mezzo ad una piantagione di ulivi, con una struttura costituita dal blocco quadrato, dalla manica sinistra di servizi e appartamenti, da una sorta di piazza semicircolare davanti, mentre sulla destra da un giardino segreto ad una quota più bassa del cortile d'onore dove sono presenti due architetture da giardino importanti: il grande loggiato coperto da un tetto/doppia falda in coppi, e sulla parte bassa un'altra esedra

come quella situata nella parte alta del palazzo. Questa è un teatro d'acqua: dal punto di vista dell'architettura nei giardini sono ville in cui si manifestano dei nuovi modi di gestire l'acqua (in Palazzo di Caprarola o in Villa Lante famoso l'uso delle catene d'acqua) --> modo più sontuoso (si sta avvicinando al Barocco) di sottolineare il significato di un teatro in cui il gioco forte è gestito dalle fontane; in teatro è dunque un ninfeo, una fontana architettonica.



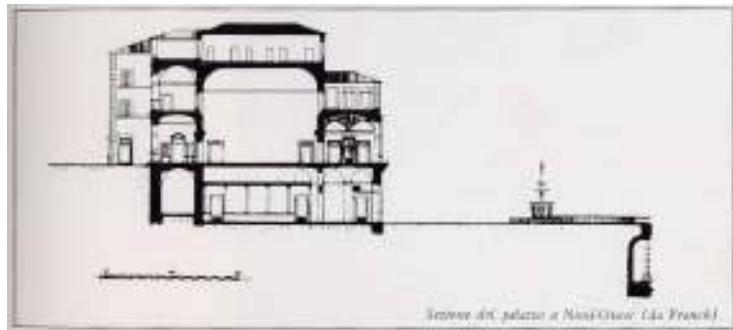
La villa in sé è il quadrato presente sulla sinistra. L'elemento nodale della tipologia è il salone centrale passante, con un doppio affaccio: uno verso il porticato d'ingresso, l'altro verso la loggia rivolta a Roma (è un salone che ha la possibilità di osservare il paesaggio).

Un altro elemento ricorrente è l'ambiente circolare situato nella parte sinistra del loggiato (le logge con spazi tondi alle due testate si ritrovano in ville romane - Villa Medici o la parte antica del

Quirinale) in cui si situa la scala.

Questo schema di salone centrale loggiato, scala lo si ritrova a Roma e negli edifici realizzati dopo che si ispirano all'architettura di fine Cinquecento inizio Seicento romana (la pianta di Venaria Reale è, per esempio, una sorta di calco di queste planimetrie; essa è infatti la trasposizione in Piemonte della villa romana). C'è poi un grande emiciclo scavato nel terreno in faccia alla villa ed il giardino segreto collegato alla villa attraverso

una piccola manica di galleria. Il porticato ha dei grandi formici verso il giardino e delle piccole finestre da cui si osserva il paesaggio verso Roma, e che definiscono il paesaggio stesso quasi come una tela dipinta.



Il salone è a doppia altezza con un belvedere soprastante, il porticato con loggia verso la facciata e la loggia verso le terrazze e lo spazio aperto verso Roma.



Quinta architettonica semicircolare che costituiva il teatro semicircolare con sculture nelle nicchie, decorazioni in conchiglie e rocce calcaree (mursi in Piemonte, tartari in Lazio, spugne in Toscana).



Parterre (dal latino "partiri", cioè dividere è uno solo, mentre le parti in cui esso si suddivide si chiamano compartimenti) con sulla destra il cortile del palazzo ad un'altra quota, il grande emiciclo del teatro, i quattro compartimenti con le siepi sempreverdi intorno e le fontane al centro, e i vasi poggiati sui pilastri delle balaustre della scalinata.

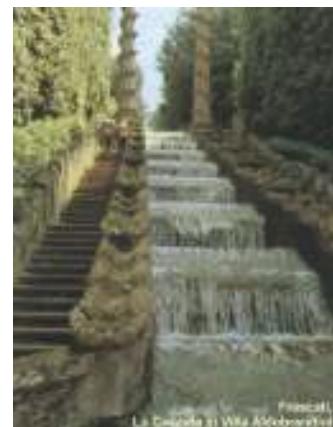
VILLA ALDOBANDINI

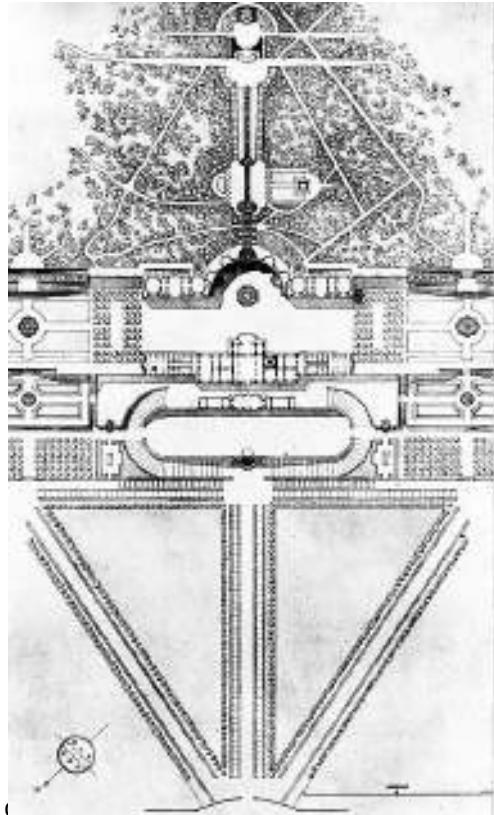


Da notare la **Villa Ludovisi** che ha un grande sistema di acque dal monte verso la villa, oggi non più visitabile perché la villa è stata bombardata. Essa possiede un teatro d'acqua ed un sistema ad acqua con le scalinate; questa villa si colloca appunto a mezza costa in modo da avere un dislivello per le acque che giungono dal monte alla base e possono movimentare questi giochi. Il tutto è gestito intervenendo anche sulla vegetazione per sottolineare la prospettiva centrale - i lecci sono tagliati a parete in modo innaturale (foto in basso).



L'altra grande villa, leggermente successiva ma parallela alla seconda fase alla Villa Mondragone, è la Villa Aldobrandini. E' la più monumentale fra tutte, detta Villa Belvedere grazie alla posizione che le permette una vista verso il paesaggio circostante. Ciò è sottolineato dalle descrizioni del tempo, come la relazione del 1611 di Giovanni Battista Agucchi che parla del paesaggio, dicendo che *"dalla villa si gode di un paesaggio eccezionale: Appennini a nord e a est, ad ovest Roma con la campagna, a sud ovest il mare"*. La villa è costruita in modo tale per cui nella parte retrostante il paesaggio da osservare sia il paesaggio delle acque: la villa ha infatti un sistema di logge miranti non ad osservare la collina ma i giochi delle acque, elemento fondamentale di questa villa papale, offerta in regalo dal Papa Clemente VIII e donata al cardinale nipote Pietro Aldobrandini; tra i tanti dati, viene riportato dalla storiografia che *"il Papa donò 50.000 scudi al nipote per realizzare questa caduta d'acqua retrostante, ben sapendo ch questa villa non valeva tutta questa cifra"*. Il progettista della villa è Giacomo della Porta, a cui seguono per la sua morte, gli architetti Carlo Maderno e Giovanni Fontana, anche se l'impianto dei giardini si deve a Giacomo della Porta stesso.





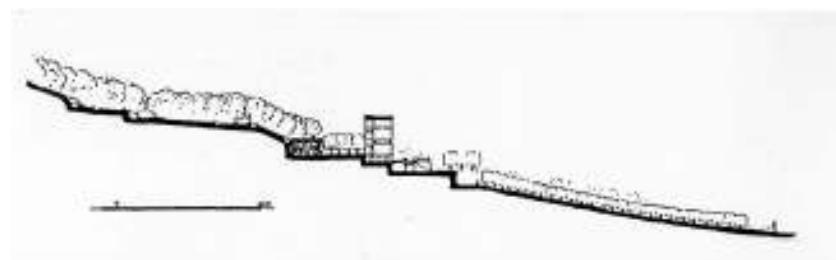
La pianta ottocentesca (e non secentesca) ha una monumentalità che riprende l'architettura dell'antico: si individuano infatti di antico la grande esedra (che ricalca le grandi esedre degli impianti termali) o le rampe che disegnano quello che era un ippodromo o uno stadio delle ville romane (versioni monumentali degli ambulatio o gestatio, cioè luoghi per passeggiare) non tanto pensato per l'uso dei cocchi e delle carrozze, quanto per la lunga passeggiata. Altra cosa è la differenza tra la parte architettonica e formale del giardino, e la parte che formale non è, cioè il selvatico (basti pensare a Villa Lante a Bagnaia, o Villa di Castello) che simula la natura incontaminata (mitologicamente il periodo in cui l'uomo gode senza sforzi dei doni della natura). Questa parte del selvatico, dove sono presenti percorsi serpentini, ha una vegetazione per lo più senza disegno con un'enorme struttura centrale che è la lunghissima catena d'acqua che sgorga a 12 metri di altezza rispetto al colmo del tetto della villa e scende lungo una serie di passaggi.

In basso, nella pianta della villa, è possibile notare il tridente molto usato in epoca barocca (a Roma il più famoso è del giardino del territorio che non nel disegno urbano).



Veduta aerea con tridente, le strutture dei ripiani a terrazze della villa, il taglio a monte della catena d'acqua, e i due elementi laterali del teatro d'acqua che nella foto è coperto dalla villa stessa.

- Il palazzo ha una pianta di 50 metri * 12 metri.
- La lunghezza dell'impianto del giardino è circa 500 metri.
- Il dislivello tra l'inizio e la fine del complesso è di circa 100 metri.





Immagini che mostrano la corte retrostante, il fulcro della villa, dove si mette in scena lo spettacolo delle acque. Sulla sinistra la villa ha un suo corpo di 3/4 piani per via dei dislivelli, ma l'elemento nodale è il corpo centrale che è sopraelevato rispetto al corpo della villa stessa, ed è anche un livello di più rispetto al progetto di Della Porta a causa dell'enfasi che si è voluta dare all'acqua. L'importanza di quest'ultima emerge dalla descrizione dell'Aguacchi, il quale dice che *"sgorga in una selva alta 60 palmi sopra il tetto del palazzo (12 metri) e questo punto si vede da letto, mentre si mangia, mentre si passeggi. E' il privilegio del godere delle fonti stando in casa"*. --> era importante nell'architettura progettare dei punti di vista che consentissero la fruizione dell'acqua da qualsiasi posizione e in qualsiasi momento della giornata. L'acqua è descritta nelle parti antistanti, dove ci sono altre fontane, in relazione alla qualità metamorfica (come in Villa Lante): *al termine del viale per le carrozze un nicchione con fonte rustica, con satiri che gettano acqua, una pioggia, ed in mezzo un gran bollore (getto) alto 15 palmi (3 metri)*. In un'altra fontana la descrizione indica *"una conchiglia che getta acqua con mostri marini e l'acqua è così polverizzata che viene scambiata per fumo"* --> si apprezza il fatto che l'acqua sia qualcos'altro da sé, il fatto di sembrare d'argento.



La stessa situazione dall'altro lato, in una descrizione settecentesca, dove si nota *"l'estrema sopraelevazione delle logge centrali ed un dettaglio dei giochi d'acqua che ricoprono i gradini di accesso alla villa"*: scherzi attivati toccando per sbaglio la pietra sbagliata nel selciato, per cui questa pressione fa partire il getto. Il sistema delle acque nella villa è così complesso tant'è che si registrano 71 chiavi e chiusure che alimentano i vari settori dell'impianto idrico.

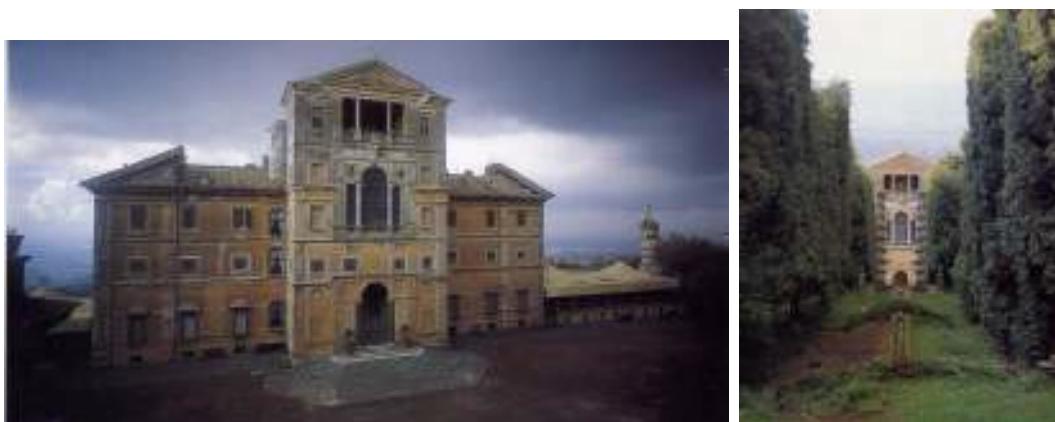


Teatro d'acqua che presenta l'elemento semicircolare nel mezzo con fontane nelle nicchie, satiri maschili e femminili come elementi che reggono gli archi, i piedritti, mazzi di fiori da cui escono getti d'acqua; a sinistra e a destra due vani, una cappella ed una ricostruzione scultorea del Parnaso con figure di dei e mitologiche con movimenti e suoni dati dalla pressione dell'acqua, così come gli strumenti che suonano le figure nel teatro stesso, i quali una volta emettevano suoni.

Al centro si vede l'ultimo tratto della caduta d'acqua con due colonne alte 40 palmi (8 metri), sorta di rappresentazione delle colonne d'Ercole e di un limite, oltre al quale si estende il selvatico; da queste colonne partono dei getti d'acqua che scendono poi verso il basso.

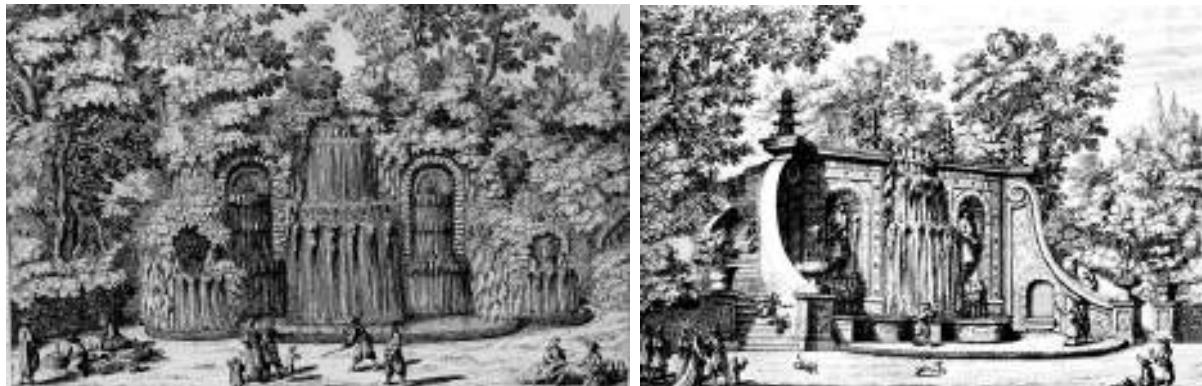
Nel fregio c'è un'iscrizione in cui si sottolinea il dono fatto dal Papa al cardinale, il quale aveva aiutato il Papa ad un'importante azione politico-militare, quella di riprendersi Ferrara fino a quel momento sotto la signoria degli Este. L'iscrizione dice così: *"il cardinale, ricondotta Ferrara sotto la podestà della sede apostolica, restituita la pace alla repubblica cristiana, per alleviarsi con opportuno ritiro la mole delle occupazioni cittadine, condotta qui l'acqua del Monte Algido, costruì questa villa"*.

Al centro un atlante che regge il globo del cielo.

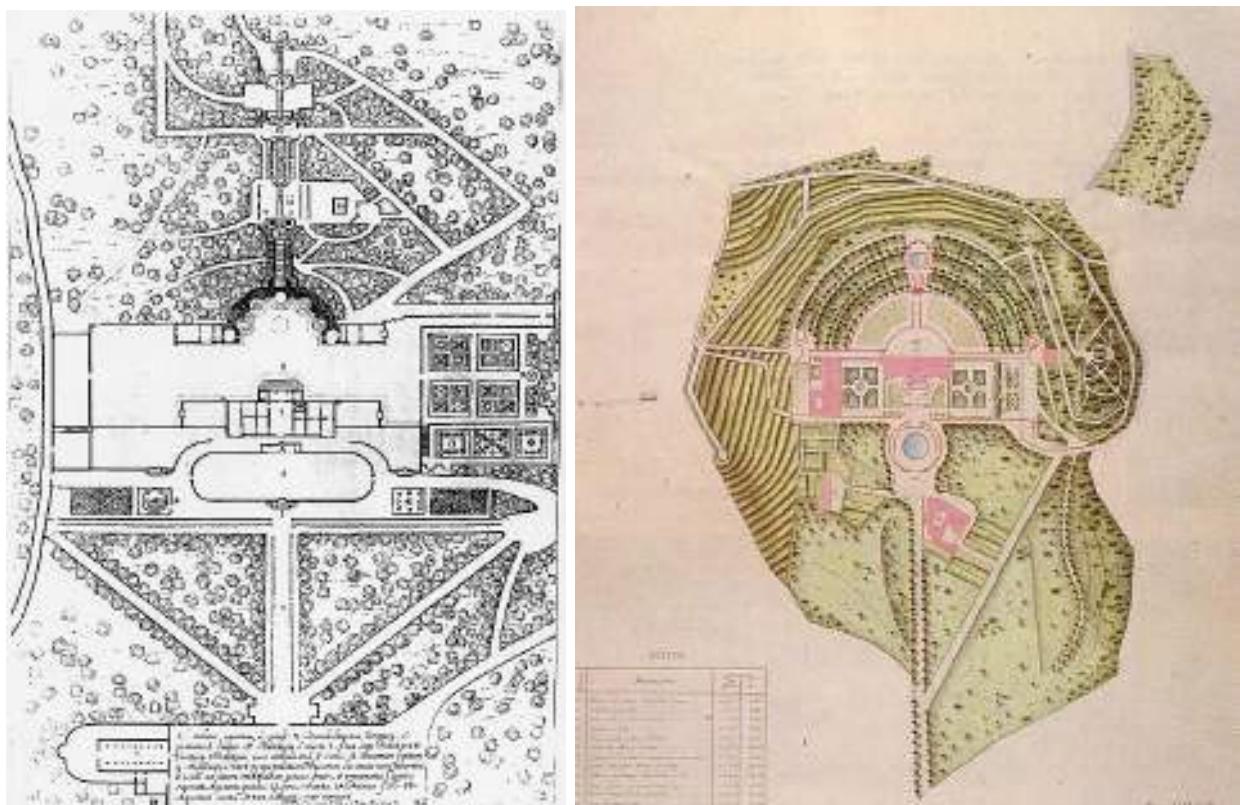


Realtà delle logge sovrapposte, strutture che scardinano gli elementi dell'architettura della villa: infatti la trabeazione si spezza o si solleva sempre, in tutti i livelli, per cui le logge hanno un'importanza che scardina i riferimenti delle fasce marcapiano delle trabeazioni.

Nella foto di destra ciò che si vede dalle logge: le colonne con decoro a spirale che stanno nella parte superiore della catena d'acqua.



Fontane rustiche presenti all'interno del selvatico che sembrano fontane artificiali, anche se simulano la naturalità per il materiale e le forme.



Pianta secentesca della villa Aldobrandini (sulla sinistra) confrontata con il disegno acquerellato della Villa della Regina (sulla destra) situata sulla collina torinese: si può dire che quest'ultima è una trasposizione della villa di Frascati, affermazione provata dal tridente imperfetto realizzato a Torino, dalla presenza di un teatro d'acqua con un sistema più ampio sul retro, mentre un giardino formale sul davanti, delle rampe risolto sul tondo anziché in uno spazio ovato. Queste sono somiglianze volute, visto che la villa torinese è stata realizzata 4 anni dopo aver ricevuto la relazione della Villa del Belvedere fatta dall'Agucchi per il cardinale Maurizio di Savoia, che affiderà i lavori all'architetto Ascanio Vitozzi.

Si tratta del primo riferimento alle radici della cultura architettonica locale che è nel Seicento una periferia rispetto ai centri di produzione romani.



Dalle foto si notano chiaramente l'esedra (e non teatro d'acqua), che comunque riprende quello della Villa Aldobrandini, ed una piccola catena d'acqua.

IL GIARDINO ALLA FRANCESE



E' un giardino teorizzato e messo in pratica nel XVII secolo, e si pone in relazione al giardino all'italiana. Esso vuol dire in primo luogo giardino elaborato in Francia, frutto della cultura francese, così come il giardino all'italiana e quello all'inglese, definito anche paesaggistico o romantico. Monser, esegeta massimo del giardino alla francese, afferma come all'epoca non si parlava di giardino alla francese, bensì di "jardin symmetrique", così come nei primi anni in cui si elaborava e si realizzava il giardino all'inglese, si parlava di "modern gardening". E' un giardino la cui conformazione e le cui regole prendono le mosse dagli anni precedenti; nel Settecento sarà il giardino tipico delle residenze tardo- barocche, anche se esso e l'architettura francese di questo periodo barocchi non sono (si parla infatti di classicismo barocco perché è un'architettura molto meno barocca di quella italiana). In questo contesto si colloca lo sviluppo del giardino alla francese, uno sviluppo che parte molto prima, intorno al Cinquecento.

I CARATTERI E LE DIFFERENZE CON IL GIARDINO ALL'ITALIANA

Il giardino nasce dall'ibridazione in terra francese del giardino all'italiana, che porta ad un nuovo modo di concepire il giardino: anche in Francia un giardino formale, in cui le regole le detta l'architettura. Esso prevede

- spazi di grandi dimensioni.
- grandi bacini d'acqua.
- un'architettura trattata in maniera geometrica (in latino ars topiaria, l'arte cioè di trattare in maniera architettonica e artistica le fronde degli alberi e gli arbusti di forma minuta, potandoli in modo da dare loro una forma geometrica; Plinio ne parla per le sue ville toscane e umbre).

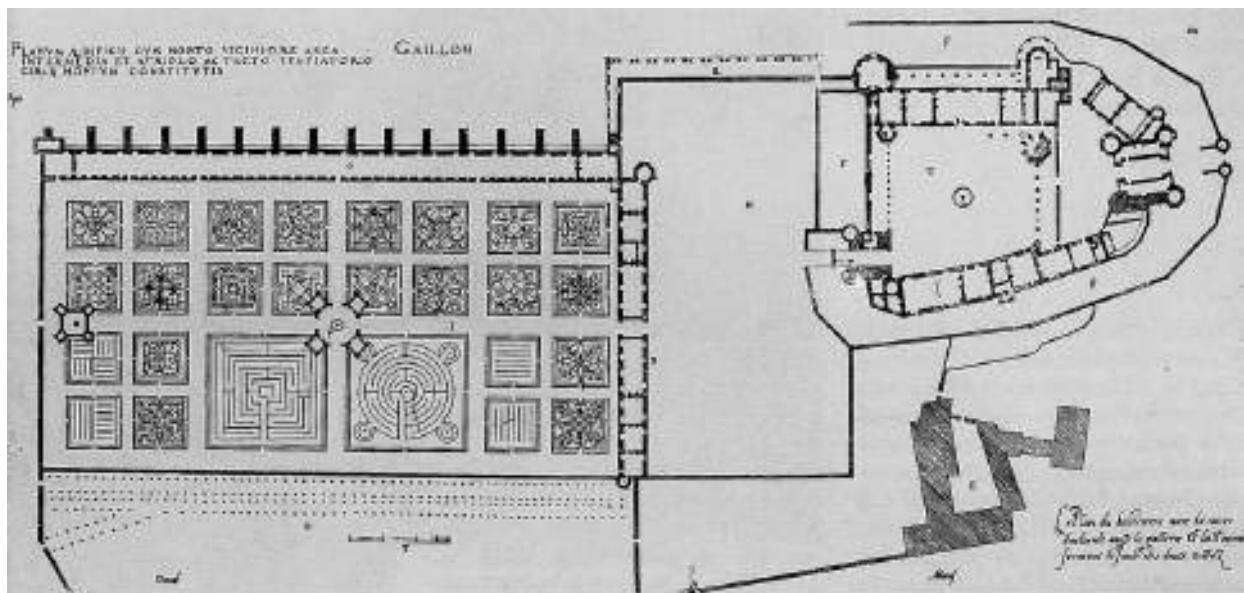
- il trattamento dell'erba del prato (che va sotto il nome di "gason", cioè prato rasato) secondo forme geometriche.

Questo giardino e', come il giardino all'italiana, un giardino formale, sottoposto alle regole dell'architettura e della geometria, ma a differenza di quello italiano non prevede quinte architettoniche, scalinate, terrazze, muraglioni ma predilige una maggiore naturalità non nella forma ma nella materia (si usano i dislivelli contenuti da pendii erbosi, per esempio).

LE INFLUENZE

Esiste un'osmosi nel Quattrocento e Cinquecento tra Francia e Italia, e esistono figure encicliche come **Pacello da Mercogliano** (attivo nella Villa di Poggio Reale) che lavora in vari giardini come Blois, Amboise (castello situato nella stessa località in cui è morto Leonardo da Vinci) e Gaillon. Una trasmigrazione di conoscenze e professionisti che dall'Italia raggiungono la Francia. Per avere un'idea del giardino alla francese nel Cinquecento, periodo i cui manufatti hanno subito profonde trasformazioni, bisogna servirsi di una pubblicazione, "*LES PLUS EXCELLENTS BASTIMENTS DE FRANCE*", che documenta attraverso planimetrie tutti i palazzi ed i castelli presenti nel territorio francese e appartenenti non soltanto alla famiglia reale, ma anche alla classe nobiliare.

GAILLON



Uno dei giardini documentati da J.Androuet du Cerceau è appunto quello appartenente al Castello di Gaillon. In questo giardino sono presenti due padiglioni, uno centrale ed uno posto al termine del percorso longitudinale, posto su un terrapieno con un lungo porticato nella parte superiore del disegno; è interessante notare che la ricchezza è ottenuta attraverso la moltiplicazione e l'iterazione di elementi seriali, cioè di tanti compartmenti, ognuno con un disegno dissimile e variato, realizzati con arbusti potati. Qualche compartmento è più grande poiché contiene aspetti specifici del giardino alla francese: i labirinti, elementi di svago e gioco. Altri compartmenti non hanno un disegno complesso o a ricamo, ma un disegno semplice costituito da piccole righe: si tratta di orti e terreni coltivati ad ortaggi, ma trattati in maniera ornamentale. Sebbene si tratti di semplici orti, in questo periodo si sottolinea l'importanza di avere all'interno del giardino una parte risolta con alberi da frutta e ortaggi --> ciò spiega il perché all'interno dei trattati cinquecenteschi si parli anche di agricoltura e di come trattare la terra in modo utile.

Nei giardini francesi successivi progressivamente l'aspetto utilitario si separa da quello ornamentale, così da creare degli spazi separati e rivolti alla coltura, anche se comunque progettati e definiti per essere gradevoli all'occhio (famoso il potager di Versailles).

VILLANDRY



E' un giardino novecentesco di J. Carvalho, un portoghesi che acquista il castello durante il Novecento, assieme al giardino che all'epoca è trattato all'inglese, è un giardino paesaggistico; essendo contrario, egli fa sparire questo tipo di giardino e riporta in vita un'idea di giardino cinquecentesco, anche se non basato sui documenti dell'edificio stesso, ma sui modi di fare i giardini di quel periodo. Nel parterre principale il tema è il "jardin d'amour" con quattro differenti declinazioni di condizione amorosa, mentre l'elemento principale di tutto il giardino è il sistema di compartimenti il cui disegno è dato da geometrie abbastanza visibili e non tanto complesse: siepi regolari e arbusti, posti agli angoli, potati secondo le regole dell'ars topiaria (normalmente questi arbusti che definiscono elementi decorativi verticali sono tassi che ben si prestano ad essere potati in forme regolari) e fiori posti all'interno dei compartimenti.



Elemento importante del giardino è il potager, elemento di maggiore attrattiva del giardino, motivo sì di ricostruzione di un giardino cinquecentesco, ma fatto da livelli di terrazze e da parti che seguono di più il giardino alla francese sviluppato successivamente. A destra in alto è possibile vedere il potager di questo castello, coltivato con diversi ortaggi commestibili scelti in base alle cromie, che sottolinea il modo di trattare l'utile in maniera ornamentale, di dare un surplus di valore al luogo. Sono presenti poi elementi a triage, cioè le divisioni dei compartimenti, che arrivano da una cultura abbastanza lontana (come le ville romane e/o pompeiane).

In questo periodo di fondazione il tema del giardino non è trattato in Trattati specifici, ma ancora all'interno di Trattati di agricoltura, tra cui:

1. BERNARD PALISSY: *RECEPTE VERITABLE* (1563)
2. CHARLES ESTIENNE: *L'AGRICULTURE ET LA MAISON RUSTIQUE* (1564)
3. OLIVIER DE SERRES: *LE THEATRE DE L'AGRICULTURE ET MESNAGE DES CHAMPS* (1600),
quest'ultimo in più importante.

Punto di passaggio per una teoria di giardino svincolata dall'agricoltura è quella serie di Trattati che vanno dal 1638 al 1652, periodo in cui avvengono diversi avvenimenti:

- si sentono le influenze toscane legate alla presenza di Maria de Medici che va in sposa a Enrico II: essa si fa costruire diversi palazzi in cui architettonicamente come per esempio avviene per la scelta del bugnato) si evoca la Toscana e fa venire da questa regione dei giardinieri appartenenti alla famiglia dei Francini che poi si specializzeranno in Francia come Ingegneri idraulici e diventeranno i responsabili delle acque nei giardini dei più importanti castelli francesi.
- si sentono le influenze romane attraverso Etienne Duperac, responsabile di diverse incisioni e profondo conoscitore della realtà italiana per cui esporta anche il modo di fare il parterre in Italia, che diventa la base del giardino alla francese.
- nasce l'elemento che per primo caratterizza il giardino alla francese come diverso dagli altri: il *PARTERRE DE BRODERIE*, cioè il "parterre trattato a ricamo" che è costituito da elementi dettagliati e raffinati come quelli che costituiscono un ricamo su un tessuto.
- vengono codificati i principi base nei Trattati specificatamente ai giardini. Di Trattati ne esistono diversi, ma i principali sono:
 - I. **Traité du jardinage** (1638) scritto da Jacques Boyceau, nobile che riceve l'incarico di occuparsi dei giardini e in base alla sua esperienza redige questo Trattato che contiene l'insieme dei principi utili per creare un giardino. Questi ultimi si possono così elencare:
 - a. rispetto della simmetria a tutti i livelli, legata però alla ricerca della più grande varietà che faccia valere l'eleganza e la grazia dell'ordine complessivo.
 - b. scelta del sito in base a problemi funzionali ed estetici.
 - c. la casa deve essere posta a mezza costa in una pendenza dolce.
 - d. presenza di una sorgente nella parte alta del giardino per irrigarlo e alimentare le fontane.
 - e. il fondo della valle deve essere più basso della parte inferiore del giardino, per riversare le acque superflue.
 - f. il giardino deve essere realizzato in terrazze piane se non ve ne sono di naturali; le terrazze sono molto vantaggiose perché il giardino potrà apparire in un solo colpo d'occhio come un immenso parterre, cosa che non può capitare in una giardino completamente piatto.
 - g. Questo però non significa che si debbano progettare solo giardini quadrati in piano suddivisi in parterre: le altre forme perfette trovano cittadinanza se sono disposte secondo la natura del luogo (triangolo equilatero, pentagono, esagono, ottagono).
 - h. La necessaria varietà viene ottenuta anche con l'uso di gallerie coperte, fontane, sculture, *palissades*, boschi, boschetti, grotte, voliere, ruscelli, stagni.
 - II. **Jardin de plaisir** (1651) scritto da André Mollet, figlio di Claude, appartenente ad una ricca famiglia di giardinieri. Questo trattato risulta estremamente importante.
 - III. **Le théâtre de plans et jardinage** (1652) scritto da Claude Mollet. Anche qua sono espressi diversi principi:

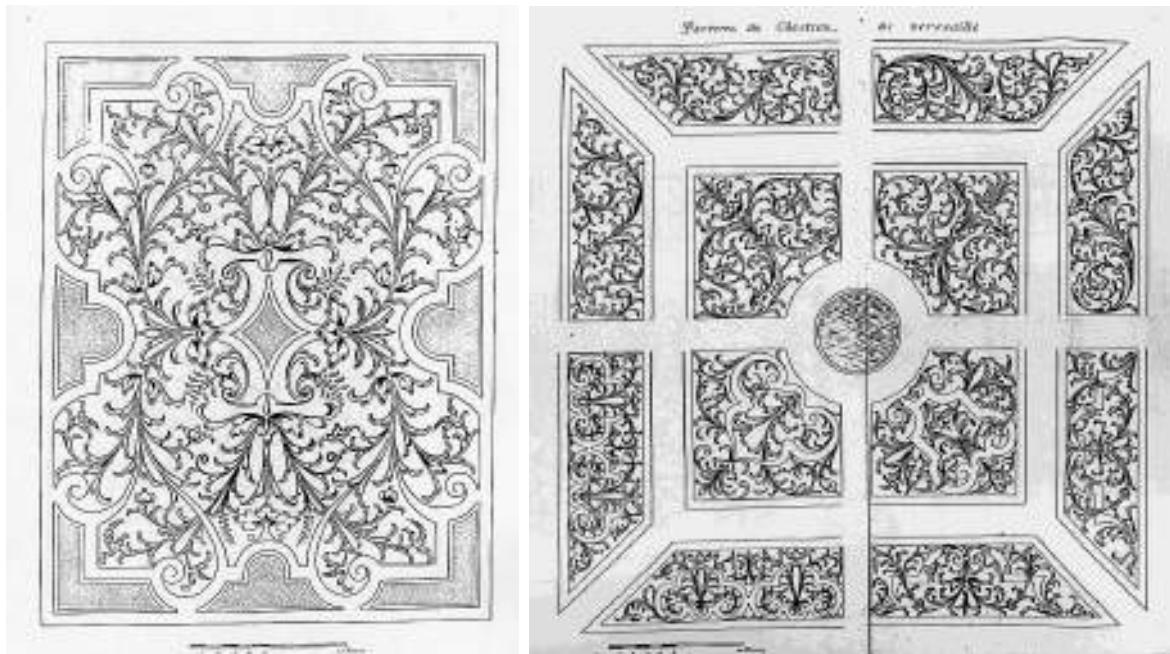
- a. **XXIX** Importanza delle scale metriche sui disegni e necessità per il giardiniere di conoscere la parola e di ridurre tutti i disegni dal piccolo al grande per ben tracciarli sulla terra. --> il giardiniere deve conoscere la scala metrica perché suo compito è quello di trasporre dal disegno al terreno il disegno del giardino. Quindi deve essere una persona che conosce il disegno e sa gestirlo.
- b. **XXX** Possibilità di fare in broderia o altro i compartimenti. Fiori alti nei bordi, fiori bassi dentro, sia nelle broderie che altrove. Si usa come riferimento un **tapis de Turquie**.
- c. **XXXII** Palissades, portiques e berceaux sono un bell'ornamento per i giardini sia potager che parterre. Parla delle palizzate di cipressi fatte da Guillaume Moisy alle Tuileries di cui Mollet è ancora incaricato. Ma nel 1608 l'inverno rigido li fece morire tutti. Quindi Mollet dice basta ai cipressi e sì al bosso, ma occorrono 10-12 anni per raggiungere l'altezza voluta.
- d. **XXXIII** "Quaranta o cinquanta anni fa nei giardini non si faceva altro che piccoli compartimenti di diverso disegno, come ancora compare nella *Maison Rustique*. Ma nel 1582 Dupérac torna dall'Italia e dà lui stesso il disegno dei parterre per Anet, mostrandomi come fare un bel giardino". **Fare compartimenti in modo che sembri un solo giardino.** Mollet inizia a usare il bosso, allora poco utilizzato, nessuna persona di qualità voleva usarlo. Nel 1595 Henri IV gli ordina di fare il giardino di St. Germain en Laye tutto in bosso e quello di Monceaux, e il piccolo giardino sul lago di Fontainbleau. Tutti e tre nello stesso anno, in bosso. Si inizia ad usare il bosso nano che non cresce come quello grosso e ha le foglie più piccole ma è più delicato. --> da mettere in rapporto con la pianta del giardino di Gaillon. E' qua che nasce il parterre de broderie (fatto di 4 compartimenti) e la concezione unitaria dello spazio: la ricchezza è ottenuta non da tanti piccoli quadratini, ma nella chiarezza e nella logica del disegno complessivo.

CLAUDE MOLLET



Queste tavole si possono mettere in relazione ai soffitti, perché gli intagli di questi ultimi sono molto simili dalle idee compositive dei compartimenti (per esempio nelle sale antiche di Palazzo Reale di Torino), e agli intarsi dei mobili. Si tratta di una cultura artistica di questo periodo che mette assieme il decoro dei mobili, degli appartamenti ed il decoro del giardino.

Si tratta di elementi simmetrici (4 compartimenti uguali tra loro) con una fontana al centro; con il tempo e soprattutto con Le Notre nel secondo Seicento quest'idea cambia, per cui i compartimenti diventeranno 2 e la fontana verrà traslata in testa.



Ciò che viene offerto come tavole iconografiche sono i parterre. Mix di elementi fatto di siepi portate a determinate curvature e potate, ma anche di materiali usati per dare cromia e per mettere in evidenza il verde, come la sabbia, la ghiaia, l'ardesia pestata, componendo dei disegni che nell'insieme appaiono così come vengono mostrati nelle tavole.

Il parterre di destra, opera di Boyceau e dei suoi collaboratori, era presente a Versailles prima della costruzione dell'attuale reggia, quando ancora c'era la palazzina di caccia di Luigi XIII con il suo piccolo giardino.

Membri di una grande dinastia, i Mollet stringono alleanze con le persone più importanti dell'epoca e lavorano in svariati Paesi europei, tra cui l'Inghilterra e la Svezia. E' a Claude Mollet padre che si deve l'invenzione del "parterre de broderie" francese ed è ad André Mollet figlio che si deve l'invenzione invece del giardino alla francese; è vero che è Le Notre ad aver portato al massimo grado l'idea del giardino in Europa, ma colui che ha fatto il passaggio dal parterre all'intero complesso del giardino è stato André Mollet.



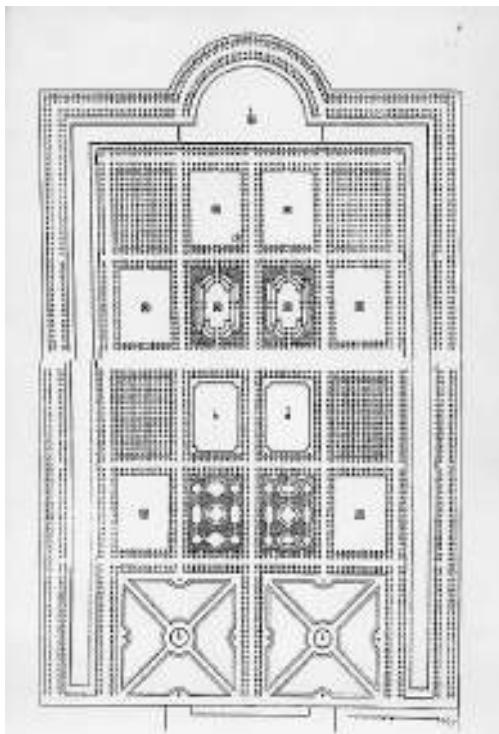
Quelli soprastanti sono boschetti, cioè il corpo del parco, situati nei pressi del palazzo, che in genere vanno osservati da un punto di vista alto del palazzo perché in genere il disegno complesso non è facilmente apprezzabile alla quota a cui si passeggiava: essi infatti non sono fatti per essere visti passeggiando, ma sono fatti per essere visti dagli appartamenti, di cui ne costituiscono la decorazione. Il parco è la grande estensione dell'area, luogo in cui si trova la frescura. Essi sono costruzioni geometriche che hanno un aspetto esterno perennemente uguale, visto che si tratta di palissades, di spalliere (in genere carpi) fatti crescere a parete e poi potati; si può entrare e all'interno c'è sempre un disegno diverso di sale, motivo per cui si parla di "sale di verdura", perché sono spazi architettonici ornati ciascuno di statue e fontane. Il giardino alla francese dà un senso di potere e vi corrisponde perfettamente.

ANDRE' MOLLET

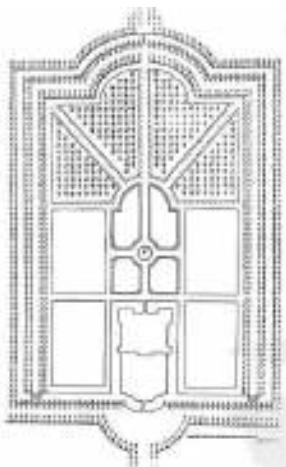
Colui che rivoluziona la concezione del giardino alla francese è però André Mollet, figlio di Claude, a servizio della regina di Svezia che pubblica "le jardin de plaisir" contenente numerosi disegni di giardini. Questo trattato mette poi al fondo aspetti più legati all'agricoltura.

Si tratta di parterre, alcuni quadripartiti, che sembrano canonici ma in realtà hanno un'espansione a lato con una fontana al centro; ciò incomincia ad indicare una linearità ed una direzione. Questi parterre incominciano ad essere collocati in composizioni complessive che hanno un andamento, un percorso: è per questo che il parterre si allunga, proprio perché partecipa ad un impianto generale complessivo.

Egli è l'unico a proporre nel suo Trattato non soltanto parterre, boschetti e labirinti ma disegni interi di giardini; lo stesso Michel Conan, uno storico di giardini, nella prefazione della nuova edizione del Trattato di Mollet dice che "*certamente Le Notre è icona del giardino alla francese, ma chi ha compiuto il passo e lo snodo sta in André Mollet*".



Grande parco (che si ritiene essere progetto di Mollet per Le Tuilieris perché ha una parte terminale ad esedra e delle terrazze) dove, dal fondo, sono presenti due grandi compartimenti, quasi un doppio parterre con disegni in diagonale e fontana al centro; boschetti e strutture fatte di sale; e quinconce (quinconx) di alberi.



Il disegno a fianco mostra invece il giardino di un palazzo che ha un canale intorno dove si può notare un parterre quadripartito che poi cambia la sua impostazione e si sviluppa in una direzione. Questa composizione di parco con parterre al centro è inserito in una dimensione territoriale con un viale che arriva al castello ed un altro che arriva non si sa dove --

> emerge qua il carattere del giardino alla francese, non un giardino pertinente all'edificio ma un giardino che ha una scala territoriale che ha un rapporto diverso con il paesaggio (mentre il giardino all'italiana include il paesaggio con delle viste, questo è un

paesaggio costruito che si espande a dismisura, disegnando il territorio circostante con una prospettiva all'infinito (si pensi a Versailles). Concezione completa del giardino alla francese.

LE NOTRE

Le Notre mette in campo con i suoi 6 giardini principali lo spazio del potere assoluto, operando nel contesto di definizione dell'assolutismo; i giardini che Le Notre progetta per l'aristocrazia e per il Re Sole sono la vera trasposizione del disegno del paesaggio attraverso i giardini dell'idea del potere assoluto. Non a caso a il giardino alla francese con queste connotazioni sarà apprezzatissimo e tutte le corti europee, piccoli o grandi, adottando questa tipologia di giardino, perfettamente adeguato a rendere il dominio del potere assoluto sul territorio.

Gli elementi che caratterizzano questo tipo di giardino sono:

- a. modellazione del terreno attraverso grandi piani, pendii lievi e piccole differenze di quota; --> non ci sono più i grandi terrazzamenti di Villa d'Este.
- b. residenza collocata in posizione leggermente elevata.
- c. fra residenza e giardino spaziosa terrazza poco sopraelevata.
- d. dal punto mediano del fronte parte un viale diretto all'infinito, senza barriere; elemento più eclatante di questi giardini. La lunghezza di questi viali è tale che essi vanno oltre la dimensione percettiva dell'occhio umano.
- e. le aree trasversali definiscono le aree per i parterres ed i boschetti, conclusi da fontane o vedute.
- f. i boschetti esternamente equivalenti, nascondono all'interno la varietà.
- g. l'acqua è per lo più utilizzata come piano specchiante - miroire d'eau - (canali, bacini) di grande dimensione, con alti getti. C'è una differenza tra l'acqua utilizzata in questa tipologia di giardino, e quella del giardino all'italiana, pieno di cascate costruite con rocce e resti di materiale, con getti argentei e dinamici.
- h. tutto è a grande scala, elemento imprescindibile della composizione.

Egli non lascia nessun Trattato, anche se costruisce giardini che diventano normativi.

ANTOINE JOSEPH DEZALLIER D'ARGENVILLE

D'Argeuville, un nobile interessato di giardinaggio, pubblica nel 1709 (verrà riedito tante volte) un'opera che s'intitola "*La théorie et la pratique du jardinage*", dove emergono:

- principi compositivi
 - a. far cedere l'arte alla natura
 - b. non impedire la vista del giardino
 - c. non renderlo troppo scoperto
 - d. farlo apparire più grande di quello che è (basta pensare a Caserta, dove il viale suggerisce una scala dell'intero; in realtà, oltre questo viale costituito da lecci potati in maniera regolare, si estende la città vera e propria. L'idea è comunque quella di un parco immenso).
- gli elementi del giardino
 - a. parterres e piattabande
 - b. viali e spalliere
 - c. boschi e boschetti
 - d. boulingrins, aspetto specifico decorativo, cioè dei piccoli parterres leggermente ribassati rispetto al piano perché derivano da ambienti usati in Inghilterra per giocare a bowling.
 - e. porticati di verdura (berceaux)
- gli elementi vegetali
 - a. tigli, ippocastani, olmi e pioppi (viali)
 - b. carpi, faggi, aceri e bosso (spalliere)

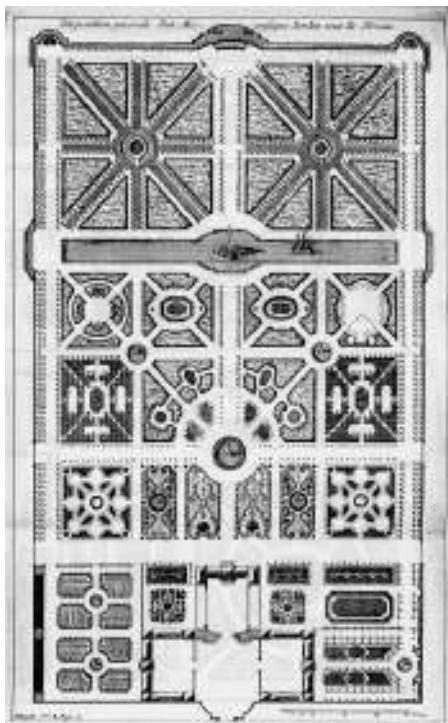
- c. carpini e olmi (berceaux) --> utilizzati soprattutto in Piemonte
- d. querce, faggi, tigli e betulle (boschetti)
- e. bosso (parterres)
- f. tassi e bosso (boulingrins)
- g. tulipani, narcisi e giacinti (parterres)
- h. viole, margherite, primule, ciclamini e zafferano (piattabande basse).

I DISEGNI



Giardino tipico alla francese di Angerville, dove si possono ritrovare alcuni elementi cardine:

- 2 compartmenti con fontana in testa davanti il castello.
- forte assialità che dal castello parte e prosegue oltre i limiti della proprietà.
- il boschetto è grande e possiede con percorsi e sale.
- è presente il potager, o orto.

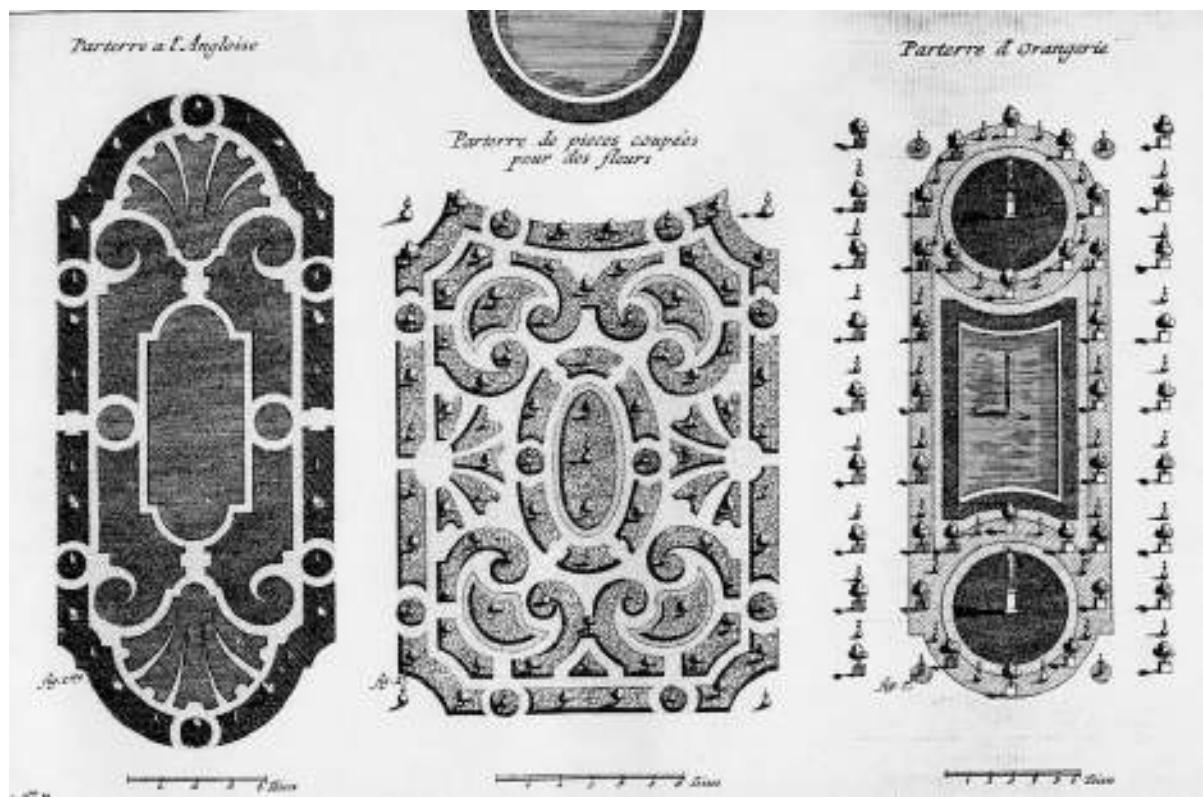
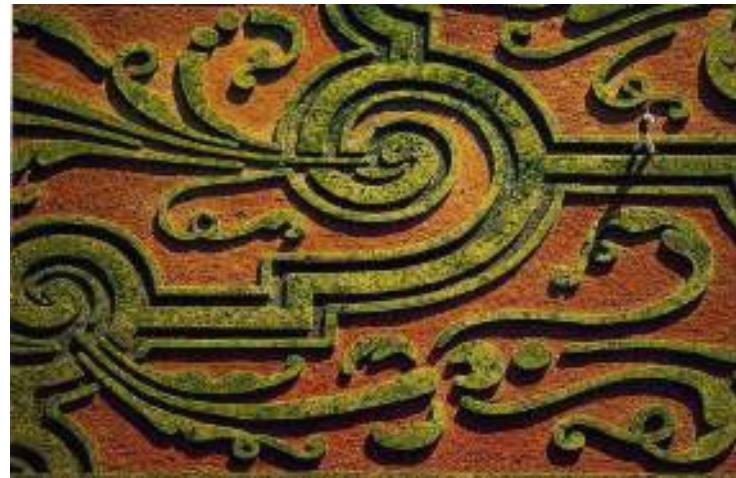


E' una delle tavole più grandi disegnate da Le Blonde e presentata nell'opera di Angerville. Si notano il castello con un corpo centrale e ai lati i cosiddetti "commun", cioè servizi comuni che a differenza dell'architettura italiana, non sono situati sotto terra, ma a lato del corpo principale. Il boschetto fatto a semicerchio è stato usato nel parco della Reggia di Caserta. Si riconoscono i parterres, i boschetti scoperti (che hanno solo le fili di alberi sul perimetro e nulla in mezzo a parte il prato), i boulingrins. Assialità centrale che finisce in un bacino d'acqua ed un canale trasverso, elementi che si ritrovano a Versailles.

Parterre de broderie versione Dezallier/Le Notre



Bisogna immaginarlo speculare, quindi presente alla stessa maniera anche nella parte opposta. Disegni fatti da siepi di bosso, sabbia, ghiaia, mattoni pestati e ardesia frantumata.



A sinistra un parterre inglese del giardino alla francese (NO parterre all'inglese!), detto così perché il disegno è dato dal contrasto tra il prato e la sabbia dei percorsi.

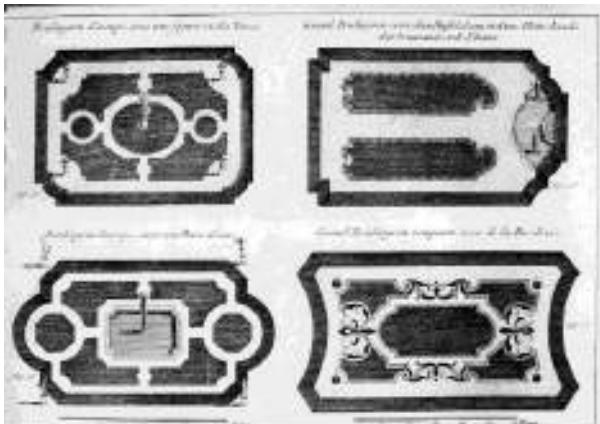
In mezzo un parterre pensato per ospitare dei fiori.

A destra un parterre di tipo inglese, in cui l'ornamento è dato dalle casse di agrumi che vengono messe nella bella stagione tutte intorno, ma che d'inverno stanno dentro.



Parterre con una dimensione più limitata perché composta da un solo compartimento: si tratta di un giardino urbano (dove non c'è probabilmente uno spazio sufficientemente grande dove fare un parterre completo) o per una zona molto ristretta nelle vicinanze di una villa. E' stato utilizzato da Filippo Juvarra nel progettare il parterre per la Villa Mansi a Lucca, dove il patriziato realizza e rinnova ville nel territorio aggiungendo loro il disegno dei giardini.

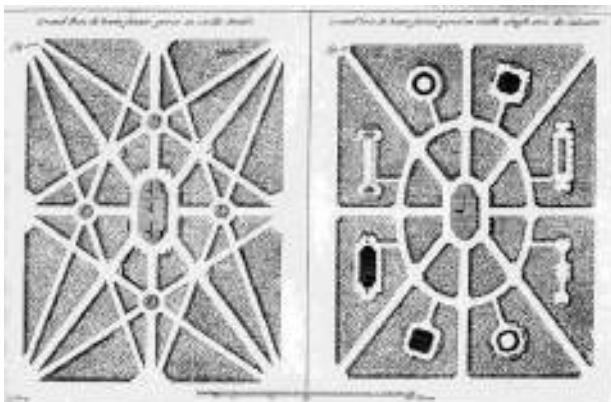
Se per il giardino all'italiana l'architetto definisce gli spazi sia dell'architettura sia del giardino, in quello alla francese emerge la nuova professionalità del "giardiniere".



Altra componente del giardino alla francese sono i boulingrins: storpiatura francese del termine inglese "ball in green", aree usate per giocare a bocce. Non era l'unico gioco effettuato all'interno dei giardini: per esempio, il viale del maglio (o maillet in francese) indicava il lungo viale in cui si giocava al maglio che consisteva nel fare avanzare al di sotto di archetti di metallo delle bocce lignee. Gioco che si svolgeva in un luogo piccolo con una fascia ribassata trattata a gason, cioè ad erba rasata (quindi il piano è incassato) e che

poteva essere decorato con una vasca d'acqua, con dei vasi, con una piattabanda di arbusti e fiori o ancora con un parterre de broderie.

a. I BOSCHI



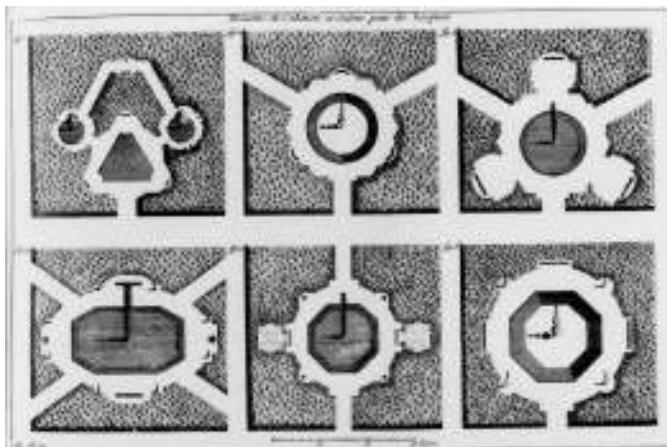
La parte dedicata ai boschi può essere trattata in vari modi con un ampio sistema di viali che si intrecciano formando dei rondeau (territori di caccia, dove il tracciare dei viali che si intrecciano ad angolo retto o tramite diagonale nei boschi di caccia significa che i boschi sono pensati per essere utilizzati appositamente per la caccia; nel settecento la caccia si svolge in grandi coreografie di tutta la corte per cui c'è bisogno di spazi molto larghi - Venaria o Stupinigi).

Quello di destra ricorda invece uno dei boschetti appartenenti alla casa di Antoine d'Azanville.



Per capire come venivano trattati le grandi alberature dei boschi basta osservare uno dei bracci del Canal Grande di Versailles, dove le chiome degli alberi sono delle pareti verdi; la cosa è visibile anche d'inverno quando le foglie non ci sono, poiché tutti i rami si sviluppano e si arrestano lungo i piani verticali che definiscono queste volumetrie.

b. I BOSCHETTI

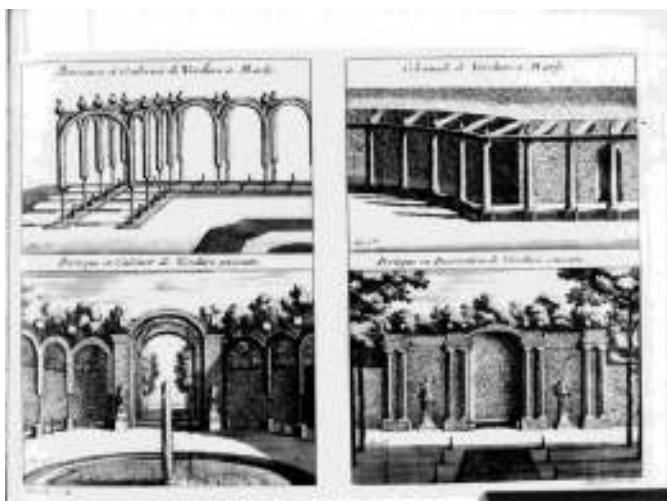


I boschetti di piccole dimensioni, costituiscono le parti più vicine al palazzo, ognuno con una possibile realtà diversa: si tratta in genere di specchi d'acqua o piccoli padiglioni.



Esempio di boschetto a Versailles con una spalliera trattata a carpini (charmille) e gli alberi che all'interno crescono liberamente. Ciò che viene trattato è il fronte sia verso i viali che verso i fronti dei viali.

c. IBERCEAU e GLI APPARTAMENTI VERDI



Altro elemento difficile da manutenere è costituito dai berceau e dagli appartamenti verdi: si tratta di vere e proprie architetture realizzate attraverso la natura, costretta a seguire una regola geometrica.

In alto a sinistra le gallerie di verzura di Marly (tanto quanto Versailles è il palazzo ufficiale del potere, tanto Marly è la villa privata di Luigi XIV) costituita da olmi che posseggono una chioma con rami molto morbidi che possono essere costretti a crescere su di una struttura metallica. Al livello inferiore vi sono invece delle proposte avanzate su

come trattare la natura per creare questi elementi, alle cui spalle c'è la natura libera. Gli appartamenti verdi sono architetture molto più complesse delle gallerie, perché costituite da porte e finestre. Un uomo del settecento afferma: "Preferisco molto di più non la parte pettinata e potata di Marly a quella che richiede una maggiore manutenzione": queste

alberature erano infatti così onerose che ad un certo punto si inizia a farne di meno, e a condurre alla nascita del sentimento di disprezzo verso questo tipo di trattamento della natura a favore della natura all'interno del giardino paesaggistico.

Riferimento: Palazzo di Colorno, Parma, la quale possedeva uno dei più importanti giardini alla francese in Italia, dopo la Reggia di Caserta, con appartamenti verdi costituiti da carpini nelle pareti così da mantenere bene la forma durante l'inverno.

Riferimento: Palazzo di Guarne (foto), Cuneo, dove è alta la presenza di tassi modellati a diversi dischi, che affondano le radici nella cultura rinascimentale del giardino, la quale a sua volta deriva da quella romana.



d. I TRILLAGE



Costituiscono vere e proprie architetture nel giardino, spesso così belle a tal punto da non essere ricoperte ma mostrate per come sono. (A Torino esisteva nella zona centrale dei giardini reali un'esedra con un trillage), cioè una struttura a graticcio in legno dipinta di verde che era frutto di falegnami specializzati per questo. Questo è stato ricostruito negli anni '90 a Versailles, dopo i vari cambiamenti e depauperamenti che ha subito.

e. LE NAPPES



Fondamentale è poi l'uso dell'acqua in maniera dinamica, come le nappes che scendono come scende la tovaglia appoggiata sul tavolo.

Altri trattati che esaminano il modo di fare giardino si sviluppano durante il Settecento:

- 1710 Charles Augustin D'Aviler, Cours d'Architecture, Paris con una parte dedicata alla "*De la décoration des jardins*".
- 1737 Jacques François Blondel (famoso non per le architetture realizzate quanto per i corsi che teneva e le cui lezioni sono diventato i volumi del Corso di Architettura civile), *De la distribution des maisons de plaisir*, Paris con una parte dedicata alla "*De la Décoration des Jardins de propreté*", cioè ai giardini delle case di campagna. Questo trattato non si occupa di ordini e di proporzioni, ma di una cosa tutta francese, ossia di come associare le funzioni agli spazi, come dimensionarli e come correlarli tra loro. Inoltre spiega come decorare in maniera conveniente i giardini delle residenze nobiliari in campagna.
- 1752 Jacques François Blondel, Architecture Françoise, Jombert, Paris con un parte dedicata ai "*Principes généraux sur la distribution des Jardins de propreté, et sur ce qui concerne les Jardins de plaisir*" che si occupa di architettura vera e propria.
- 1771-77 Jacques François Blondel, Cours d'architecture civile, Paris (IV vol., 1773) Tutto è ripreso in maniera organica nelle lezioni che all'Accademia teneva Blondel, pubblicati negli anni settanta del Settecento. Queste si occupavano:
 - *De la distribution et de la décoration des jardins de propreté*.
 - *Observations particulières sur les différents objets qui se placent à découvert dans les jardins de propreté*.
 - *Observations particulières sur les différents objets qui se placent à couvert dans les jardins de propreté*.
 - *Differentes compositions des jardins avec leurs bâtiments et les dépendances qui en sont la suite*.

D'AVILER



Proposta di un parterre a due compartimenti per un giardino di piccole dimensioni, con due possibili soluzioni per la fontana, una circolare e l'altra con linee spezzate. Propone a destra un parterre trattato a broderie, mentre a sinistra un parterre all'inglese il quale non differisce troppo da quello di destra se non per la poca presenza di parti ornate e di fasce che sono all'interno.

D'Aviler sostiene che essendo il giardino assolutamente non separabile dall'architettura, non poteva non parlarne nel suo trattato. Infatti egli dice: "*La scienza dell'architettura, abbracciando tutte le conoscenze che servono tanto alla costruzione quanto alla decorazione degli edifici, da cui i giardini non possono essere separati e a cui contribuiscono non poco al loro abbellimento, ho creduto fosse utile, parlando di quello che sarebbe conveniente a questa casa, di trattare in generale la maniera di decorarli*".

BLONDEL



Nella prima delle tre opere di Blondel, "tutte le residenze proposte, grandi o piccole che siano, sono con i loro giardini all'intorno"; ma quello che sottolinea Blondel di come l'architettura si debba occupare anche dei giardini è qua detto: *"Dirò soltanto che questa parte dell'architettura richiede un genio particolare e che sovente un architetto abile non ha in questo che una intelligenza mediocre. E' per questo motivo che in tutti i tempi abbiamo visto persone che si sono donate interamente a questo settore, facendone il loro principale studio. Il gusto per i giardini e la conoscenza che è loro necessaria non si acquisisce in poco tempo. Occorre che la Natura abbia favorito e l'Arte perfezionato colui che possa distribuire un'armonia tra le parti di un parco".*

--> Fare giardini è una parte dell'architettura ma un architetto qualunque non è detto che sia capace; occorre perciò una

specializzazione specifica: solo chi si dedica interamente a questo può fare un bel giardino.



Nella seconda opera egli cita di nuovo il tema della progettazione dei giardini che rientra nell'architettura, riferendosi a Le Notre, che secondo lui è il miglior giardiniere che si deve seguire come modello --> *"La cosa migliore per il progresso di questa scienza sarà dare in questo volume piani tratti direttamente dalle opere eseguite da Le Nôtre, colmando così il silenzio che ha lasciato sui precetti della sua arte (non ha infatti scritto nulla, per cui l'unica cosa che si può fare è presentare in disegno ciò che lui ha fatto). Non si parlerà ora, quindi, dei dettagli. Cercheremo invece di capire come Le Nôtre è riuscito a intrecciare la bellezza delle masse con quella delle parti, la grandezza con l'eleganza delle forme, la magnificenza e la varietà".*

Si riconosce una certa specificità nell'approccio al progetto del giardino e si indica Le Notre come il modello di riferimento.



Nell'ultimo dei riferimenti egli arriva ad una conclusione un pò diversa. Cita i grandi risultati ottenuti da Jules Hardouin Mansart (ad esempio a Marly) e ricorda che, seguendo l'esempio di Degots, che riuniva il talento di Le Notre e quello di Mansart, molti architetti hanno cercato di riunire lo studio dell'architettura propriamente detta a quello relativo alla progettazione dei giardini.

"La rivalità tra Le Nôtre e Mansart ha fatto sì che dove al secondo si doveva il palazzo e al primo il giardino le due cose, benché splendide, non si legassero veramente in una bellezza comune. Questa cosa continuerà ad avvenire se i due ambiti vengono affrontati da professionisti diversi". --> ha cambiato

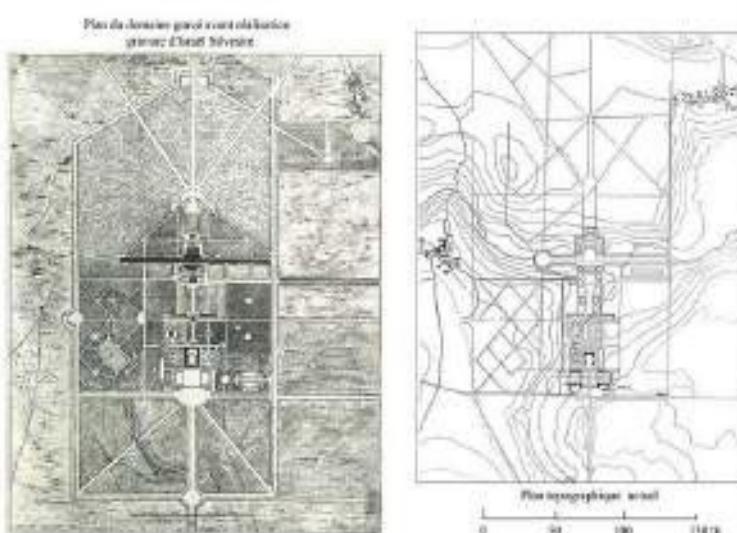
idea e ritiene che queste due personalità in un solo intervento non hanno un colloquio concreto: se il palazzo viene realizzato da una personalità, ed il giardino da un'altra ancora, per quanto esse possano essere belle, esse stesse non dialogano. E' per questo che Blondel desidera che i giovani architetti progettino insieme l'edificio e il giardino.

Le due personalità non devono essere dunque staccate!

VAUX LE VICOMTE



Prima opera con cui André Le Notre è balzato alla ribalta, e opera che ha convinto il Re Sole a volerlo come architetto di Versailles insieme a Le Vau e al pittore Le Braun.



A sinistra il progetto complessivo inciso da Silvestre, mentre sulla destra l'orografia del sito, che è qualcosa che ha un andamento ondulatorio visto che scende e sale.

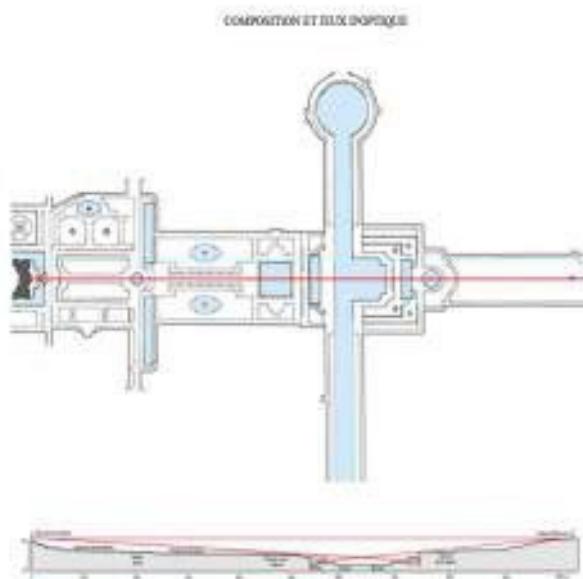
All'estremo del parco i boschi sono disegnati con grandi viali che s'intrecciano in diagonale.

Il palazzo è tutto articolato lungo tutta un'assialità anche se il viale d'accesso è ortogonale a questo asse.



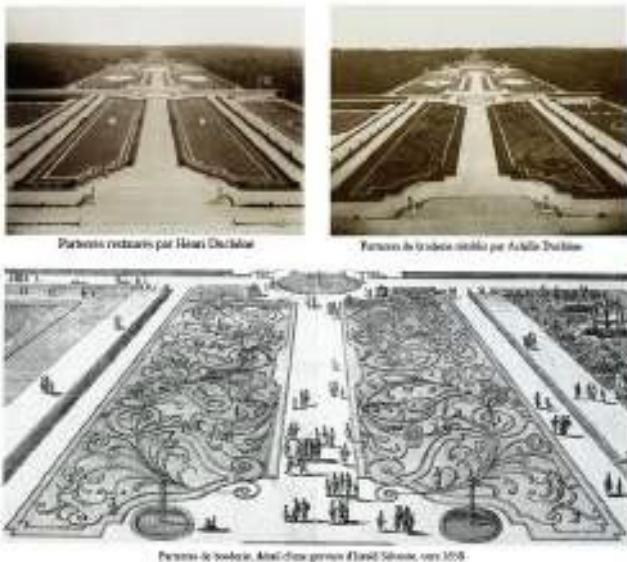
L'edificio è molto famoso non soltanto per i giardini, ma anche per il salone ovato a due livelli (detto anche all'italiana) che emerge con chiarezza anche all'esterno. Una delle poche conseguenze della progettazione del barocco italiano in Francia, anche se si tratta di ordine sovrapposto al centro e che poi diventa gigante solo nella parte laterale.

Nel giardino l'assialità è quella principale, mentre il canale trasversale ottenuto regimentando un fiume già esistente nell'area, è collocato ad una quota molto inferiore rispetto al palazzo: quindi nel percorrere il giardino il piano scende molto ma il canale, se non si giunge in un determinato punto, non si riesce a vedere; esso costituisce una sorpresa per chi passeggiava all'interno del parco.





PARTERRES DEVANT LE CHÂTEAU DE VAUX-LE-VICOMTE



Punto di vista privilegiato dalla terrazza lungo l'asse mediano: in questo caso il rapporto con l'infinito è mediato da una parte in salita (legato all'orografia del luogo) dove è collocata una statua che è la riproduzione dell'Ercole Farnese, il quale segna il punto di non ritorno oltre il quale la vista si sfoca e si perde la tridimensionalità.

Per quanto riguarda i parterres, si tratta di ricostruzioni. Sotto il parterre di broderie per come si presentava all'origine in un'incisione di Silvestre, mentre sopra due fasi diverse del restauro effettuato a cavallo tra Ottocento e Novecento: Henri Duchêne muore nel 1902 mentre Achille Duchêne nel 1947.





Quasi alla fine del percorso si intravede il canale ed il prosieguo con la statua. Molto spesso viene potata la prima porzione della chioma mentre la seconda parte cresce liberamente. Molto importante era l'acqua anche nel giardino alla francese, non a caso si utilizzano tutti i canali presenti nel territorio.



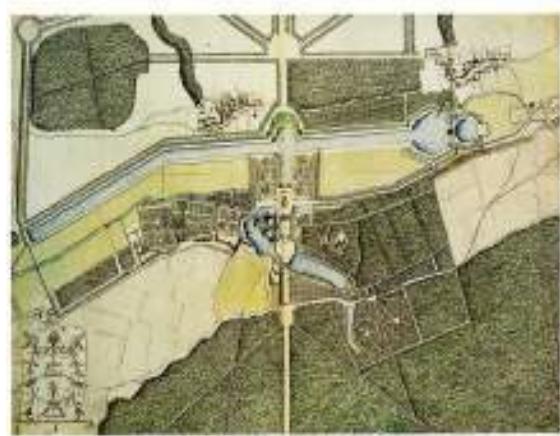
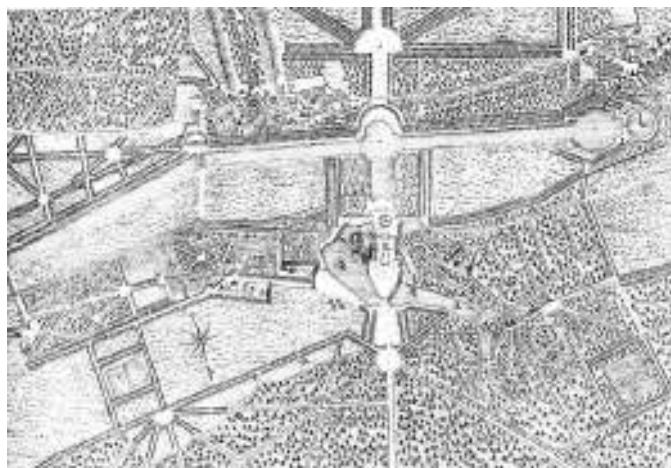
Si tratta di una villa a grande scala; questo perché è il giardino di un palazzo promosso dal Ministro delle Finanze durante il regno del Re Luigi XIV: non un nobile qualunque ma un nobile con più mezzi economici.

Famosa la fontana che sta di fronte alla facciata principale e che corregge le deformazione della prospettiva: le vasche presenti nei compartimenti non sono tonde ma molto allungate su cui poi si specchia il palazzo stesso.

CHANTILLY



Chantilly non è ancora un parco reale ma il parco di una delle famiglie più importanti di Francia, famiglia di cugini del ramo principale. E' l'opera che per Le Notre è il suo più grande risultato, tant'è che scrivendo al duca di Portland dice: "se giungi in Francia, recati a Chantilly". E' una grandissima composizione a scala territoriale.



Si notano diversi boschi di caccia, segnati da viali, detti rotte di caccia. Al centro un parterre e un grande canale che poi piega sulla sinistra, anche qui ottenuto deviando il Nonet, un fiume locale. C'è una grande assialità verticale che trapassa il castello, il bacino, i parterres e poi va oltre verso dove è presente un tridente. L'incisione a colori di destra mostra invece la grande quantità di acqua che percorre l'area: il giardino di Chantilly è in effetti un giardino d'acqua, mentre il castello stesso si trova tra diverse terrazze posizionate su bacini. Il castello è un castello medievale, preesistente, su cui Le Notre non interviene; piuttosto egli progetta le terrazze agganciate al castello, che sostanziano il percorso lungo la lunga direttrice centrale.



Chantilly nel 1680 visto dal Grand Canal: ai lati i due parterres dell'acqua verde all'interno; si tratta appunto di parterres fatti di bacini d'acqua e prati a raso con intorno le piattabande con i fiori. Non ci sono broderie dunque. Oggi il giardino è stato ricostruito nell'Ottocento in maniera più semplificata.

Esso si coglie nella sua totale essenza attraverso una foto aerea, anche se il complesso è fatto per essere vissuto.



Il Castello è assai famoso per avere la più grande scuderia di Francia costruita nel Settecento, oltre che per le grandi statue immerse nell'acqua che raffigurano fiumi che richiamano la villa di Caprarola o di Bagnaia. In questo giardino è presente la "Machine de Demanse", la pompa progettata dall'ingegnere omonimo, che serviva a portare in quota all'interno di un serbatoio l'acqua del fiume per poi alimentare le fontane che apparivano con i loro alti getti.

SAINT GERMAIN EN LAYE



Era la residenza principale della corte di Francia prima che si costruisse Versailles; in realtà la corte utilizzava parecchie residenze. Si tratta di un castello medievale a cui Philibert le Nom aggiunge un edificio cinquecentesco, il Castello nuovo.

E' un giardino che riceve la fama perché nelle arcate erano collocate delle grotte con degli automi fatte su modello della villa di Pratolino dai giardinieri e ingegneri idraulici Francini, venuti dall'Italia in Francia con Maria de Medici.



Ciò che resta del Castello Nuovo è un padiglione con le sue terrazze residue ed i viali, oggi divenute strade urbane del Comune di Saint Germain. Il giardino superiore viene realizzato da le Notre e va sotto il nome di "grande terrazza"; il castello medievale ha un ampio parterre frontale mentre un lungo percorso lungo 2 km e mezzo e largo 30 m, concepito da le Notre come un lunghissimo belvedere sulla Senna, un percorso da fare in

cui all'epoca non esisteva alcuna balaustra per rimanere all'interno del paesaggio --> idea paesaggistica con pendenze che permettevano cogliere l'insieme dello sviluppo della passeggiata; tutti i giardini sembrano piani ma piani non sono. Esso aveva una sua utilità, visto che collegava il Castello al Castello di Val, situato più in là.

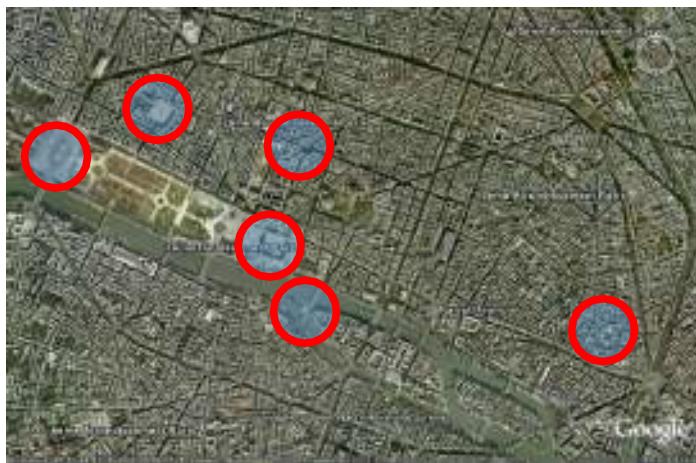
LE CITTA' CAPITALI: TORINO E PARIGI

Parigi è tema della place royale.

- Sebastiano Serlio, 1475-1554
- Philibert Delorme, 1505 ca.-1570
- Pierre Lescot, 1510 ca.-1578
- Jacques Androuet du Cerceau, 1521 ca.-1586
- Jean Bullant, notizie 1550 ca.
- Louis Métezeau, 1559-1615
- Jacques Lemercier, 1585-1654
- Pietro da Cortona, 1596-1669
- François Mansart, 1598-1666
- Gianlorenzo Bernini, 1598-1680
- Louis Le Vau, 1612-1670
- Claude Perrault, 1613-1688
- François d'Orbay, 1631-1697
- Jules Hardouin Mansart, 1646-1708
- Ange Jacques Gabriel, 1698-1782

Tra gli architetti che collaborano nella costruzione di Parigi ci sono degli italiani che concorsero internazionalmente per la costruzione del Louvre.

Nel 1682 la corte si ritira a Versailles, Parigi non perde come capitale, anzi, vennero realizzati degli spazi pubblici nelle piazze reali. Nelle capitali europee l'uniformità architettonica e lo spazio voluto dalla corona si concentra nelle piazze.



La prima a destra: place royal des vosges dal 1799

Sull'isola della Senna andando a sinistra: place dauphine

Salendo c'è il Louvre che prima era il palazzo reale, e subito sopra c'è la place des victories.



Salendo a sinistra c'è place vendôme e ultima a sinistra è la place de la concorde che unisce gli Champs- Elysees e i giardini Tuileries.

Tutti questi spazi sono nodali nella città di Parigi in quanto capitale.

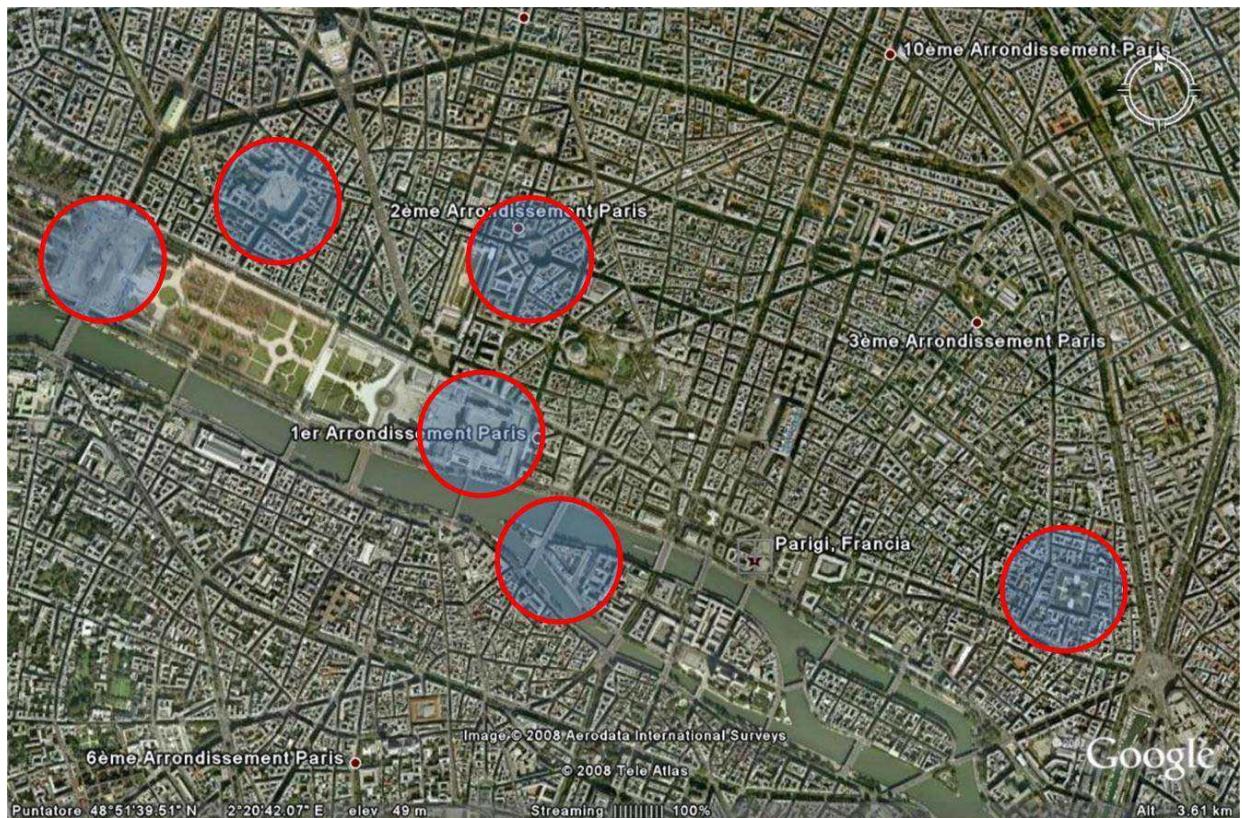


Veduta di Parigi del 1615 dove si può vedere il Louvre ancora a castello e la cattedrale di Notre-Dame. Parigi aveva un tessuto molto povero d edifici costruiti in legno. Nello stesso periodo a Torino il livello di costruzione è più elevato, con palazzi uniformemente medio alti e uniformità architettonica. A Parigi anche i ponti sono costruiti secondo lo stesso principio delle case, infatti si verificarono morti causate da cedimenti del ponte.

Piazze reali: piazza con statua del sovrano e rapporto tra scultura(statua)- architettura(piazza).

Le piazze reali francesi si basano su piazze italiane rinascimentali: lo spedale degli innocenti (piazza non concepita ex novo, statua dei medici messa come ultimo livello e modello per i secoli successivi), piazza dell'Annunziata a Firenze e piazza del Campidoglio a Roma: idea di piazza con architettura uniforme con al centro una statua (origine manierista rinascimentale italiana)

PARIGI E LE PLACES ROYALES



Il concetto di proporzionamento tra la piazza e la statua posta al suo centro emerge in Francia negli anni Ottanta del Seicento ed è affrontato e sistematizzato nel 1688 da Jean- François Lemée che non è un suggerimento ideale di Place Royale, ma è una place appena realizzata con questo concetto di fondo; e infatti Gally fissa in questa place royale la nascita vera di questo fenomeno, inteso come luogo in cui si celebra il sovrano e lo si fa con dei parametri architettonici e scultorei ben definiti.

Nella mappa soprastante è ritratta una parte della città di Parigi con evidenziate alcune delle places royales, cioè spazi pubblici realizzati in quanto spazi della capitale, più importanti:

1. Place des Vosges
2. Place Dauphine
3. Place des Victoires
4. Place Vendôme
5. Place de la Concorde
6. Il Louvre, che si apre dopo un lungo processo alla città.

PLACE ROYALE oggi PLACE DES VOSGES



Le prime piazze che nascono non hanno ancora ben definiti e precisi questi parametri, ma comunque segnano il tessuto urbano di Parigi, tant'è che Lavedan stesso le considera "places royales".

La prima, appunto Place Royale (dal 1799 Place des Vosges, dato che con lo scoppio della Rivoluzione Francese cambia tutta la toponomastica parigina e si distruggono tutte le statue raffiguranti monarchi) viene pensata a partire dal 1605, quando si concede l'autorizzazione per la sua costruzione; essa è attribuita all'architetto del periodo Louis Métezeau, il quale progetta uno spazio con edifici in stile Luigi XIII "brique et pierre", pietra e mattoni. Non nasce con una statua al centro, poiché essa verrà aggiunta nel 1639, ma con un riferimento alla regalità in quanto i due padiglioni principali sono dedicati al re ed alla Regina, realizzati in parte con i fondi della corona. E' una piazza porticata, quasi quadrata, a scopo anche commerciale. Sebbene ciò, l'elemento principale della piazza resta l'architettura uniforme: nonostante le differenze di proprietà, queste ultime non emergono nel trattamento dei fronti; è un esempio di uniformità che non è legata ad edifici pubblici (come il Campidoglio dove la committenza è un'istituzione) ma ad una normativa che obbliga i privati a seguire un progetto. Il rapporto tra urbanistica e architettura è molto stretto.

Inizialmente, come di vecchia impostazione, l'area centrale viene usata per tornei; dopodiché diventerà un luogo pubblico con una statua equestre raffigurante Luigi XIII posta al centro.

"Il Re in mezzo ai suoi nobili": è un'interpretazione corrente data la collocazione della statua che differenzia il livello sociale entro cui la piazza è situata.



Si vede chiaramente la Place des Vosges sul piano Turgot, assieme a Rue Saint Antoine che arriva dall'attuale piazza della Bastiglia.

Il tessuto di case fatiscenti viene così occupato da una grande piazza: più di oggi, all'epoca i fabbricati occultavano le strade; la volontà di forma della piazza arriva al punto che le rotture della continuità degli isolati date dalle strade vengono coperte da maniche di fabbricato. Gli edifici chiudono questo spazio creando dei porticati di collegamento tra lo spazio interno e tutto ciò che gli sta al di fuori (la Piazza di Vigevano presentava porticati che coprivano le strade di arrivo!). Resta comunque una piazza risolta con edifici civili e in cui sono presenti degli elementi architettonici, ma non con ordini.



Per quanto riguarda le facciate si tratta di tanti padiglioni (detti così per via delle coperture) avvicinati che in facciata presentano un continuum di aperture con paramento in laterizio, elementi di fasce e bugnati che simulano la pietra (visto che Parigi è una città dove la si trova con facilità visto che è scavata in situ), con porticati che hanno una dimensione diversa a seconda del padiglione che segna (quelli del Re e della Regina presentano quasi

archi di trionfo di dimensioni maggiori e timpani triangolari e curvilinei). Siamo agli inizi del Seicento: le coperture a padiglione sono molto simili a quelli presenti al Castello del Valentino o a Rivoli. Oggi c'è un giardino centrale con la riproposizione della statua che non è appunto quella originale perché è stata distrutta durante i moti della Rivoluzione

Francese, in quanto stava a simboleggiare la tirannia e l'oppressione causata dalla monarchia.

PLACE DAUPHINE



Creata nello stesso periodo, è quasi una piazza reale vera perché il rapporto statua e architettura è molto vicino --> l'idea di mettere una statua è concomitante con la realizzazione della piazza. L'architetto è Louis Métezeau, e la particolarità di questo spazio sta nel fatto che esso è tangente il Ponte Neuf, che si aggancia al Grande Magazzino della Samaritane, cui prende il nome dalla pompa che traeva dalla Senna l'acqua per Parigi. Il monumento, poi posizionato dopo la piazza, è commissionato nel 1605 in Italia e vede coinvolti Giambologna e Pietro Tacca (che sono gli artefici del monumento di Piazza dell'Annunziata a Firenze), perciò evidente connessione con le idee italiane.

"Il Re in mezzo al suo popolo".

Nel 1607 si realizza la piazza molto particolare, perché situata sulla punta dell'isola in mezzo alla Senna, per cui assume una forma particolare. La statua non è collocata dentro la piazza, ma su un avancorpo a lato del ponte che prosegue l'assialità centrale della piazza --> la si vede dalla piazza incorniciata dal paesaggio del fiume.

Dal punto di vista architettonico la piazza presenta un volto uniforme, con un disegno di portici commerciali al piano terra (arcate occupate da negozi, ed infatti l'area è destinata ad operazioni mercantili di borse e di cambio) e gestito a livello immobiliare e fondiario dal primo Presidente del parlamento. Un lato è stato demolito nel 1774 perché alle spalle del Palazzo è stato costruito il Palazzo di Giustizia. Nella piazza prospettano edifici superfetati (superfetazione = concepire di nuovo; oggi è usato anche con valore di "aggiunta

superflua") dato che è stata un po' trasformata, con le arcate che segnano le botteghe del piano terreno ed i livelli "brique et pierre".



Nell'immagine dell'epoca la piazza è chiaramente costituita da tre lati: uno alla base (tagliato) e due obliqui.



Nelle immagini soprastanti invece vengono rappresentate scene di vita dell'epoca: si trattava chiaramente di un ponte trafficato su cui affacciava su un lato (a destra) la piazza, mentre a sinistra la statua.

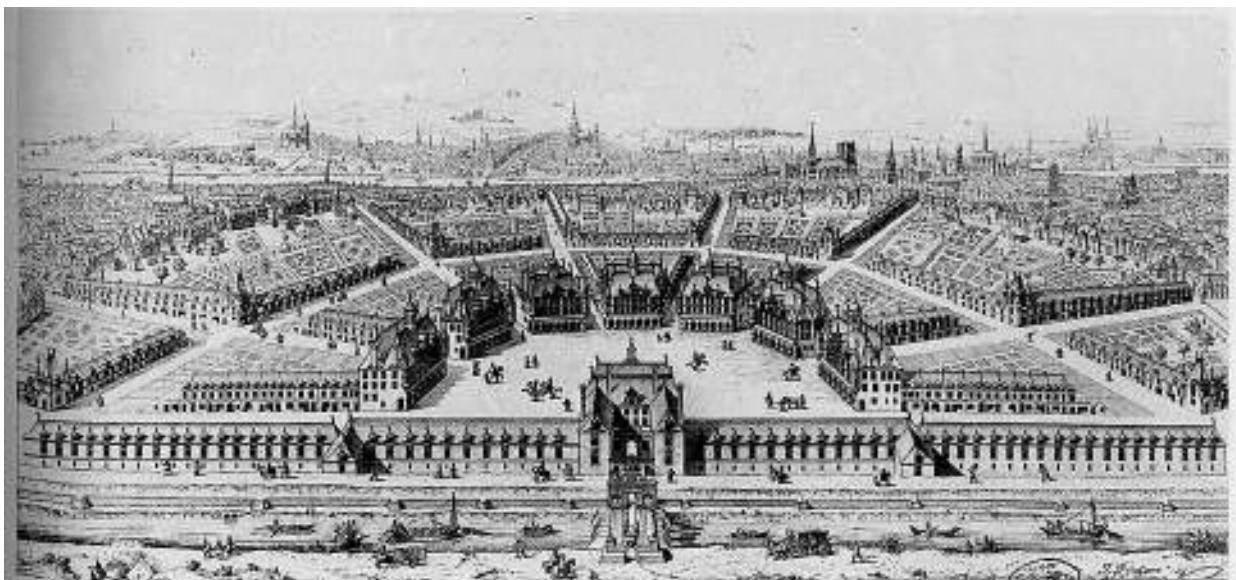


Opera ad olio di secondo Seicento che punta alla statua, mentre la piazza rimane alle nostre spalle. La statua è posizionata in un contesto regio, visto che a destra è presente il Louvre, il palazzo reale parigino in quel

momento, mentre sulla sinistra il "College des 4

"Nations", un collegio per studenti costruito dall'architetto Le Vau (colui che aveva realizzato Vaux Le Vicomte e successivamente Versailles) con un ordine gigante che arriva a terra non su basamento (come i Palazzi di Michelangelo in Piazza del Campidoglio). Al centro del corpo che fuoriesce dal Pont Neuf la statua equestre.

PLACE DE FRANCE



235. Paris. Projet de place de France, d'après C. Chastillon, Topographie française (début XVII^e siècle.) La réalisation de cette place au nord du quartier du Marais, aux limites de l'agglomération, commencée en 1608, a été interrompue en 1610 à la mort du roi. L'auteur du projet est peut-être C. Chastillon.

Non verrà realizzata, ma rimasta allo stato di inizio lavori poi abbandonati, di cui resta soltanto un progetto visibile nell'incisione soprastante: si trattava di una piazza, posta ai limiti del quartiere del Marais, di forma radiale, motivo per cui essa non verrà mai realizzata. Questi impianti radiali portano con loro dei problemi planimetrici degli edifici che si devono regolare su strade che non formano angoli retti. Anche qui come elementi si trovano le facciate uniformi ed i porticati.

PLACE DES VICTOIRES



Parte da un'iniziativa privata da parte del Maresciallo de La Feuillade, grande figura militare dell'esercito francese, che commissiona una statua raffigurante Luigi XIV, di metallo dorato, illuminato da lampioni con le quattro nazioni europee che stanno a simboleggiare sotto forma di schiavi, gli stati sottomessi e vinti. In primo piano ci sono 3 colonne riunite in un piedistallo che reggono dei medaglioni e sopra dei lampioni: questa sono elementi di illuminazione della piazza concepiti come perenni che simboleggiano una certa sacralità della piazza dedicata al re. Come dice Gally, queste piazze reali *"non hanno funzioni a priori particolarmente legate al sistema delle strade parigine, ma un pò a lato, concepite come luoghi di celebrazione/cappelle urbane del re; e questa presenza dell'illuminazione permanente rappresenta la sacralità del luogo"*.

Un progetto poi legato e sostenuto dalla corona, in quanto innovativa: essa ha una forma circolare progettata da J. Mansart legato a François Mansart, da cui deriva il tetto a doppia pendenza. In questo caso è esplicito il rapporto dimensionale tra la statua e la piazza: il raggio è di 40 metri, che equivale a 3 volte l'altezza della statua, così come sono in rapporto le facciate degli edifici; è una piazza in cui si riflette il dibattito fresco e di questi anni sulla piazza reale come luogo di celebrazione del sovrano attraverso una statua concepita in proporzione con l'architettura. E' inoltre la prima piazza reale in cui compare l'ordine, ionico e corinzio, posto su un basamento bugnato ad arcate centinate, e terminante nel punto in cui si innesta il tetto tipico Mansart.

Nel 1686 si inaugura la statua, con un'operazione immobiliare che procede lentamente, tant'è che tutt'oggi la piazza è rimasta per una porzione incompleta: essa non è infatti un cerchio perfetto, ma nasce come un cerchio seccato in una parte dai palazzi della zona vicina. La piazza con la sua caratteristica architettonica ripetuta più volte (bugnato+ordine) diventa un parametro di tutte le piazze reali parigine e di tutta la Francia.



Prima versione in un'incisione della Piazza realizzata, con un lato che secca il tondo, al centro la statua del re e sui due lati le parti in curva con ordine. Della statua, andata distrutta, restano soltanto i quattro schiavi conservate al Museo del Louvre.





Una vista zenitale che mostra come si presenta oggi la piazza, con i blocchi regolari ed il blocco differente posto sulla destra che non ha permesso allo spazio di essere un cerchio perfetto. La statua presente non è quella originale, ma è stata rifatta. Importante l'ordine dorico che segna lo sviluppo delle facciate della piazza, costituite dal bugnato con arcate in cui si trovano le botteghe ed i mezzanelli dei commercianti, un piano alla Mansart.

PLACE LOUIS LE GRAND oggi PLACE VENDÔME



Nasce anche questo progetto come un intervento privato grazie alla presenza di J. Mansart; poi l'idea è ripresa su committenza regia che desidera realizzarvi una piazza rettangolare.

Questa piazza, prevista con un monumento reale, nasce con uno scopo diverso e con un rango superiore rispetto alle altre piazze: essa doveva infatti essere una specie di foro regio celebrante Luigi XIV, motivo per cui erano presenti nel progetto la Zecca, le Accademie, il Palazzo degli Ambasciatori e un arco di trionfo attraverso il quale si sarebbe vista la statua. L'operazione parte ma si blocca poco dopo, quindi ciò che era stato costruito viene demolito e l'area viene ridata in mano a promotori privati che appoggiano e sostengono il progetto di J. Mansart, il quale stavolta pensa ad una piazza dalla forma ottagonale. La piazza viene realizzata con bugnato basamentale e ordine, ed una statua equestre raffigurante il Re Sole in armatura romana ed elevandolo a rango imperiale (tocco di classicità). Al posto della statua, anche questa distrutta all'epoca della Rivoluzione, è stata successivamente inserita una colonna.

"Il Re in mezzo ai suoi finanzieri" visto che questi palazzi sono di alti aristocratici, molti dei quali svolgono la funzione di finanzieri della corte.



Lo spazio viene realizzato nei pressi del Louvre e dei giardini delle Tuileries (visibili nell'immagine di sinistra), e rappresenta una delle ultime piazze reali realizzate nel XVII secolo in relazione a Enrico II, Luigi XIII e Luigi XIV.

IL COMPLESSO DEL LOUVRE



La Place de la Concorde è inserita in un sistema molto importante per la città di Parigi, visto che segue un'assialità la quale sta nel Louvre. In tutte le capitali europee la presenza di un palazzo reale genera delle ricadute urbanistiche: dalla semplice piazza che si apre davanti al Palazzo Reale (basti pensare a Piazza del Plebiscito a Napoli) a veri e propri sistemi urbani che innervano la città (caso evidente di Berlino dalla cui piazza del Palazzo parte l'Unter den Linden che arriva alla Porta di Brandeburgo e continua per km). Lo stesso accade a Parigi e al Louvre, alla cui destra parte la Cours Carré, cuore del Louvre

che inizialmente viene progettato nel Cinquecento e poi allargato ulteriormente attraverso 3 fasi:

- 1 fase: costruzione della prima parte del Louvre.
- 2 fase: costruzione delle Tuileries, che attualmente non ci sono più.
- 3 fase: collegamento del Louvre con le Tuileries, attraverso una lunga manica realizzata dall'architetto Métezeau e definita "Gallerie au bord de l'eau", cioè galleria a fianco della Senna.



Al posto degli attuali spazi verdi, una volta lo spazio era occupato da numerose case poi demolite.

Nel Seicento si completa il Louvre nelle dimensioni, come parte delle maniche verso la città: nei secoli si realizza il grande progetto del Louvre, un insieme dei palazzi. In asse alla Cours Carré si genera una grande assialità, oggi urbana (gli Champs Elysées) ma una volta extraurbana dato che da un tridente aveva inizio la campagna.

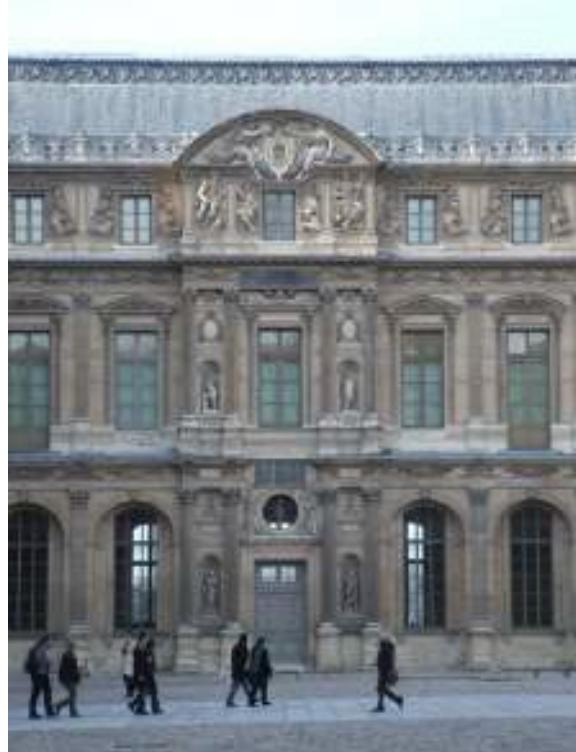
IL LOUVRE



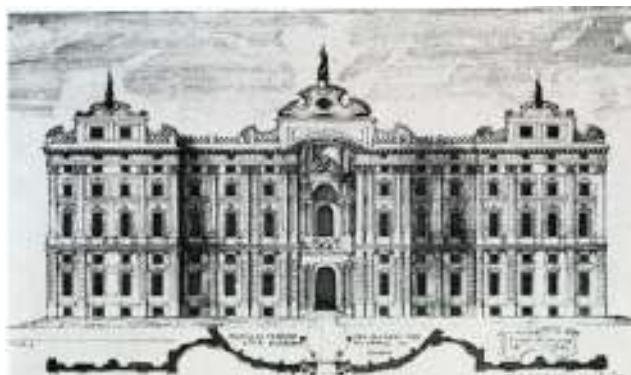
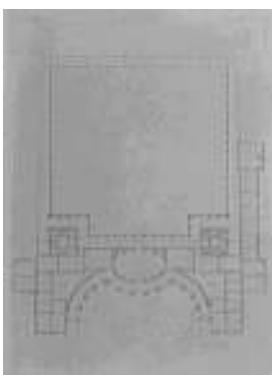
Il Louvre era un castello medievale posizionato sulle mura cinta della città.

- 1528 Francesco I definisce Parigi come "residenza permanente della corte".
- 1546 si costruisce il primo pezzo dell'attuale Louvre con la manica rinascimentale di Pierre Lescot.
- 1564 Caterina de Medici fa realizzare ad un altro architetto cinquecentesco francese, Philibert Delorme, la costruzione del Palazzo delle Tuileries.
- 1595_1610 si realizza la "Gallerie au bord de l'eau".
- 1624 si continua la costruzione del Louvre.

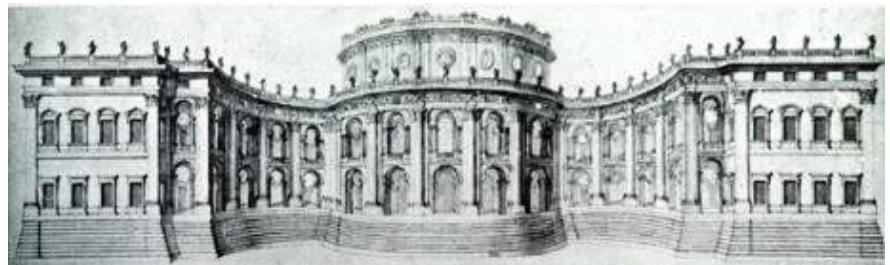
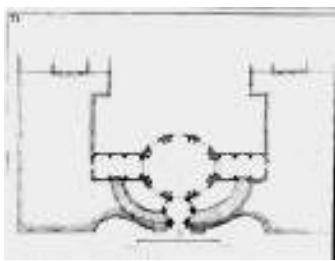
- 1652 Luigi XIV non è soddisfatto del cantiere dei suoi architetti Le Vau e François Mansart, quindi verranno chiesti progetti a livello internazionale. E' questo il motivo della presenza di Bernini.
- 1665 GL. Bernini si reca a Parigi per lavorare al suo terzo progetto, apprezzato dal re Sole, ma mai realizzato.
- 1668 Claude Perrault completa il palazzo realizzando la facciata verso la città, detta "*la Colonnade*". La piazza su cui si affaccia odiernamente è però il risultato di progetti ottocenteschi; difatti dal 1682, anno in cui la corte si trasferisce definitivamente a Versailles, l'interesse verso il complesso del Louvre si azzera.
- 1804 si ricomincia ad intervenire nella zona, attraverso la realizzazione del *Grand Dessein*, lunga galleria gemella a quella situata sulla Senna.
- 1848_1880 Visconti e Lefuel, completano il progetto della galleria.



Al centro il Padiglione dell'Orologio, a sinistra la parte "buona" del palazzo, ossia la parte cinquecentesca e rinascimentale, che rappresenta la prima idea del Louvre, realizzata da Pierre Lescot. A destra invece la copia secentesca della manica di sinistra, realizzata quando si decide di creare un cortile grande quattro volte quello primitivo.

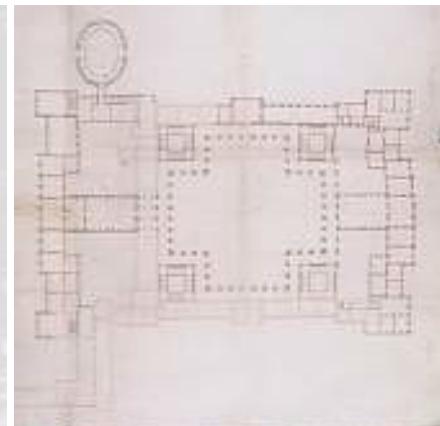
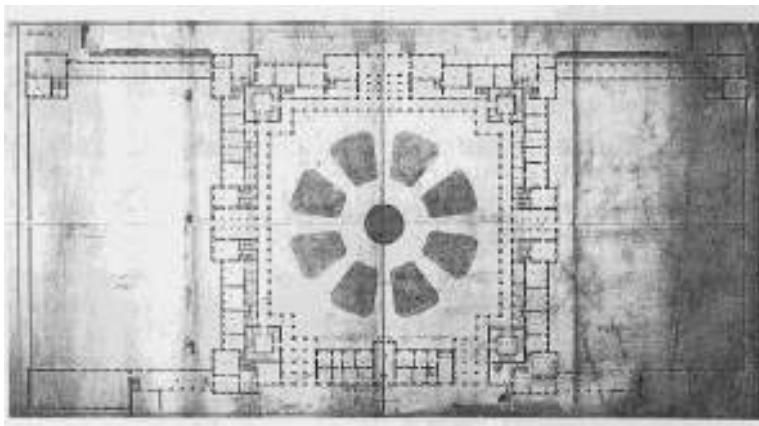


.ouvre.



Il progetto di Bernini è messo a confronto con Palazzo Carignano: è preclaro che il progetto del Bernini per il Louvre è ciò che Guarini segue per progettare il Palazzo dei principi Carignano. Questo perché, pur essendo il palazzo del Louvre non realizzato ma riprodotto in incisioni comunque risulta normativo in tutta Europa.

Bernini redige poi un progetto più regolare e più consono alle richieste della corte francese con un grande cortile cruciforme e quattro scaloni ai lati, che diventa modello per tanti palazzi europei (tra cui il castello di Schleissheim, foto in basso a sinistra).



LA COLONNADE

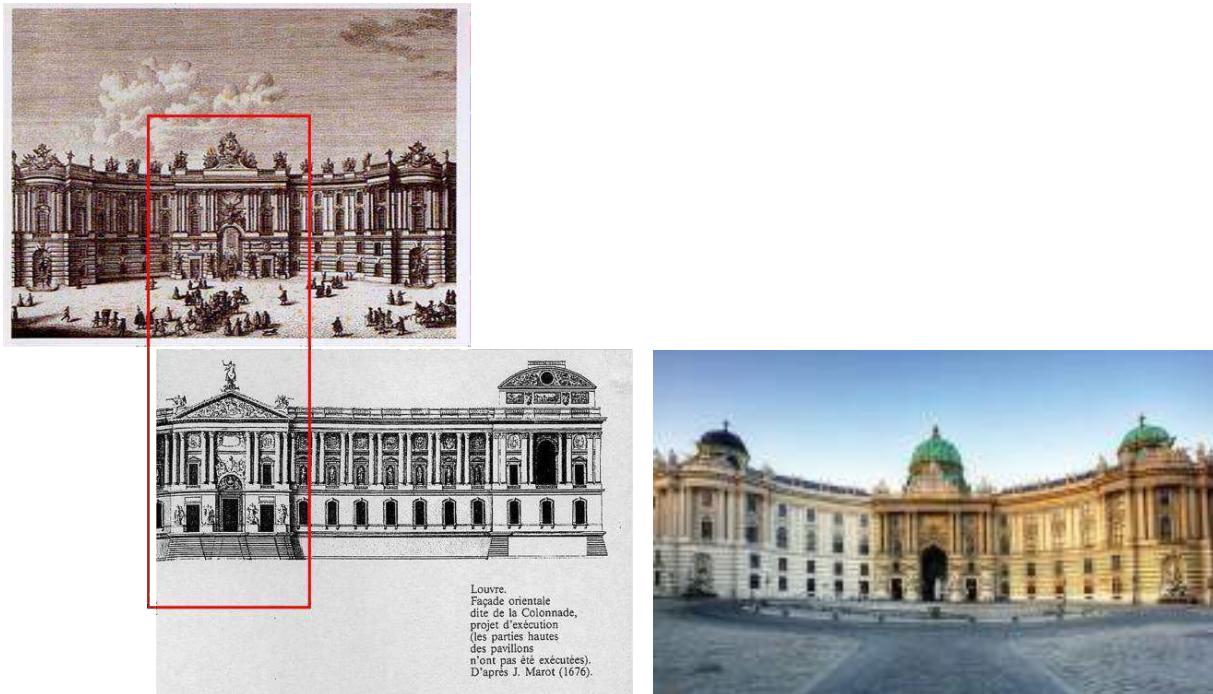


Facciata verso Parigi pensata da Perrault, che obbliga durante il periodo secentesco alla demolizione di una serie di edifici per la realizzazione della piazza attuale su cui si affaccia il Palazzo. E' considerata dall'architettura dell'epoca come il *"capolavoro e la quinta essenza dell'architettura francese"*, motivo per cui si parla di classicismo barocco --> l'edificio ha un carattere classico molto evidente (anche se c'è la presenza di colonne binate con un ritmo diverso - non peristilio tipico di un tempio), posto in maniera

monumentale con un timpano centrale aderente ai muri di facciata, e un basamento non bugnato evidentemente francese, vista la presenza di aperture centinate.

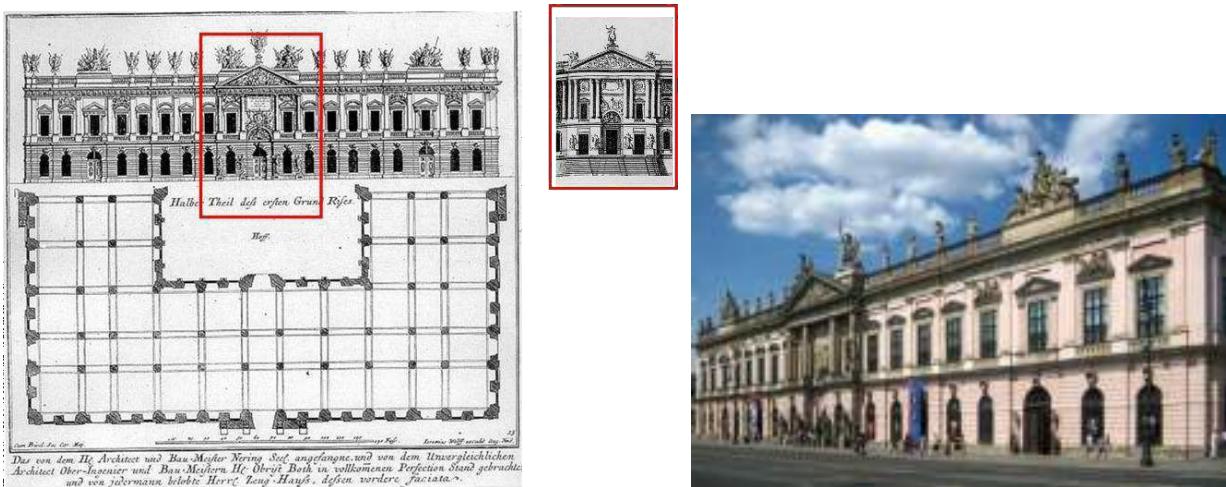
- VIENNA

La facciata diventa un modello per i palazzi reali europei, tra cui quello austriaco settecentesco della Hofburg realizzato da Fischer von Erlach.

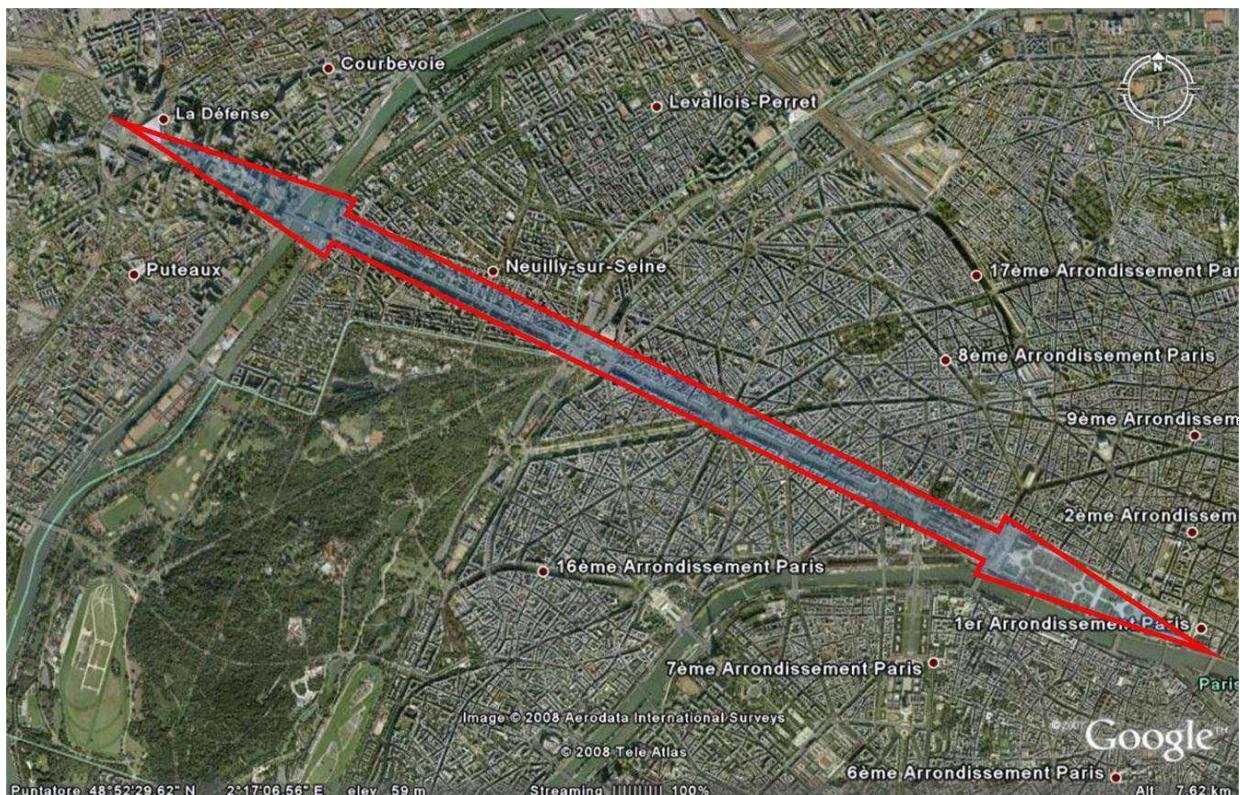


- BERLINO

Riproposizione anche nella facciata dell'Arsenale berlinese.



TUILERIES_COURSE DE LA REINE_CHAMPS ELYSEES



- 1564 Costruzione del Palazzo delle Tuileries.
- 1616 Cours de la Reine, lato sinistro del tridente progettato affinché mediasse l'uscita dell'area palatina verso il territorio.
- 1667_1670 Tracciamento del viale degli Champs Elysées, che costituisce l'asse centrale portante dello sviluppo di Parigi.
- 1762 Place de la Concorde, che si snoda tra l'inizio dei giardini e gli Champs Elysées

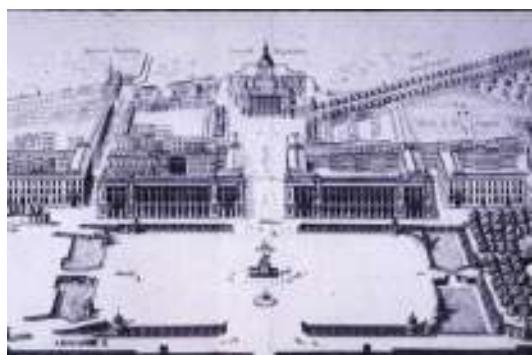
Si tratta di un'assialità che verrà ripresa in molte capitali reali europee: quest'assialità dovuta alla presenza del Louvre e definita nel secondo Seicento con il viale degli Champs Elysées, viene accettata e mantenuta durante il Novecento, oltre che portata fino oltre la Senna. La Défense è regolata su questo grande asse, mentre la Grand Arche della Défense chiude l'asse stesso (a Parigi l'asse vive nell'urbanistica contemporanea).

PLACE LOUIS XV oggi PLACE DE LA CONCORDE



Piazza dedicata a Luigi XV.

- 1748 decisione del comune di Parigi di erigere una statua equestre in onore di Luigi XV e conseguente concorso, a cui verranno presentati circa 100 progetti, per la realizzazione di una piazza.
- 1753 secondo concorso limitato ai membri dell'Accademia Reale di Architettura, in un'area di proprietà regia.
- 1755 Jacques Ange Gabriel (architetto quasi neoclassico) redige un progetto molto diverso dai precedenti, visto che non è una piazza chiusa, ma aperta sulla Senna, sulle Tuileries, sui giardini, sugli Champs Elysées: una piazza urbana che si fonde con il paesaggio naturale. Lo spazio, molto vasto, venne ridotto attraverso l'installazione di fossati che oggigiorno non ci sono più (anche se restano le balaustre).
- 1762_1772 realizzazione della piazza.

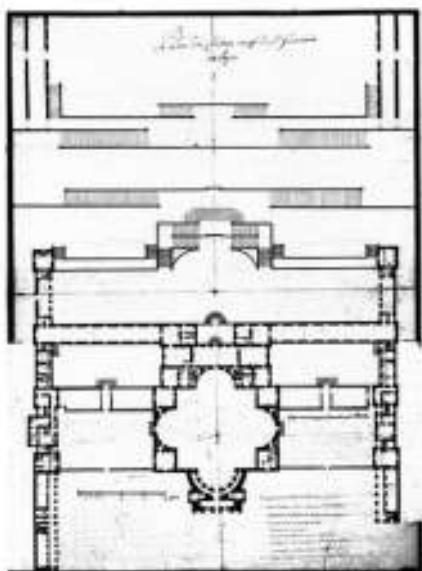


L'architettura di Gabriel si limita a due palazzi gemelli, che dimostrano un evidente richiamo al modello della colonnade di Perrault per il Louvre (ma che non si possono definire neoclassici a 360°), anche se con timpani e pronai ai lati e non centrali. Il palazzo di sinistra diverrà un palazzo nobiliare, mentre il palazzo di destra funzionerà come grande magazzino dei mobili della Corona. La Chiesa in fondo è la Madelaine.

SAINT GERMAIN_EN_LAYE



Tutte le città capitali in questo periodo si dotano di residenze al di fuori della città capitale stessa: si tratta di residenze di loisir, di caccia, di porto. Il processo in Francia inizia nel Cinquecento quando con la fissazione della capitale a Parigi sotto Francesco I, si iniziano a realizzare residenze tutte intorno, che sono documentari da *"Les Plus excellents batiments de France"* di Jacques Androuet du Cerceau.



Il parco viene realizzato da Le Notre, anche se il castello è un fatto medievale, poi cinquecentesco. Particolare è il Castello Nuovo con giardini e terrazze trattate dal Duperac. E' un palazzo di piccole dimensioni, fatto più di padiglioni e gallerie, con esedra di derivazione romana; fondamentali le grotte dei Francini che erano caratterizzate da automi con strumenti, tra cui l'organo mosso dall'acqua.

BOIS DE BOULOGNE e BOIS DE VINCENNES

Boschi di caccia che nell'Ottocento la municipalità riceve dalla corona, diventando parchi urbani. Sono tanti sistemi, scoordinati l'uno dall'altro, in cui la natura è definita da rotte di caccia, al contempo viali di grandi parchi.

FONTAINEBLEAU



Diventata all'epoca luogo di elaborazione artistica molto importante, a tal punto che si parla di "scuola di Fontainebleau", costituita da artisti italiani chiamati alla corte di Francesco I a realizzare le decorazioni, intervenendo anche nell'architettura.: Serlio, il Primaticcio ed il Vignola si occupano di alcuni ambienti interni, tra cui la *Galleria Francesco I* in cui le decorazioni in stucco che simulano un cuoio tagliato e che si curva leggermente. Tetti francesi e uso di materiali tipici francesi.

TORINO COME CITTA' CAPITALE



Il Cinquecento è il secolo in cui si formalizzano nelle nazioni le città capitali, simbolo del potere assoluto; in precedenza le corti erano residenti in forma itinerante, ma ad un certo punto esse si insediano nella capitale con una serie di conseguenze architettoniche e urbanistiche. Ciò succede anche a Torino.

Il processo di ingrandimento della città inizia, come in altre capitali, nel Cinquecento poiché la corte da Chambery si stanzia ufficialmente a Torino (è comunque inesatto affermare che anche la capitale cambia da Chambery a Torino, la corte era itinerante per cui si spostava).

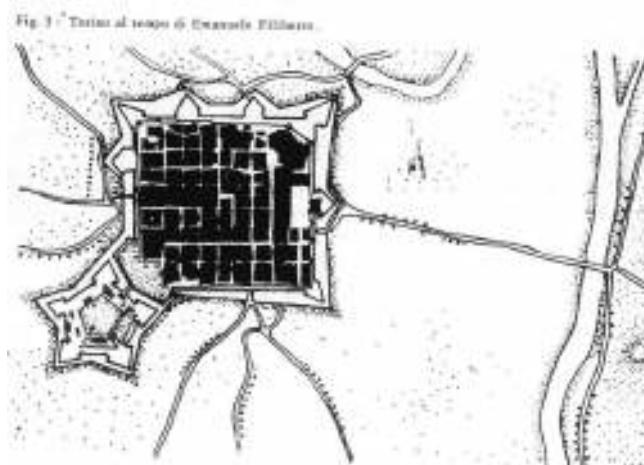
Nel 1563 avviene un fatto importante: Vittoria di San Quintino con cui Vittorio Emanuele, grazie al Trattato di Cateau-Cambresis, riacquisisce i territori piemontesi al di là delle Alpi riprendendone possesso. Ciò lo spinge ad eleggere Torino come capitale permanente del proprio Stato. Questa scelta ha conseguenze politiche-politico-urbanistiche-architettoniche dal 1563 fino al 1798 (anno dell'arrivo a Torino delle truppe francesi napoleoniche): la costruzione della città storica è un processo che inizia dunque nel 1563 e si conclude ad inizio Settecento per quanto riguarda la forma e a metà Settecento per quanto riguarda la costruzione di piazze nel tessuto esistente della città. Ciò che succede dopo è la destrutturazione della forma: con Napoleone si demoliscono i bastioni e si creano i grandi viali che ancora oggi caratterizzano la città (corso Regina Margherita, corso Vittorio Emanuele e corso Inghilterra).

La storia di Torino è coerente con la storia di altre capitali europee: il processo della costruzione della forma della città capitale è legato a particolari decisioni da parte dei Duchi di Savoia attraverso gli architetti di corte; è un processo pilotato dall'alto, una

volontà politica che diventa volontà di dare una forma architettonica e urbana alla città, un processo ben consapevole nel momento in cui questa volontà si traduce in realtà.



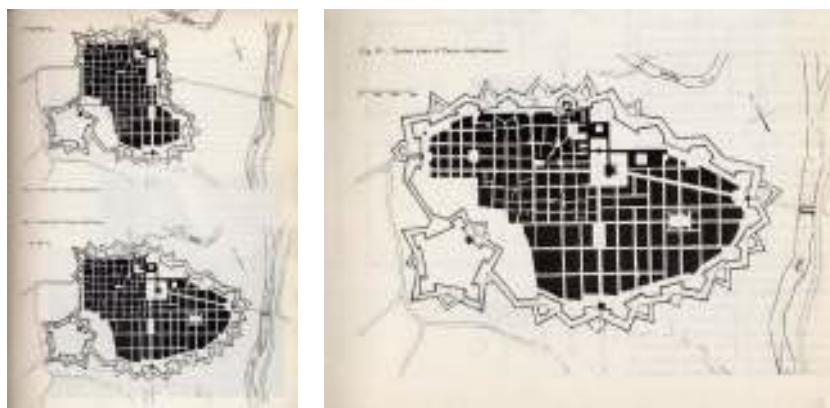
sovra del ramo principale di Savoia che nel 1831 si estingue a causa della sua morte, per cui il regno passa nelle mani dei duchi di Carignano, suoi cugini): la città nel 1829 ha perso la cinta, c'è ancora la cittadella ma non i bastioni, il primo impianto con Emanuele Filiberto, il primo ampliamento sotto Carlo Emanuele I, il secondo ampliamento verso Po e in ultimo il terzo ampliamento verso ovest --> 4 fasi che corrispondono alla cittadella e ai tre ampliamenti della città.



A prova di ciò, questa incisione mostra come era ben consapevole il rapporto tra committenza e città già all'epoca: al fondo i diversi processi di trasformazione della città e *"la pianta di Torino a cinque epocha diverse ampliata"*, mentre in alto i duchi ed i re relativi che *"provvidero allo ingrandimento di Torino"*. Si tratta di un processo politico-dinastico realizzato in un secolo ma che è stato pre-ordinato sin da subito.

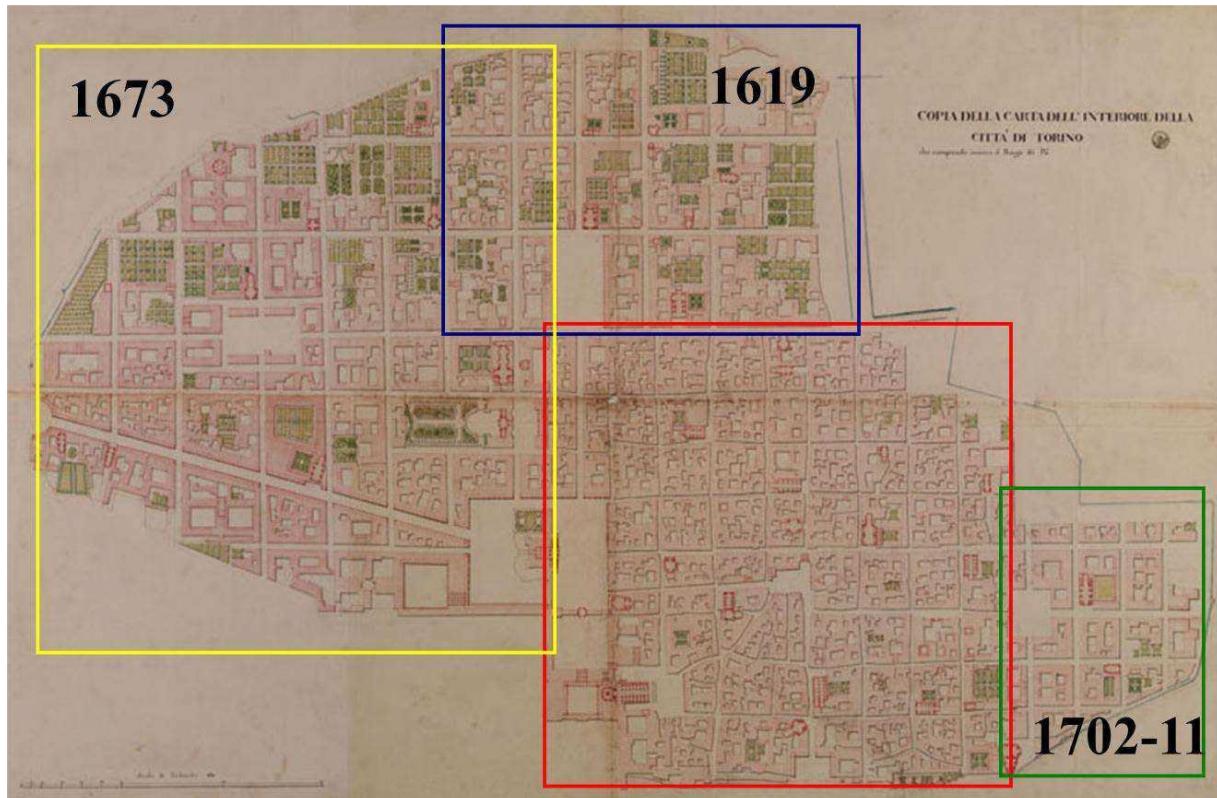
Al centro della cartina c'è la città realizzata sotto Carlo Felice (l'ultimo dei

Nell'immagine a fianco, la città sotto Emanuele Filiberto che, nel 1563 fa due cose importanti: non costruisce nessun palazzo reale ma utilizza il palazzo del vescovo (l'unico palazzo monumentale importante) che provvederà ad ampliare successivamente, e costruisce la cittadella: il primo impegno del duca di rendere tranquilla la città, per cui nella zona meno protetta dai fiumi Po e Dora viene costruita la cittadella pentagonale. I bastioni sui tre angoli della città sono fatti dai francesi, mentre quelli situati nelle cortine sono successivi.



In alto a sinistra il primo e vero ampliamento di Torino, l'ampliamento verso sud, fatto di isolati molto grossi rispetto allo schema romano; in basso a sinistra il secondo ampliamento decretato nel 1673, che come il primo, fa parte di un'idea globale della città che da subito ha come obiettivo il

raggiungimento della forma cosiddetta "a mandorla" visto che dal punto di vista delle scienze militari la cinta bastionata che possiede questa forma è meglio difendibile; in basso a destra il terzo ampliamento con isolati che proseguono la maglia romana.



Questa pianta di Torino è una pianta settecentesca, che non prevede il rilievo dei bastioni, ma documenta il tessuto urbano e l'edificato della città. L'attenzione di chi ha tracciato questa carta è rivolta alla rilevazioni dei vuoti e dei pieni ma soprattutto alla rappresentazione dei giardini, degli androni e dei cortili (i quali prevedevano all'epoca degli spettacoli scenografici visibili dai passanti --> i palazzi non sono palazzi francesi posti al fondo del cortile e non visibili dalla strada, ma a Torino come in Italia gli edifici sono un ornamento della città perché posti sulla strada e soprattutto visibili dall'esterno). In rosso la zona romana, i cui isolati quadrati si sono deformati nel Medioevo pur mantenendo un impianto leggibile, in blu l'ampliamento verso sud di Carlo di Castellamonte e di Ercole Negro di Sanfront, in giallo l'ampliamento ad opera di Amedeo di Castellamonte, figlio di Carlo, in verde il terzo ampliamento con paternità ambigua, opera di Michelangelo Garove.

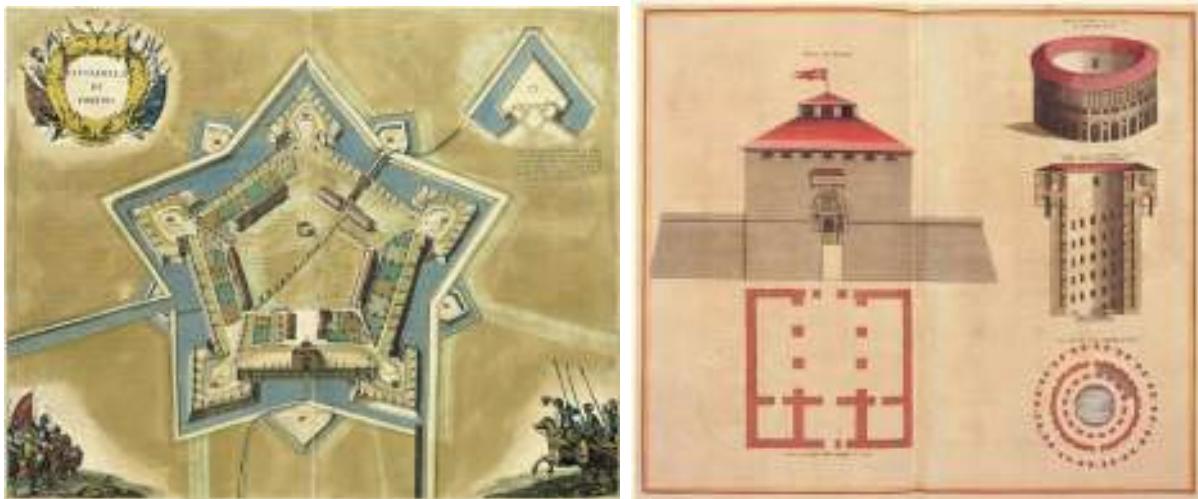
LA CITTADELLA



Di Francesco Paciotto che realizza per il duca Emanuele Filiberto la cittadella, utile a proteggere la città, con i bastioni angolari francesi e quello già presente oggi attaccato a Palazzo Madama.



Planimetria assonometrica di Torino, circondata da cerchi di elementi simbolici che individuano il concetto di corona della città, attorno a cui si realizzano le residenze attorno.



1564. L'iconografia di sinistra rappresenta la Cittadella torinese dove si riconoscono la zona d'ingresso, il maschio, e l'edificio circolare quasi al centro rappresentante il grande pozzo che possedeva due rampe di scale percorribili dai cavalli e che oggi non esiste più, visto che le tracce antiche durante gli ampliamenti ottocenteschi sono state distrutte.



Prima iconografia pubblicata a stampa di Torino che mostra la città sotto Emanuele Filiberto: si possono identificare la cittadella, il castello con la porta romana, il bastione costruito, la zona del palazzo del Vescovo, già collegato al castello da una galleria costruita dai francesi e trasformata sotto Carlo Emanuele I, e il muro diagonale in basso a destra demolito successivamente che chiudeva la città.

PALAZZO REALE

Anche se Emanuele Filiberto non ha costruito nulla, in realtà ha creato il dna del centro di Torino con la decisione di insediarsi nel Palazzo del Vescovo, questo perché si viene a creare un sistema a tre livelli: architettonico, urbanistico e territoriale. Egli decide di dare al palazzo una facciata monumentale a sud, fatto che diventa la causa scatenante di un sistema che si sviluppa ai tre livelli detti precedentemente.



Veduta pubblicata nel 1682 che mostra il giardino cinquecentesco del Palazzo Reale e la Galleria, in cui Torino si mostra ampliata a sud. Sul bastione angolare è posto un belvedere che guarda al Castello di Mirafiori.

PIAZZA CASTELLO

La piazza, su disegno di Ascanio Vitozzi, era costituita da palazzi con porticato (costruiti a spesa del duca, in occasione di un matrimonio di una figlia, contro le case preesistenti, per cui la piazza diminuisce poco di perimetro, sovrastati da loggiati con colonne, donate ai proprietari dei palazzi retrostanti con l'obbligo di costruirvi sopra --> DO UT DES) e due piani superiori, divenuti tre a metà del Settecento. Essa è stata progettata secondo un disegno preciso e armonico perché nell'intenzione del duca il messaggio del potere passa attraverso l'immagine della città regolata e uniformata architettonicamente, per cui tutti gli edifici si mostrano uguali. San Lorenzo per esempio, in piazza Castello, non avrà mai una facciata, visto che per la committenza era più importante l'uniformità dei fronti che non l'individualità dei singoli edifici.

- Riferimento: Palazzo Farnese, Roma, con ritmo ad arco di cerchio e triangolari ripetuti n volte nei palazzi prospettanti la piazza. Dalla cultura romana deriva la tecnica architettonica di Vitozzi.



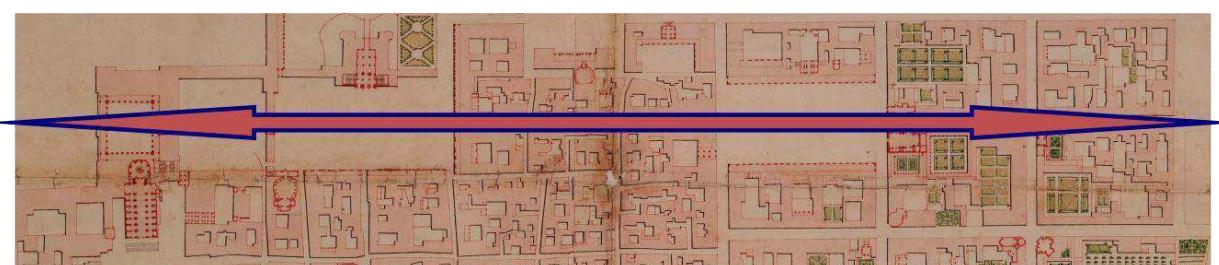
La trasformazione del palazzo si deve all'architetto romano Ascanio Vitozzi, dopo che viene indetto un concorso: il cortile corrisponde a quello creato; si tratta di una sorta di Palazzo Farnese, a pianta centrale con un cortile quadrato, che doveva essere più basso e con una facciata "a bugna di diamante" come la Chiesa del Gesù Nuovo a Napoli --> il cantiere si interromperà. Si crea un asse nord-sud per cui davanti al Palazzo viene realizzata Piazza Castello con prospettanti però edifici irregolari, definiti nel 1608, mentre in asse al portone si tagliano gli isolati esistenti irregolari e si crea la "Via Nuova", attuale Via Roma, detta così perché non è una delle vie romane trasformate ma una nuova via da cui prosegue il viale che porta al Regio Parco, uno delle prime due residenze realizzate in questo momento.

STRADA NUOVA, oggi VIA ROMA, e VIA PALAZZO DI CITTA'



Regio Parco
(veduta, a Nord)

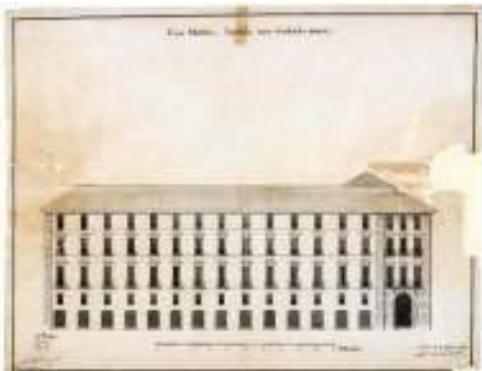
Castello di Mirafiori
(viale alberato, a Sud)



Ascanio Vitozzi realizza anche Via Nuova in asse con il Palazzo Reale (freccia verso destra). La progettazione urbanistica voluta dai Savoia teneva ad aspetti legati non soltanto alla corona, ma anche al potere pubblico, della municipalità, per cui viene aperta una strada tra la piazza Castello e la piazza Palazzo di città. La via Palazzo di città,

che poi non ha avuto un disegno uniforme dei fronti, risale anch'esso a Vitozzi ed è un collegamento che taglia gli isolati romani.

Con due gesti molto chiari si definisce il senso urbanistico della città capitale in rapporto ai vari poteri.



Uno degli edifici prospettanti su Via Roma era Palazzo Martini, situato nel primo isolato di Via Roma lato monte: pur tagliando gli isolati romani, Vitozzi dà un disegno uniforme per le facciate con timpani triangolari e curvilinei, spazi per le botteghe, ma senza porticati. Si tratta di facciate appiccicate alle preesistenze.

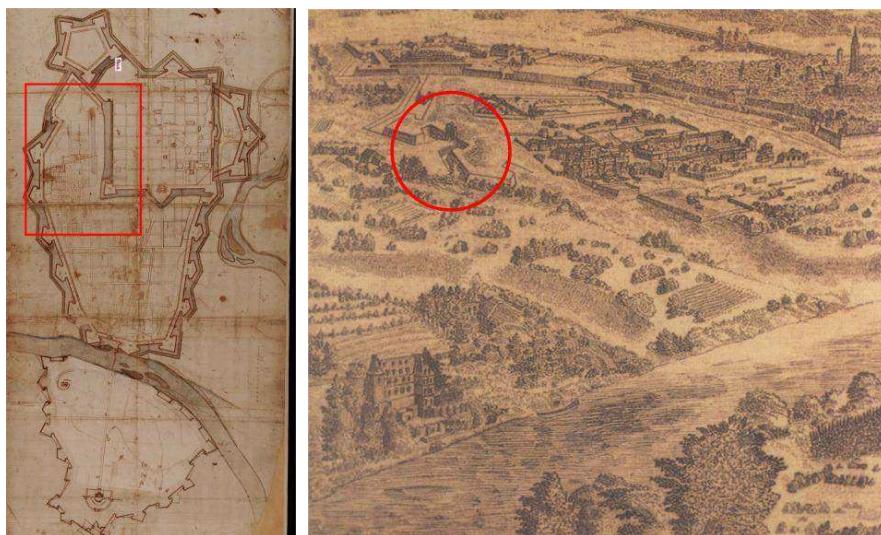
PIAZZA PALAZZO DI CITTA'



Il Palazzo di Città viene realizzato nel 1659 mentre la piazza su cui prospetta, Piazza Palazzo di Città, è la prima piazza municipale regolare ed ordinata realizzata ad opera di Francesco Lanfranchi, su cui prospettavano la Torre civica ed il Palazzo, che si imponeva per individualità perché moderno all'epoca (copertura evidente, dei portici, la presenza dell'ordine e la presenza dell'attico); oggi il Palazzo è stato avvolto da una facciata ed un fronte molto

simile a quello presente in altre zone di Torino, per cui non risalta più come una volta.

IL PRIMO AMPLIAMENTO



Progetto del 1618/1619 di Ercole Negro di Sanfront, che oltre a presentare l'ampliamento a sud, mostra anche l'ampliamento verso il Po. A destra i lavori effettuati per realizzare l'ampliamento proposto: nel Tondo una porta urbana e due bastioni; si stanno effettuando dei lavori che interessano la porta per l'ingresso della Madama Cristina di Francia, mentre sono già state realizzate delle abitazioni.

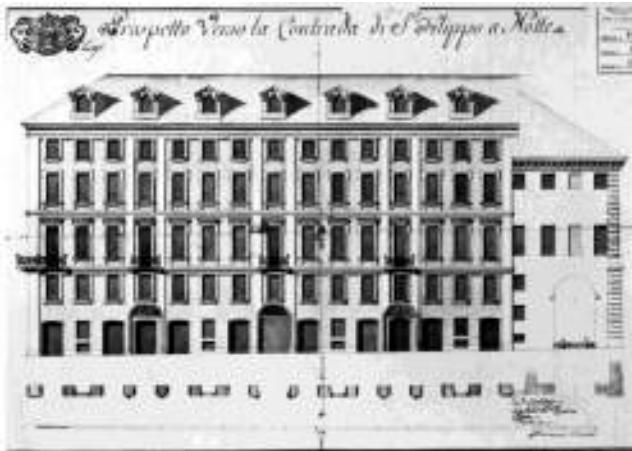
PIAZZA SAN CARLO



Come tutti gli ampliamenti, anche questo ha come riferimento una piazza, aulica come architettura ma molto quotidiana nei fatti, visto l'utilizzo rivolto ai mercati cittadini.

Carlo di Castellamonte disegna le facciate degli edifici di Piazza San Carlo (progettata nel 1628), palazzi che presentano timpani alternati, colonne binate e pannelli verticalizzati non in sfondato ma in rilievo, la serliana con oculo, già vista da Palladio nella basilica, che sottolinea le radici di Carlo nell'architettura antica. E' una piazza costituita da un fronte ripetuto più volte: è la precisa volontà regia di dare una forma precisa e regolare a Torino attraverso gli architetti di corte --> piazza San Carlo anche per questo si presta ad essere la piazza di una città capitale.

I portici della piazza davano però diversi problemi, sia perché il materiale delle colonne non reggeva oltre il secolo, sia per problemi di cedimento dovuto agli archi a sesto ribassato che sostenevano anche i sistemi voltati del portico stesso. L'architetto Benedetto Alfieri nel 1664 progetta di inglobare le colonne binati in pilastri, tamponando gli oculi (poi decorati) per irrobustire tutto, per cui il disegno originale della piazza oggi non esiste più.



L'immagine consente di fare un confronto tra la parte di edificio prospettante su Piazza San Carlo e quello prospettante sull'odierna Via Maria Vittoria. L'edificio a destra (che da su Piazza San Carlo) ha al piano inferiore gli spazi per le botteghe con il mezzanello dentro il portico, un piano nobile e un piano minore superiore: è il profilo medio della città seicentesca. Nel Settecento la città non si sviluppa dal punto di vista degli ampliamenti, che si chiudono nei primissimi anni del secolo, ma intensifica gli isolati dal punto di vista

edilizio: al centro/sinistra dell'immagine una casa da reddito, non un palazzo nobiliare, con un livello delle botteghe, un ammezzato superiore e tre livelli di residenza, più uno superiore di soffitta.

NB: Anche i palazzi nobiliari erano affittati in ogni parte, anzi addirittura i nobili a volte abitavano in altri palazzi, pur di affittare i loro.



Essendo Piazza San Carlo lo sbocco del primo tratto di via Roma, progettata da Ascanio Vitozzi, aveva degli edifici in cui convergevano due disegni differenti soprattutto per quanto riguarda le finestre: ciò deriva dal fatto che gli isolati sono ancora isolati romani tranciati dalla nuova via Roma, su cui si appiccicano facciate di tutti i generi.

La facciata principale su piazza è attribuibile a Castellamonte, mentre quella su via è riconducibile a Vitozzi. Al piano terreno i portici, il cui disegno viene applicato alla facciata per conformità e coerenza con le facciate

maggiori della piazza. Oggi il palazzo è stato distrutto e ricostruito dopo la guerra, per cui nella ricostruzione la via viene allargata, la facciata viene mantenuta nel disegno, ma la via viene porticata e viene costruita l'attuale Galleria San Federico.

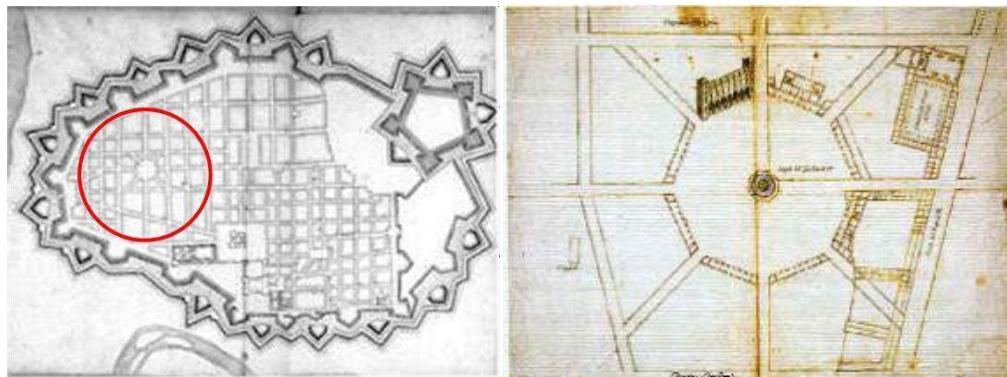
SECONDO AMPLIAMENTO

Il secondo ampliamento di Torino data 1673, durante il ducato di Carlo Emanuele II; la città era già prevista con un espansione a est, per cui essa viene realizzata da parte di Amedeo di Castellamonte.

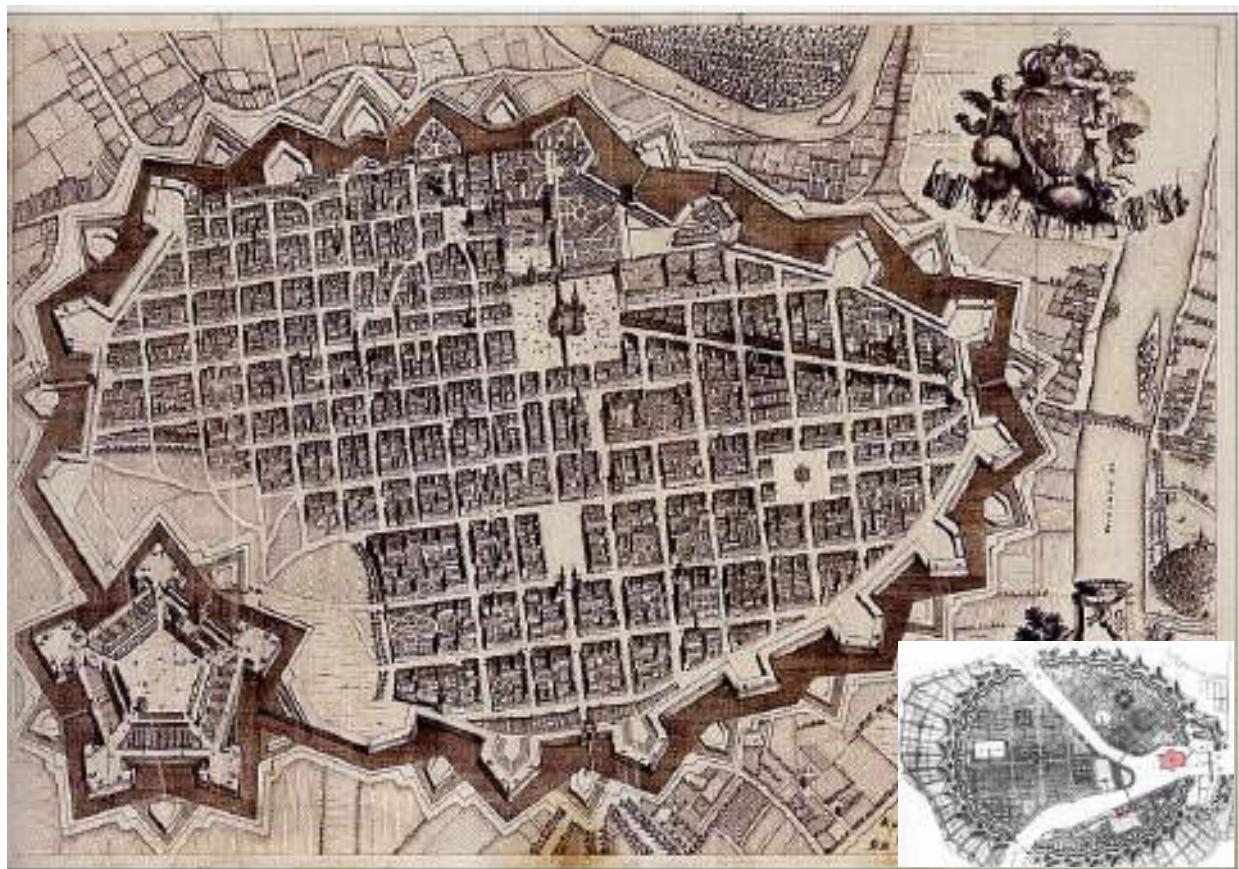


Disegno da un trattato di Morello che prevede l'ampliamento anche se si è nella metà del Seicento. L'ampliamento prevede una via storta, curiosa rispetto all'impianto regolare della città, dovuta alla forza della strada foranea da Piazza Castello al ponte sul Po, il quale pur essendo comatoso non fu mai ricostruito perché facilmente cancellabile in caso di assedio. Via declinata che segue una realtà che non può essere modificata,

con degli edifici già esistenti (Chiesa di San Francesco da Paola).

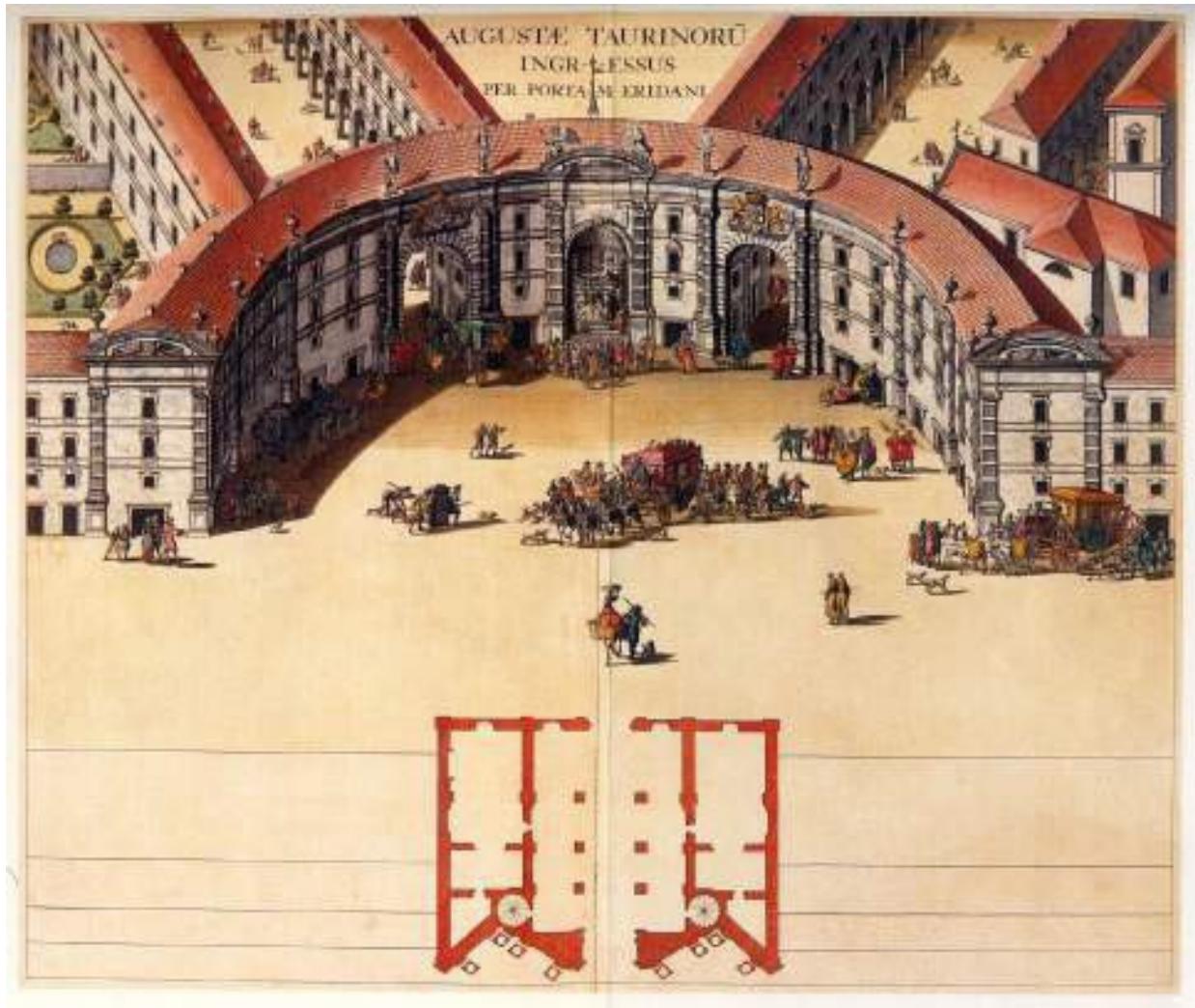


L'ampliamento ad est a cura di Amedeo di Castellamonte, prevedeva al suo interno una piazza ottagona porticata con padiglioni angolari, progettata ma mai realizzata perché la forma degli isolati era poco appetibile a chi doveva costruire. Oggi, al suo posto si trova una piazza dalla forma quadrangolare: Piazza Carlo Emanuele (detta Carlina).



Veduta realizzata nel 1682 che mostra il primo ampliamento verso sud, l'ampliamento verso est con la Piazza Carlina evidente, ed una già presente idea evidente di un ampliamento a nord-ovest (che poi subirà delle modifiche). La forma a mandorla si raggiunge in base a valutazioni di architettura militare; la cosa non è casuale, in basso a destra un'altra città è realizzata a grandi linee con questa forma: si tratta di San Pietroburgo, ad opera di un francese nel 1719, che non verrà mai realizzata, ma che

dimostra come in quel periodo chi si occupava di urbanistica e difesa della città sceglieva questa forma come la più adeguata.



Il secondo ampliamento prevedeva una piazza diversa da quella attuale in relazione al Po: una piazza con la porta, effettivamente realizzata su progetto di Guarino Guarini, dove l'idea era quella di connettere la via di Po con l'area della porta grazie ad una grande esedra che mettesse in connessione sia la strada storta (via Po) sia una delle strade che ortogonalmente si innestavano nel tessuto urbano. E' pensata come una piazza pubblica con una grande fontana al centro; un progetto di Amedeo di Castellamonte però mai realizzato.



La Porta che chiudeva Via Po progettata su disegno di Guarino Guarini e demolita negli anni dell'Ottocento. Da questa costruzione si inizia a percepire lo spirito del barocco: la forma spezzata e convessa, una struttura dinamica, ben differente dalle architetture presenti all'epoca nella città.

VIA PO



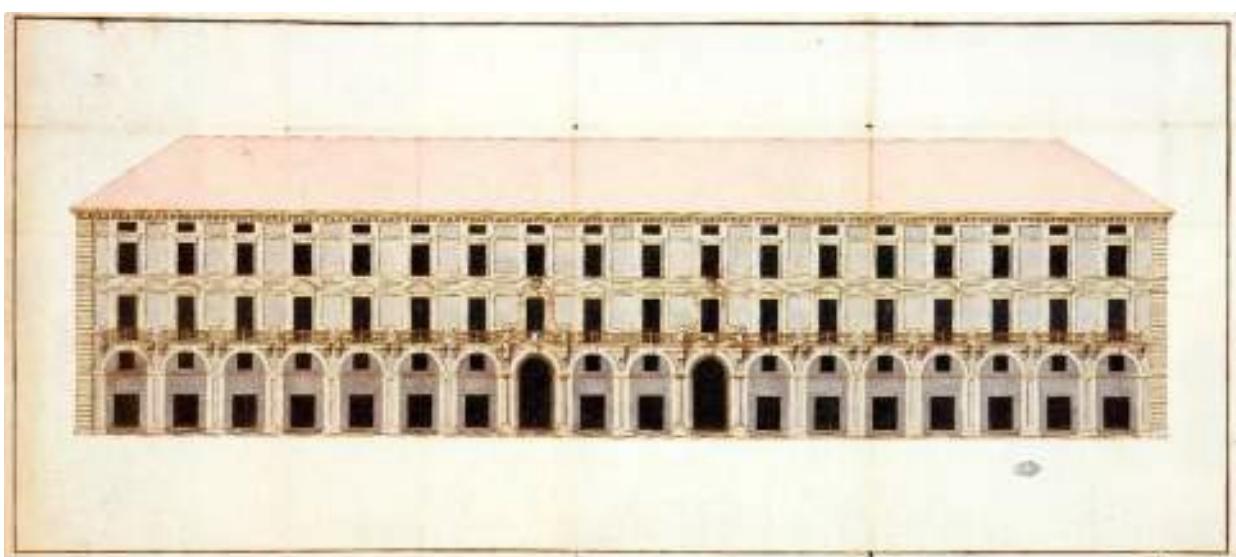
Vero oggetto del secondo ampliamento è la sua via principale, cioè Via Po, una via commerciale che collega il centro al ponte sul fiume. Qui si riprende il tema della ripetizione seriale dello stesso modello, con alternanza di timpani ad arco e triangolari senza fine e senza variazione: si tratta di palazzi che non hanno risalti all'inizio o alla fine della via, ma sono tirati a linea retta che ripetono più volte la stessa campata. I portici sono a pilastri come in Piazza Castello e non a colonne come in Piazza San Carlo, mentre le decorazioni sono portate al minimo. L'idea di Amedeo di Castellamonte è quella di dare un disegno omogeneo ed

uniforme in questa parte di città, a partire dalle aperture: il trattamento tra una finestra e l'altra infatti non è risolto a elementi appoggiati al piano di facciata, ma a sfondati/campi rettangolari all'interno del piano di facciata; elemento questo che si ripete a livello dei parapetti e tra gli archi.



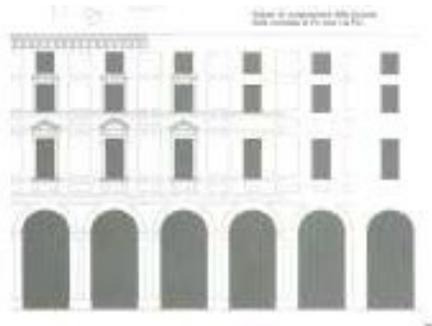
Porzione settecentesca di risalto all'angolo con piazza Castello, dovuto a Benedetto Alfieri, mentre la parte di destra è la via vera e propria secentesca progettata da Amedeo di Castellamonte. Dimostra tre piani, per cui la via Po era stata pensata con un'altezza di gronda simile a quella di Piazza Castello, ma nel Settecento avviene questa modifica.

Piano terra commerciale con mezzanetto, piano nobile, piano superiore, e piano con ammezzati.



Altro palazzo che non si distingue dall'esterno, l'Università su progetto di Michelangelo Garove, la quale si colloca dietro una palazzata qualunque, visto che non c'è nessun

elemento che dall'esterno la caratterizzi. Segue il discorso già impostato altrove (si pensi alla Chiesa di San Lorenzo che non ha una facciata propria): ha un cortile interno, molto caratterizzato internamente ma non esternamente, dove lo stabile differisce dai restanti della via, per la maggior quantità di balconi e per le decorazioni a lati delle due finestre che stanno al di sopra dei portoni.



Disegno di facciata con raffigurante il sistema banale delle aperture e degli elementi incavi nel piano di facciata (riquadri), oltre a timpani, cornici e mensole.

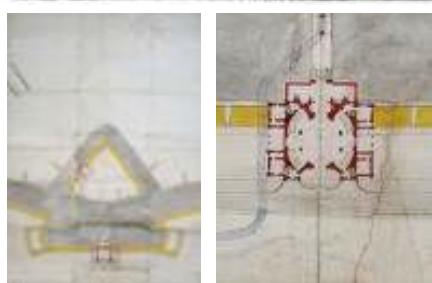


Disegno settecentesco che dimostra il fianco di uno dei palazzi di Via Po: taglio dei portici ad arco, e aperture che in molti punti cambiano impostazione perché mostrano la presenza di ammezzati che a volte esistono e a volte no.

TERZO AMPLIAMENTO



Il secondo ampliamento viene realizzato nei primissimi anni del Settecento, nonostante si sia fermato nel 1706 perché la città, sotto assedio dei francesi, mirava ad un completamento delle fortificazioni. L'architetto a cui viene attribuito quest'ampliamento è Michelangelo Garove, con interventi minimi da Filippo Juvarra.



Importante il progetto di Garove della Porta Susina, importante perché questa parte di Torino è rivolta verso la Francia. L'elemento inclinato porta a quello che oggi è Corso Francia, tracciato nel 1711; una strada per la Francia esisteva già, ma con i lavori che vengono fatti a Rivoli la via viene completamente rifatto, per cui diventa un lungo rettilineo bordato da olmi. La Porta è costituita da due corpi di fabbrica: uno monumentale di accesso alla città ed un altro rivolto verso Corso Francia.

Questo disegno fa vedere anche la presenza di un fossato che circondava tutta la fortificazione. La Porta non verrà mai realizzata.



Disegno di lottizzazione del terzo ampliamento, dove l'elemento più evidente di disconnessione tra la parte romana e gli ampliamenti sta nel fatto che la via principale dove c'è la Porta Susina non è via Garibaldi, ma Via del Carmine: elemento di discontinuità, visto che Via Garibaldi non è l'asse su cui si innesta la Porta. L'asse è una via nuova, dovuta a quest'ampliamento, che aveva comunque difficoltà nel collegarsi con il tessuto storico.

PIAZZA SAVOIA



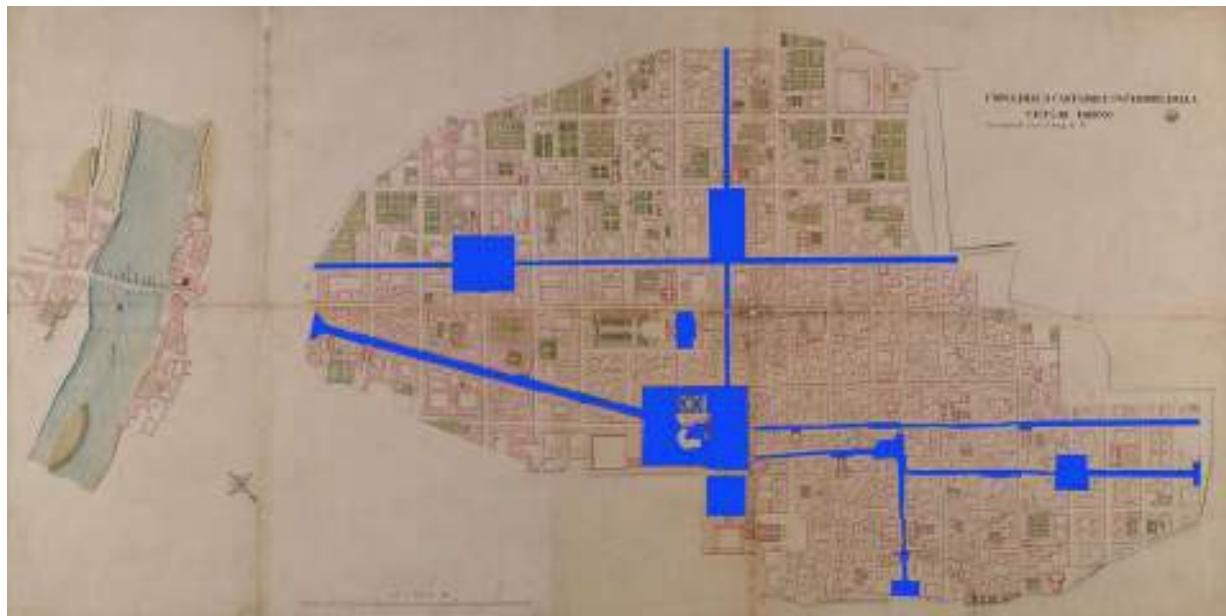
Il terzo ampliamento ha come oggetto Piazza Savoia, dove si abdica al trattamento uniforme delle facciate, anche se viene mantenuta la stessa linea di gronda e poco si interviene dal punto di vista decorativo. Questa piazza sfugge un pò al processo di normazione che caratterizza la città intera, per cui gli edifici soggiacciono a delle regole molto ampie, ed architettonicamente presentano elementi diversi. Nella foto a sinistra il Palazzo Saluzzo Paesana.



Via Garibaldi grazie a quest'ampliamento viene allungata di tre/quattro isolati pur non arrivando ad una porta; si capisce però di essere in una zona militare per la presenza di alcune caserme, alcune delle quali visibili nella fotografia ottocentesca. A parte la caserma, pur non essendo un edificio con ordine, gli altri edifici sono di primo settecento, per cui moderni all'epoca, ma estremamente semplici dato che non hanno alcun tipo di decorazione. Passeggiando attualmente

nell'ultimo tratto di Via Garibaldi l'architettura si fa più semplice, perché quello è il tratto più vecchio; gli ultimi isolati sono quelli aggiunti nel 1712, sono regolari, con filo di gronda uniforme, ma non di alto profilo dal punto di vista architettonico: si tratta di immobili

realizzati per ricavare reddito. Pur essendo nel tessuto storico romano, la prima parte di Via Garibaldi è tutta rifatta dopo il 1736, mantenendo si la sezione ed il filo di gronda, ma con un'architettura e un dettaglio più ricco. Questo perché, realizzati i tre ampliamenti, il problema che si pone per la città capitale è di riqualificare il suo interno e non più di svilupparsi:



La cartina mostra le strade e le piazze sottoposte all'epoca a norme comuni, norme che vanno a definire la linea di gronda in maniera uniforme e il disegno architettonico delle facciate: ci fa comprendere dunque come l'aspetto di Torino fosse programmato. Tra le vie e le piazze evidenziate in blu compaiono:

- a. Via Po
- b. Piazza Castello
- c. Via Palazzo di Città
- d. Via Milano
- e. Via Garibaldi
- f. Piazza Savoia
- g. Via Roma
- h. Piazza San Carlo
- i. Via Santa Teresa e Via Maria Vittoria, all'epoca la via più lunga, dove vigeva il divieto di costruire palazzi con giardino o palazzi alla francese, dunque arretrati rispetto a filo strada, perché essendo la più lunga non ci dovevano essere dei vuoti.

Una parte di questa uniformità è ottenuta da ampliamento ad ampliamento, l'altra parte è ottenuta intervenendo sull'esistente. Gli interventi sono plurimi, e vanno da interventi temporanei a interventi destinati a perdurare.



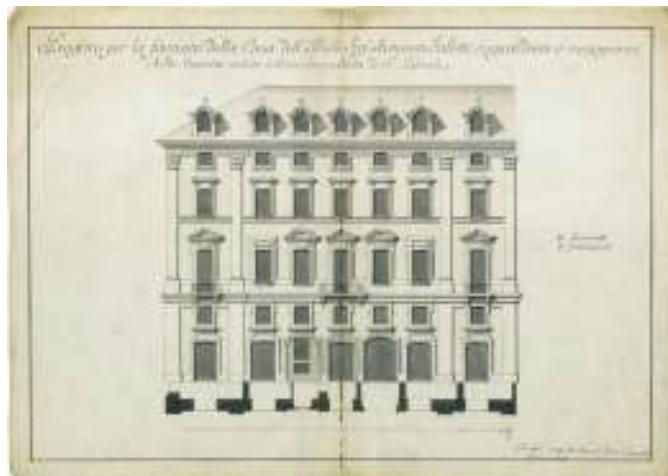
Progetto di Filippo Juvarra per un arco di trionfo effimero, posto all'inizio di Via Po (andando da Piazza Castello verso Piazza Vittorio) con lo scopo di unire le due facciate porticate della Via.



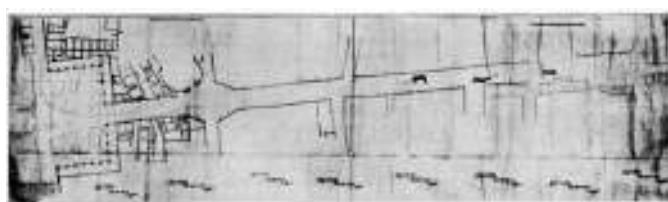
Gli interventi di ampliamento e rinnovo del centro sono nelle mani di Filippo Juvarra: la progettazione della Piazza che apre la città verso ovest è firmata proprio da lui. Si tratta di una piazza collocata nei cosiddetti "Quartieri militari", dove Juvarra riprende l'architettura di Palladio e in particolar modo *Palazzo del Capitanio* di Vicenza: la modularità con inserimento dell'arco è sicuramente influenza palladiana. Sono edifici militari, porticati e senza botteghe.

Altro intervento di trasformazione del preesistente è situato lungo l'asse che dal centro va verso nord, l'attuale Via Milano, che non era il cardo (fulcro) della città. Egli decide di procedere nella ricostruzione non solo delle facciate ma anche della struttura; di dare insomma su richiesta regia un nuovo volto agli edifici prospettanti su questa via, dove esiste un parcellare molto minuto: questi interventi accorpano le proprietà creando palazzi uniformi. In tal senso, ci saranno delle norme specifiche.

VIA MILANO PORTA PALAZZO



Edifici con botteghe e mezzanelli, mentre al di sopra l'uso dell'ordine (elemento dell'architettura aulica) come disegno della strada pubblica e della città.



Progetto di ricomposizione di Via Milano da parte di Juvarra: la forma romboidale presente a sinistra individua la zona in cui è situata la chiesa Magistrale dei Santi Maurizio e Lazzaro. La chiesa è l'unica cosa che

rimane della via precedente, mentre il ghetto parcellare viene distrutto: si procede perciò alla realizzazione di una via con facciate uniformi e una piazza porticata.

La forza del disegno settecentesco lo si comprende dagli ampliamenti dell'Ottocento: Piazza della Repubblica era infatti molto più piccola rispetto a come oggi si presenta, dato che l'ampliamento è avvenuto nel 1825. Nonostante ciò quasi un secolo dopo si decide di confermare l'impronta data a questa parte di città da Juvarra, per cui la piazza prosegue l'architettura impostata in Via Milano.

VIA GARIBALDI



Intervento molto importante perché risolve problemi esistenti: su di essa prospettava infatti la Torre Pubblica, che nel ritracciare la via, allargando la sezione verso Piazza Castello, viene demolita per dare ad essa un volto uniforme. Nonostante ci fosse l'intento di ricostruire un qualcosa effettivamente pubblico, ciò non avverrà mai.

La via rappresentava l'antico decumano, una via molto importante dal punto di vista commerciale benché non sfociasse più verso la Porta Susina, scalata a lato: ciò induce a dare alla via un aspetto architettonico nobiliare, soprattutto perché con il tempo era sparito l'orientamento rigido degli isolati romani, e quindi nel 1736 viene formulato un editto che concede la ricostruzione della strada con una logica: si abbandona l'idea delle facciate tutte uguali, si mantiene il filo di gronda uniforme, si dà la sezione della strada così com'era stata ampliata in fondo, si dà la regola secondo cui ogni isolato dovrà avere uno stesso disegno --> l'architettura uniforme è data da isolato a isolato, e non è continua così com'era avvenuto per via Po. Inoltre, viene messo in campo uno strumento normativo che velocizza l'intervento: ci sono infatti sia i proprietari che hanno i mezzi e possono ricostruire, e proprietari che invece non ce l'hanno --> in qualsiasi caso, la normativa promulgata consente al proprietario che interviene ricostruendo il suo pezzo di isolato, di obbligare il vicino che non ricostruisce a vendergli il suo pezzo.

Una sorta di esproprio normato. La strada viene dunque ricostruita secondo il cosiddetto processo di "grossazione": le vecchie parcelli vengono ingigantite in nuove proprietà.

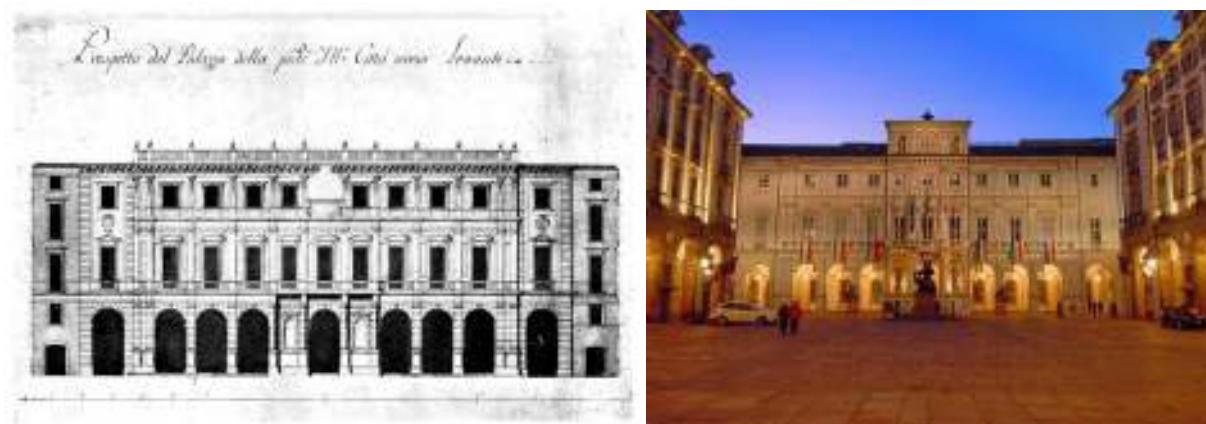
PIAZZA PALAZZO DI CITTA'





Le stesse norme di Via Garibaldi nel 1756 vengono applicate per la ricostruzione di Piazza Palazzo di Città, su cui sorgeva già il Palazzo Municipale e gli edifici medievali. Il progetto della Piazza, di Benedetto Alfieri, si regola sulle stesse normative vigenti per la strada anche se il disegno della piazza stessa è già unitario. La piazza non viene lasciata aperta, ma c'è una manica porticata laterale attraverso cui si passa per potervi accedere. Affoga il Palazzo Municipale che era autonomo come elemento, in un disegno complessivo unitario; in origine era previsto che anche Via Milano passasse sotto tre archi come via Garibaldi, ma ciò non avvenne mai.

Erano previsti altresì progetti di ricostruzione della torre demolita, progetti che però nei fatti non vedranno la luce.



Il Palazzo di città è inserito nel nuovo disegno della Piazza: ha di fatto perso la sua autonomia visto che ai lati è collegata ai nuovi edifici. Si tratta di un disegno molto semplice, dove si riprende il tema delle colonne binate e degli oculi di Piazza San Carlo, anche se nella forma dei pilastri binati. Essendo la piazza in cui si svolgeva un mercato, sono ancora presenti delle tettoie originali di pietra all'interno delle coppie di pilastri per coprire le operazioni di vendita; il passaggio tra la piazza grande e la via stretta è dosato, visto che c'è la creazione di un secondo spazio che porta al taglio della strada. L'altana presente al di sopra del palazzo risale all'epoca ottocentesca, ed è un intervento che mira a ridare individualità all'edificio.

GIAN LORENZO BERNINI

I rapporti di Bernini non si fermano solo a Parigi, ma anche a Torino, dove si reca dopo aver lasciato la Francia e questo suo passaggio viene utilizzato da Amedeo di Castellamonte non tanto perché dedica lui l'opuscolo su Venaria Reale ma perché la parte descrittiva di quest'ultimo si basa come un dialogo tra Castellamonte e Bernini: al di là della veridicità di ciò, in quel momento Castellamonte riteneva la presenza di Bernini nel volume come una patente di modernità; essere apprezzato da Bernini significava infatti essere apprezzato dall'archistar del momento.

Conosciuto ovunque, Bernini assieme a Borromini ricevono una commessa (che non vedrà mai la luce) dalla corte torinese: essi inviano a Torino alla fine degli anni '60 un progetto per il castello di Mirafiori, già realizzato a fine Cinquecento, ma che i Savoia volevano ingrandire. Con il riconoscimento di Roma come ruolo guida dell'architettura quindi, i Savoia si rivolgono ai due architetti più importanti del momento; ma ciò scema poiché emerge la consapevolezza dei cattivi rapporti tra i due personaggi.

In realtà napoletano e non romano, la famiglia è di origine fiorentina: il padre possiede una bottega scultorea, e da questo derivano le buone capacità del Bernini, autore di molte opere di scultura (Apollo e Daphne). Egli lavorando in un contesto progressivamente nuovo, vede e assume come parametri importanti:

- l'unità delle arti: al di là delle competenze dei singoli l'architettura diventa sempre di più un unicum assieme alle arti che la decorano. Ci si trova di fronte a quella che in tedesco è detta *Gesamtkunstwerk*, cioè "opera d'arte totale", in cui tutte le arti attraverso le varie competenze, concorrono ad un progetto unitario.
- la capacità persuasiva dell'architettura, in particolar modo da parte degli edifici religiosi che con le loro decorazioni attirano fedeli e da parte dell'architettura del potere nei confronti di chi è comandato.
- nuova concezione dello spazio e delle forme: alla compresenza di forme curve e forme quadrangolari tipiche del Rinascimento si amalgamano le dinamiche del concavo e del convesso; aumenta così la plasticità dell'architettura, non soltanto nelle decorazioni ma anche nel rapporto che l'edificio tesse con lo spazio circostante. Ciò non vuol dire che tutto ciò che è barocco deve essere concavo e/o convesso, ma è anche vero che c'è un sostrato di classicismo che non viene abbandonato --> il recupero dell'elemento classico è infatti tesoro che ogni architetto elabora in maniera più articolata e più complessa.

Si insedia a Roma dal 1605, dove inizialmente lavora come scultore, poi passa a produrre i grandi monumenti architettonici.

PALAZZO BARBERINI



Prima opera di Bernini, il Palazzo, realizzato nei primi anni '20 del Seicento (inizio del barocco), non riporta nulla di concavo e convesso. Viene realizzato per la famiglia Barberini che si deve trasferire in un palazzo di città poiché un membro della loro famiglia, Matteo Barberini, diventa Papa; motivo che spinge la famiglia ad acquistare un edificio già esistente, appartenuto agli Sforza, che vincola la costruzione del palazzo stesso. Ciò che

esiste già è la lunga stecca che emerge a sinistra nell'immagine soprastante. Il palazzo viene ad essere costruito dal 1628 in avanti.

Il palazzo è ufficialmente opera di tre architetti: Carlo Maderno, Francesco Borromini e Gian Lorenzo Bernini.

NB --> Maderno e Borromini vengono entrambi dalla Svizzera, terra importante da un lato per la diffusione in tutta Europa di famiglie di maestranze da cantiere, impresari e stuccatori, dall'altro per aver prodotto molti architetti, tra cui Maderno, Borromini e la famiglia dei Castelli.

Maderno è il primo a ricevere la commessa, ma alla sua morte avvenuta nel 1629 subentrano Borromini, che già collaborava con Carlo Maderno, e Bernini. Cosa sia di Maderno, cosa di Borromini e cosa di Bernini ancora oggi non è possibile stabilirlo con certezza poiché a livello documentario poche sono le informazioni. Aloiso Antinoi dice che "*il grosso dell'impianto è da attribuire a Maderno, mentre sono più legati a Bernini e Borromini una serie di dettagli riconoscibili in finestre, timpani, ecc*". Il palazzo non è un palazzo canonico all'italiana per diverse ragioni:

- radicamento della famiglia con la Francia che politicamente è filo-francese.
- Taddeo Barberini aveva apprezzato gli scaloni centrali di diversi palazzi francesi, e con essi, tutta l'architettura francese.
- si sceglie di fare un grande palazzo che ha una tipologia derivante dalla villa.

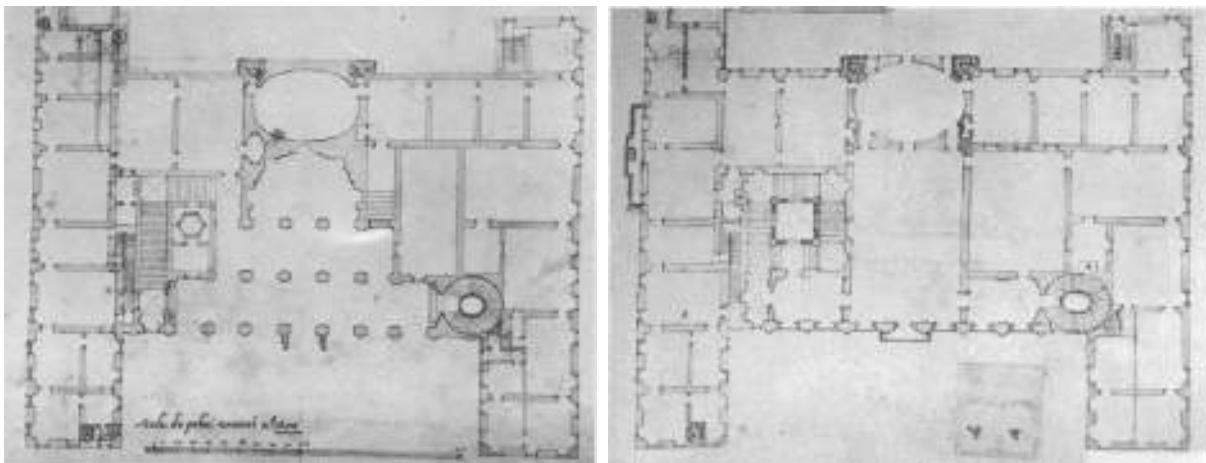


Il palazzo si presenta con una facciata arretrata e due maniche laterali, assumendo la forma di H in pianta: in realtà la facciata che si affaccia sul paesaggio romano è di architettura romana. C'è una tipologia più di villa che viene individuata dalla storiografia in due edifici:

- la Farnesina di Baldassarre Peruzzi, situata a Roma lungo il Tevere.
- Loggia delle Benedizioni di San Pietro.



Lo schema che sembra riprendere è quello della Farnesina, anche se il loggiato centrale è qualcosa di più articolato, tanto da venire individuato come derivante dalla facciata del cortile che è l'avancorpo di San Pietro, ossia la Loggia delle Benedizioni voluta da Enea Silvio Piccolomini (Papa Pio II) e realizzata da Francesco Dal Borgo; aggiunta nel 1460, è una delle prime applicazioni del modello albertiano di riferimento al Colosseo con sovrapposizione di ordini.



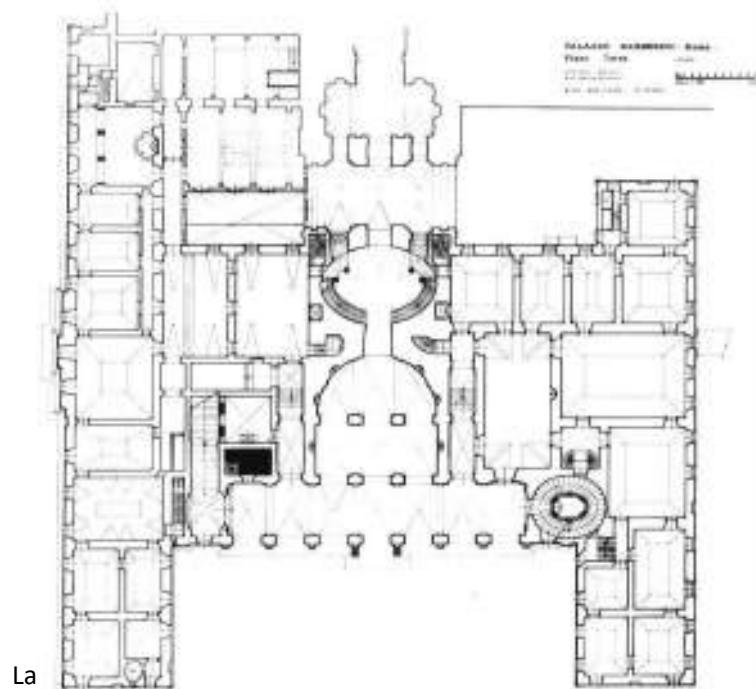
In pianta è sostanzialmente una H. C'è una articolazione molto complessa, poiché anziché avere un cortile quadrato al centro possiede complessi elementi di spazialità e accesso. Esiste:

- un primo porticato di accesso con due scale: a destra una scala ovata (assegnata dalla storiografia a Borromini perché egli fa capo ad un'architettura più dinamica, che più utilizza le forme tonde, ma ciò non è matematicamente detto) mentre a sinistra uno scalone quadrangolare (assegnato al Bernini). Le scale conducono al grande salone e agli appartamenti situati a destra e sinistra.
- secondo livello di porticato.
- enorme spazio che sembra derivare da un'architettura classica, perché a forma di esedra, contenente nicchie ornate probabilmente da statue.
- salone ovale, secondo alcuni progettato da Maderno, secondo altri pensato da Bernini, il quale viene considerato nel processo progettuale, un architetto che si basa molto sul lavoro dei predecessori ma che mira a ricontestualizzarlo.

Oltre a questi due scaloni esistono poi una serie di scale secondarie che consentono l'accesso ai diversi ambienti.

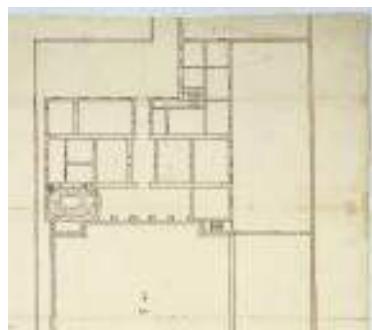
- un giardino, non a livello del piano terreno ma del primo piano: infatti dalla manica destra parte un ponte che simula un ponte in rovina, e che simboleggia quel carattere di divertissement che caratterizza gli architetti dell'epoca.
- un piano terreno che, essendo più fresco, ospita gli appartamenti estivi tanto da possedere all'interno una fontana capace di portare la frescura.
- un piano superiore in cui si ripete la salva ovata, una sorta di elemento di separazione tra la manica destra e la manica sinistra. A sinistra della pianta si nota come la manica lunga fosse al tempo la facciata principale del Palazzo poiché possiede al centro un grande balcone che definisce il punto mediano della facciata stessa. Il salone occupa lo spazio immaginato come loggia guardando la foto del palazzo: le grandi finestre non sono state tamponate dopo, ma in realtà secondo le scelte di Bernini, il salone anziché essere accessibile dalla loggia lo è da frammenti di essa pur occupando lo spazio della loggia. Anche qui, il salone prende luce dalle finestre centrali e quindi spezza in due la loggia a cui si arriva dai due scaloni principali.
- un prospetto dove è visibile non soltanto un grande corpo a più piani di arcate, ma un elemento che emerge e che corrisponde al grande salone centrale posto al di sotto: normalmente, nelle ville, i saloni emergevano dal corpo di fabbrica non perché occupavano effettivamente tre/quattro piani, ma perché all'edificio veniva aggiunto un piano superiore/belvedere.



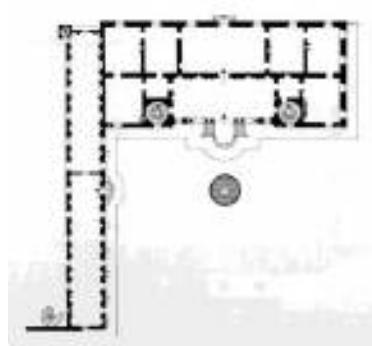


Pianta attuale. Il salone ovale è diventato un passaggio verso il giardino con una rampa; in origine il passaggio tra palazzo e giardino era garantito da un ponte, ma attraverso una modifica fatta negli anni '40 del Seicento viene costruita una grande rampa che dal piano terreno sale alla quota del giardino. Nel salone ovale ci sono delle scale che salgono ad un piano successivo. Nella manica di sinistra, già Palazzo Sforza, una sala di colonne con una vasca che simboleggia la presenza degli appartamenti estivi.

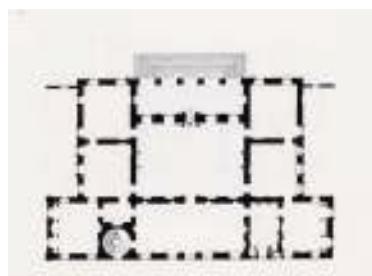
e secentesche di ambito romano:



Villa di Gregorio XIII, Mascherino (oggi il Quirinale) con scala ovale in testa alla loggia.



Villa Medici, Ammannati .



Villa Borghese, di Ponzio e Vasanzio, ambiente che deriva da una loggia con scala circolare.

Elemento monumentale del palazzo_villa di enormi dimensioni è il fronte, dove si individua la sovrapposizione degli ordini (presente per la prima volta nel Colosseo e ripresa per la prima volta in ambito architettonico da Leon Battista Alberti in Palazzo Rucellai), con utilizzo completo del sistema romano dell'arco all'interno della trabeazione, reso piano e messo in facciata.

LE FONTI

Le fonti che utilizza per gli elementi di questa facciata sono diverse; per quanto riguarda il fregio dorico al piano terreno, esso viene decorato come Serlio propone nel libro IV, mentre per quanto riguarda lo mentre ionico, tuscanico e corinzio derivano dal capitolo 25 del Trattato di Scamozzi.

IL TRATTAMENTO DELLA FACCIA



Esiste un trattamento diverso tra gli archi e le colonne: ordine dorico con semicolonne al piano terra appoggiate su basamento e parete con trattamento a bugnato, ordine ionico sovrastante con semicolonne che a fianco presentano una mezza parasta poggiante su fascia continua, ordine corinzio all'ultimo piano tramite paraste che presentano di fianco una mezza parasta poggiante su fascia balaustrata.



La cosa più curiosa della facciata è la volontà di simulare una profondità che in realtà non c'è, la volontà di giocare molto sugli effetti prospettici, di enfatizzarli: il tipo di arco strombato infatti sembra avere una sua profondità grazie ai raccordi diagonali delle cornici, ma in realtà è un trattamento di superficie piana che la simula. Quest'idea di mostrare profondità è ribattuto in ogni spazio. Persuasione attraverso l'invenzione.

Per questo dettaglio esistono diversi disegni di Borromini a Vienna per cui molti sostengono che questa sia tutta un'invenzione borrominiana; in realtà altri sostengono che potrebbero non essere una sua invenzione perché, lavorando al fianco di Bernini, egli è chiamato a realizzare anche disegni esecutivi non suoi..



Le finestre sui lati possono essere su vari contributi: quella a fianco è considerata borrominiana, poiché introduce l'elemento dinamico in maniera evidente: non è semplicemente qualcosa di appoggiato sulla facciata ma tagliato in diagonale che crea movimento.



La finestra di sinistra è una finestra attribuita a Bernini come disegno, mentre quella di destra al piano terreno potrebbe essere attribuibile a Carlo Maderno se la si confronta con le aperture della facciata di San Pietro.

Le finestre delle maniche, al di là della loro conformazione, hanno un trattamento particolare di superficie: al piano terreno fasce e bugnato, al primo piano fasce, mentre al piano superiore intonaco liscio.



IL SALONE



Il salone si affaccia al centro del palazzo, quindi le tre arcate centrali all'interno sono finestre rettangolari mascherate dai serramenti esterni, visto che il salone non ha grandi aperture ad arco. Il Palazzo del Louvre ha di sicuro influenze su questa architettura, ma se si confronta la facciata di Palazzo Barberini con quella del Palazzo Reale di Stoccolma realizzato sessant'anni dopo, si nota una stretta somiglianza: per la corte svedese l'architetto Nicodemus Tessin sceglie di riprendere Bernini ed i palazzi romani in generale.

INTERNO



Dopo il porticato di ingresso ci sono due scale ai lati, quella ovata sulla destra e la quadrata sulla sinistra, che si ritrova ripetuta nel Palazzo di Modena da Bartolomeo Avanzini, a cui Bernini dà dei suggerimenti.



La sala più monumentale e gloriosa del palazzo è il grande salone, il cui affresco centrale è considerato il capolavoro dell'architettura barocca, realizzato da Pietro da Cortona, grande protagonista del barocco romano da cui Bernini prende spunto più volte. L'affresco dimostra la concezione barocca dell'architettura: esiste una struttura architettonica del soffitto (fascia decorata come se fosse stucco, ci sono delle parti angolari rette da telamoni) ma la pittura non la segue per nulla.



All'interno del salone si ritrova uno degli elementi cardini dell'architettura di Bernini, costituito qui dalle diverse porte che assumono un andamento diagonale. Cornice che non soltanto si piega negli angoli, ma si inflette al centro per l'inserimento dell'ovato, per cui c'è una modifica dinamica degli elementi --> non c'è timpano appoggiato ma in generale si tratta di un'invenzione innovativa. C'è un continuo insistere sulla profondità degli spessori: tutti gli elementi hanno andamenti strombati per suggerire una profondità falsa.

IL GIARDINO



Si giunge al giardino attraverso la sala ad esedra. Nell'immagine la facciata del palazzo che dà verso il giardino raggiungibile da una rampa che vi passa sotto: essa riprende la tipologia dell'arco di trionfo, seppur con tre formici diversi tra loro.



Nell'immagine a fianco si mostra il prospetto del palazzo per come si presentava un tempo: manca la rampa progettata in epoca secentesca, e al suo posto una terrazza che collega il palazzo al giardino. Questa immagine è tratta dal volume *"Aedes Barberinae ad Quirinalem"* dei Barberini erano così orgogliosi del loro palazzo, all'epoca fuori norma, tanto che nel 1642 viene pubblicato un volume descrittivo sul loro palazzo situato sul Monte Quirinale.



La facciata del palazzo Barberini, ancora una volta, viene ripresa dall'architetto Tessin per la realizzazione del Palazzo Reale di Stoccolma.

L'architettura europea di questo periodo è una grande parafrasi dell'architettura romana secentesca. Gli architetti europei, infatti, non si limitano a copiare le forme architettoniche romane, ma si trasferiscono direttamente a Roma, studiandone l'architettura.

BALDACCHINO DI SAN PIETRO, ROMA



Fra le prime opere degli anni '20 il Baldacchino di san Pietro. Il metodo progettuale di Bernini viene esplicitato dalla storiografia come particolarmente orientato a riprendere soluzioni precedenti migliorate e adattate a nuove condizioni. L'immagine mostrata a fianco raffigura la versione temporanea del baldacchino eretto sotto il pontificato di Paolo V, che è costituito da quattro elementi verticali, la copertura e gli angeli ai lati.

Per il baldacchino berniniano, dunque, si possono trovare dei fatti precedenti; infatti, anche Maderno aveva progettato un baldacchino con una copertura appesa che non toccava le colonne.



Bernini propone questo tipo di soluzione, successivamente variata, con un baldacchino appeso (già pensato da Maderno), colonne tortili (cioè attorcigliate a spirale lungo l'asse verticale) e angeli che, mentre prima reggevano i quattro montanti, ora sono posti come statue in cima alle colonne e la figura di Cristo al centro.

Le colonne tortili non sono un'invenzione né di Bernini né di Maderno: esse facevano parte del vecchio altare paleocristiano di San Pietro, recuperate poi dal Bernini stesso in una parte dell'allestimento della basilica cristiana. Riferimento progresso a San Pietro, un omaggio consapevole al valore, tanto più per delle colonne che si pensava derivassero dal Tempio di Salomone. (Si tratta di colonne che diventeranno poi un elemento canonico del barocco: a Torino, per esempio, la Chiesa di San Filippo presenta delle colonne tortili che sorreggono l'altare monumentale, il più grosso della città, ad opera di Michelangelo Garove).



La statua del Cristo non verrà messa perché ritenuta troppo pesante, la struttura della parte sommitale passa da quattro elementi ad arco di cerchio più tradizionali, a forme che vengono descritte a "schiena di delfino" attribuibili al Borromini. La struttura gigantesca, in bronzo dorato con le colonne ricoperte di elementi vegetali (molto criticata al periodo soprattutto perché era stata usata una tipologia effimera in un elemento permanente come il baldacchino, e in secondo luogo per l'utilizzo dei temi naturalistici per ricoprire le colonne) è posta al di sotto della cupola. Essa non va disgiunta da altri interventi di Bernini: ad esempio la Cattedra di San Pietro, in realtà un trono medievale, poi collocato nella parte terminale della chiesa e inquadrata dalle colonne tortili del baldacchino.

L'IMPORTANZA DELLA LUCE



Uso della luce molto particolare: la cattedra vede al di sopra un trionfo di luce, derivata sia da una finestra vera e propria ma soprattutto enfatizzata da raggi che moltiplicano l'effetto della luce naturale. Effetto utilizzato per illuminare pale d'altare e monumenti, caratteristica delle opere berniniane. Ancora di Bernini sono i trattamenti dei quattro pilastri della cupola con inserimento delle statue nella parte basamentale e riutilizzo, con funzione di grandi reliquiari, delle colonne tortili effettivamente originali provenienti dal vecchio San Pietro.

Verso fine carriera, oltre alla tragica accusa di aver causato la demolizione dei due campanili visibili in facciata, Bernini venne accusato anche di creare crepe e fessurazioni nelle pareti della Basilica di San Pietro.

SANTA BIBIANA, ROMA



Uso della luce è fondamentale anche per la Chiesa di Santa Bibiana, realizzata per una committente in riferimento ai resti della Santa, le cui reliquie dovevano essere esposte dal balcone in facciata; all'interno la luce deriva da un'apertura sovrastante l'altare, creando degli effetti molto particolari.

ALTARE DI SAN PAOLO MAGGIORE, BOLOGNA



Altro altare realizzato dal Bernini, ma stavolta fuori Roma, è quello per la Chiesa di San Paolo Maggiore. La storiografia mette in relazione due elementi: l'uso dell'emiciclo colonnato che riprende quello palladiano, ed il rapporto tra ordine maggiore corinzio e ordine minore dorico così come Michelangelo aveva risolto i due ordini negli edifici della Piazza del Campidoglio.

CAPPELLA CORNARO, SANTA MARIA DELLA VITTORIA, ROMA



La Cappella vede una sorta di elaborazione di soluzioni precedenti a Milano, con la presenza delle figure della famiglia committente. L'estasi della Santa è raggiunta attraverso i raggi dorati già visti nella cattedra di San Pietro, che enfatizzano la luce naturale che arriva dall'apertura soprastante. Famiglie ritratte inginocchiate e al centro il modello milanese. Fondamentale sottolineare l'uso dinamico delle forme concave e convesse; inoltre si storce il timpano, fino ad allora abituato ad essere piatto. Cromia tutta romana.

FONTANA DEL TRITONE (Piazza Barberini) e FONTANA DEI QUATTRO FIUMI (Piazza Navona), ROMA



Il ruolo di Bernini è anche un ruolo urbano; il suo contributo è evidente nella fontana di piazza Barberini che viene presa dai giardini del Quirinale e portata a grande scala in questa fontana.

Per quanto riguarda la Fontana dei quattro fiumi, questa commessa era stata affidata a Borromini (che aveva già disegnato le condutture e fornito i disegni preliminari) ma un disegno berniniano inviato al Papa fa cambiare a quest'ultimo idea, per cui il lavoro viene affidato a Bernini con grave discordia tra i due personaggi. Borromini inoltre verrà consolato spiegandogli che la commessa era più per uno scultore che non per un architetto.

La fontana è pubblica come la maggior parte delle fontane situate a Roma: i Papi si erano sempre distinti nel portare l'acqua a Roma così da ripristinare gli acquedotti romani e creare delle vere e proprie grandi fontane dove si attestava l'arrivo delle acque.

Da un punto di vista architettonico, essa mescola elementi archeologici, come l'obelisco, con la struttura di base che riporta i quattro grandi fiumi dei quattro continenti --> c'è in questa concezione il ruolo di un gesuita erudito che studia l'obelisco egizio, definendolo come "*il veicolo attraverso il quale l'essenza divina passa nei 4 continenti*". L'elemento fondamentale della fontana è la base rustica assolutamente nuova: non è una base architettonica poiché non ci sono gradini, paraste, lesene, ma c'è la simulazione della roccia vera; questo tipo di trattamento del basamento quasi a scoglio, verrà definito da lui stesso come "*roccia alla bernina*". E' un modo di mescolare artificio e natura (già nel Cinquecento questi elementi si possono trovare nelle grotte ricoperte di rocce calcaree a simulare un qualcosa di naturale anche se in un disegno complessivo architettonico) che qui va oltre, visto che il basamento per l'obelisco scompare. Bernini verrà criticato anche per il basamento giudicato inadatto a reggere il Tritone.



Il trattamento rustico delle rocce avviene anche nell'edilizia residenziale.

PALAZZO LUDOVISI A MONTECITORIO, ROMA



Pur essendo oggi la sede della Camera dei Deputati, l'edificio nasce come palazzo privato per la famiglia Ludovisi, anche se non viene completato poiché la famiglia viene cacciata da Roma.

La prima immagine mostra come avrebbe dovuto essere il palazzo, mentre la seconda come esso è stato effettivamente realizzato: non c'è l'ingresso con i telamoni previsto dal Bernini (quest'idea dei telamoni intorno al portale è un'idea molto diffusa in Vienna, grazie ad architetti che si trovano a Roma durante l'epoca barocca), non c'è la finestra centrale con la serliana, non c'è il sistema di attico con le statue.

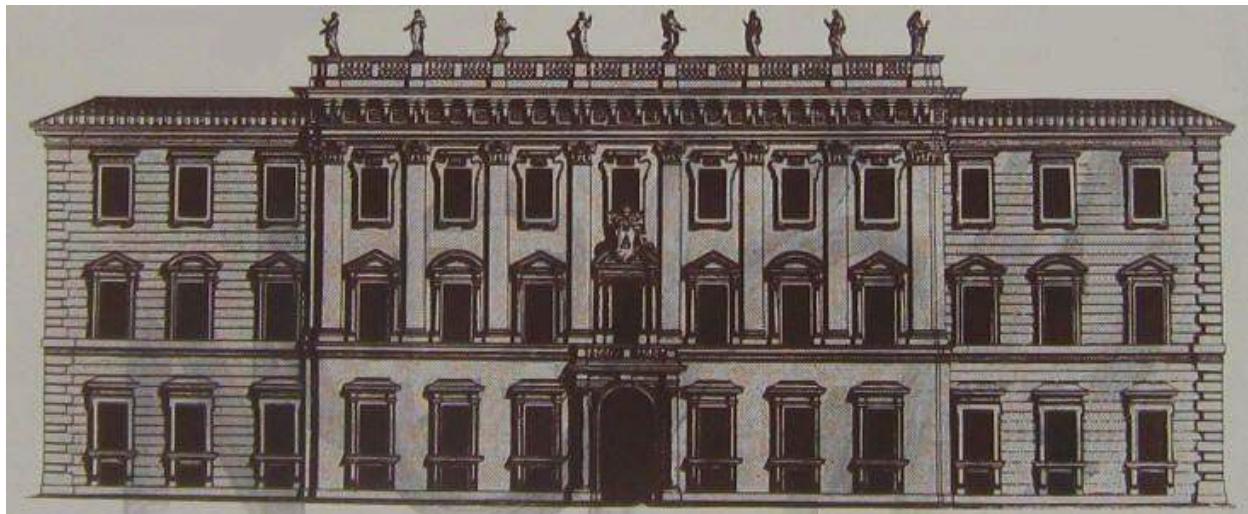
La cosa interessante è la forma, dato che il palazzo è diviso in 5 elementi di facciata: c'è un elemento centrale e due corpi di facciata ai lati; il tutto secondo una linea non dritta ma convessa, che va contro lo spettatore (ciò è legato anche alle preesistenze). C'è un uso dell'ordine, ma non è insistito visto che viene utilizzato solo come separazione dei piani.



Veduta settecentesca che ci mostra il palazzo terminato e trasformato in un palazzo pubblico, intuibile dalle campane poste in cima. Nella stessa immagine, in basso a sinistra, è possibile notare un elemento in bugnato rustico scelto dal Bernini e posizionato come davanzale delle finestre o come cimasa che sembra per metà scolpito e per metà allo stato grezzo. E' una chiara scelta del Bernini di insistere sulla naturalità dell'elemento lapideo.

Palazzo di maggiore impegno a Roma progettato dal Bernini.

PALAZZO CHIGI_ODESCALCHI, ROMA



Il palazzo che Bernini realizza e che avrà maggior seguito è palazzo Chigi_Odescalchi. Qui Bernini mette insieme l'uso dell'ordine su basamento (utilizzato da Bramante in Palazzo Caprini), l'ordine gigante ripetuto, le balaustre e le statue (sperimentate da Michelangelo). Egli compie la scelta della facciata con ordine per un palazzo nobiliare, divenendo così un riferimento costante per la creazione di palazzi reali e nobiliari di tutta Europa.



Tessin infatti lo riprende per la facciata del Palazzo Reale di Stoccolma. Ciò dimostra come i grandi regni del nord che si modernizzano agli inizi del Settecento usano gli esempi romani di cinquant'anni prima.

Oggi il palazzo è ampliato e trasformato, data l'assenza delle statue.

IL PALAZZO DEL LOUVRE, PARIGI



Bernini nel 1664 è uno degli architetti più conosciuti in Italia e in tutta Europa. Questo è il motivo per cui il Re Sole ed il ministro Colbert decidono di rivolgersi a Bernini per il completamento della residenza ufficiale di corte francese. Egli invia a Parigi due progetti: il primo verrà criticato ferocemente, ma poiché la corte desidera un palazzo progettato da Bernini, egli viene invitato a Parigi, città in cui pensa al quarto progetto (si è sempre parlato di tre progetti, ma recenti studi affermano che quattro furono i progetti stilati).

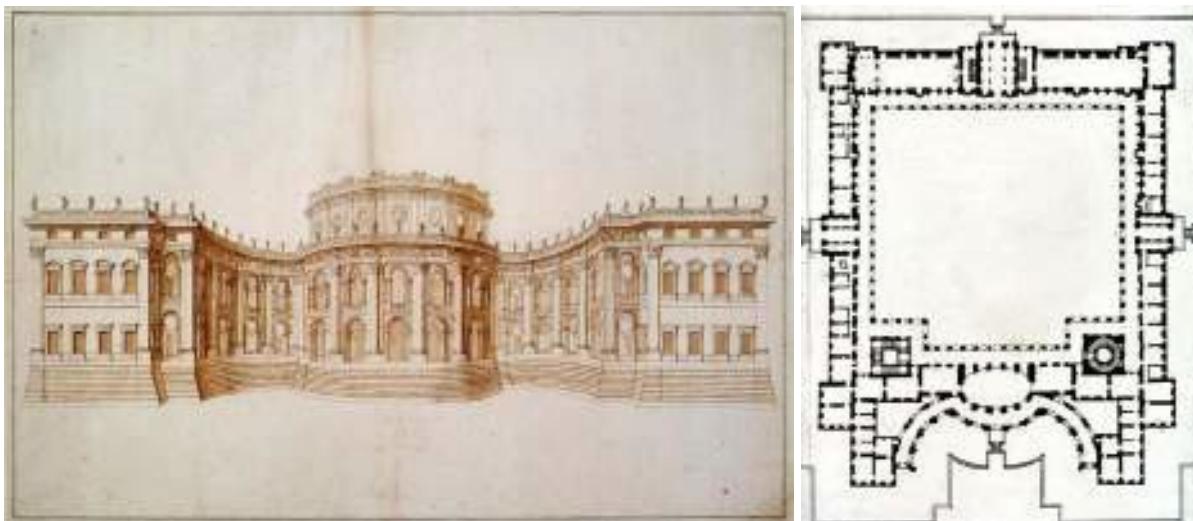
Il problema è che non c'è persona più inadeguata a comprendere le esigenze della corte francese che non Bernini. Pur volendo un palazzo firmato dall'archistar del momento, la corte parigina vuole un palazzo che funzioni; Bernini invece progetta un monumento per il Re Sole che non è tarato sulle esigenze e sulle necessità della corte parigina.

La lettera seguente descrive il rapporto tra Colbert e Bernini, un rapporto che si rivela la causa del "fallimento" dell'architettura berniniana per il Louvre: *"Sarebbe stato difficile trovare due nature più opposte di queste. Il Cavaliere non andava mai nel dettaglio. Era soltanto interessato a pianificare enormi stanze per momenti teatrali e per feste, e non voleva annoiarsi con considerazioni pratiche sulla definizione degli appartamenti. Colbert, dall'altro lato, voleva precisione, voleva sapere come e dove il Re sarebbe stato ospitato, e come il servizio sarebbe stato allestito".*

Il 5 giugno 1664 Bernini si reca a Parigi con una licenza di tre mesi ottenuta dal Papa. Il giorno dopo incontra Colbert e insieme visitano il cantiere. Successivamente, dopo aver

incontrato il Re, Bernini inizia la stesura del progetto coadiuvato da Mattia de' Rossi; in Parigi si definisce infatti il progetto mostrato nelle incisioni dell'epoca. Il 6 ottobre però avviene uno scontro verbale tra Bernini e Claude Perrault, colui che progetterà la facciata definitiva del Louvre, la cosiddetta "colonnade" --> a motivo di ciò, Bernini giorni dopo farà rientro a Roma, sapendo comunque che il Palazzo verrà realizzato secondo i suoi progetti. Effettivamente c'è una fase iniziale di cantiere che vede eseguire il disegno berniniano, ma a causa delle guerre e delle ingenti somme di denaro utili a finanziarle si chiede un progetto molto più veloce e meno dispendioso. Bernini scrive così a Colbert dicendo che non si possono intraprendere progetti molto vasti e comprendendo il motivo per cui il suo progetto non viene realizzato.

1° PROGETTO



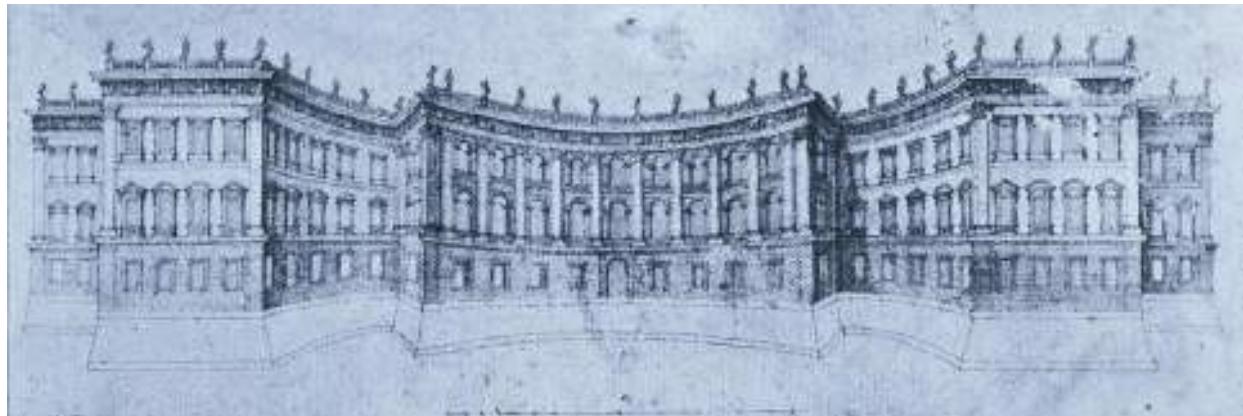
A sinistra la facciata verso la città al posto della Colonnade di Perrault: sono evidenti innanzitutto la presenza di un fossato e dunque di un basamento che eleva il Palazzo, un ordine gigante che si intensifica nella parte centrale, una facciata concava e convessa che crea un impatto fortissimo (in realtà esistevano già edifici che possedevano forme curve, come il Collegio per studenti situato sulle rive della Senna. Il progetto berniniano non venne accettato poiché non si voleva che il Louvre riecheggiasse un'architettura come questa voluta da Mazzarino ormai fuori dal contesto politico). In pianta è possibile individuare una forma ovata che richiama quella presente in Palazzo Barberini, ma che qui diventa protagonista trovandosi in facciata; il corpo centrale del Palazzo ha quindi un vestibolo ovato ed un salone centrale ovato, illuminato da oculi, che emerge dal corpo centrale. Si ritrovano degli echi derivanti da altre opere: sono infatti presenti una scala quadrata ed una tonda, l'atrio ovale e le maniche porticate dell'accesso. Il palazzo si raccordava al costruito tramite un cortile quadrato con i due scaloni negli angoli. I francesi criticarono questo 1 progetto perché:

- un atrio così ampio sarebbe dovuto essere alto il doppio ed occupare il piano nobile.
- una manica troppo profonda avrebbe reso il porticato buio.



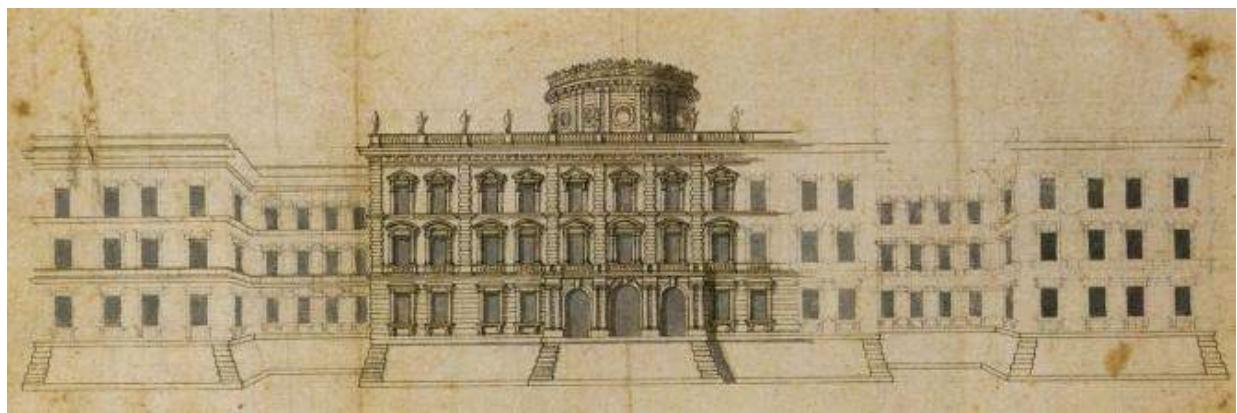
Ripresa del concetto di Palazzo dei Conservatori, anche se c'è un attico che non esiste nell'architettura di Roma, delle semicolonne con una trabeazione che si estroflette, e all'interno no aperture architravate ma aperture ad arco su ordine minore.

2° PROGETTO

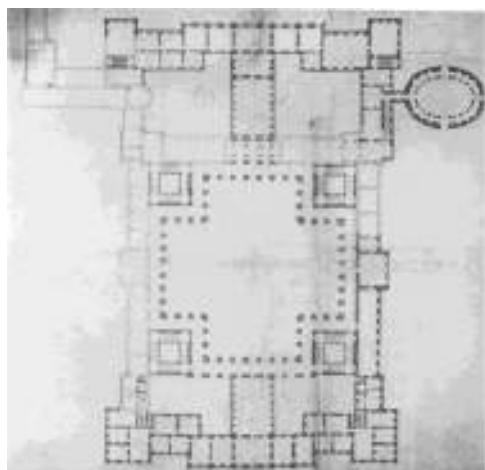


Del suo secondo progetto non si conserva la pianta, forse mai esistita poiché sostanzialmente varia la facciata. La variazione sta semplicemente nell'abbandonare il concavo/convesso e nello scegliere una concavità generale di tutta la facciata.

3° PROGETTO

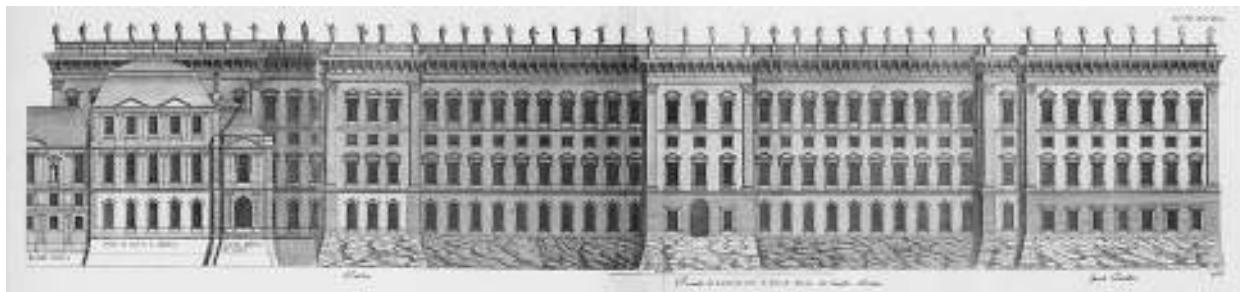


Si tratta di un palazzo che rinuncia a molta dinamicità mantenendo una sala ovata, che esce dal corpo di facciata, anche se viene mascherato dietro una facciata molto più classica; si ritiene che sia un progetto che recepisce gran parte delle critiche francesi per la maggior classicità, del tono barocco, ma ciò non impedisce di mantenere l'idea di un salone ovato.



Pianta definitiva per il Louvre. In grigio chiaro ciò che già esisteva (la manica lungo la Senna sulla sinistra, due blocchi trasversali tagliati nel centro da un corpo di fabbrica nuovi come l'ala degli anni '40 e la Petit Gallerie). Cortile a forma di croce con 4 scaloni ai lati, e forma ovata conservata da Bernini ma dislocata dalla facciata nella Cappella in alto a destra.

I francesi criticano soprattutto i porticati per nulla adatti al clima francese e l'assenza di grandi gallerie. La ragione prima della contrarietà dei francesi nei confronti del progetto berniniano sta nel fatto che essi stessi non sopportano che un palazzo reale così importante venga progettato da un architetto italiano.



Nonostante il Louvre non venga realizzato, il progetto viene inciso, acquisendo una fama europea tanto da essere ripreso in numerosi palazzi reali. Oltre alle piante, sono incise anche le facciate: da questo si nota la differenza tra la parte francese del palazzo (individuata dai tipici tetti alla Mansart) e la parte berniniana che riprende nelle forme un palazzo all'italiana (incrocio tra Colosseo e Palazzo dei Conservatori_basamento, ordine gigante, semicolonne, archi con ordine minore, balaustra con statue, mancanza di tetti visibili in prospetto ma semplici tetti con piccole falde).



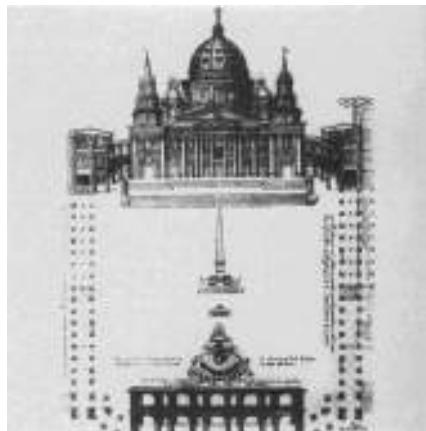
Architettura ripresa da Tessin per la realizzazione del Palazzo Reale di Stoccolma, con cortile quadrangolare.

PIAZZA SAN PIETRO, CITTA' DEL VATICANO, ROMA

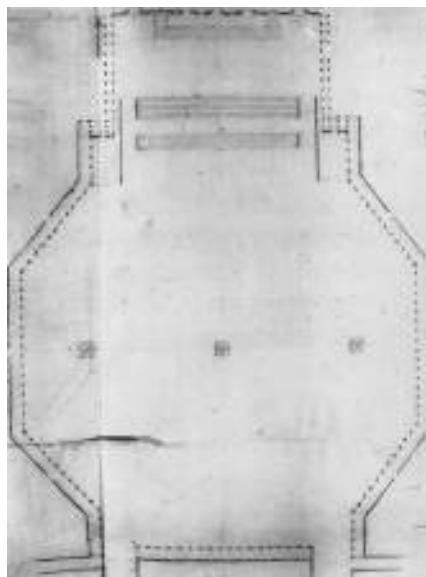


Al contrario del progetto per il Louvre, quello relativo a Piazza San Pietro rappresenta un grande progetto in cui Bernini ha fin da subito campo libero. Rappresenta un suo grande capolavoro che nasce con ragioni estremamente funzionali, dato che il porticato copre

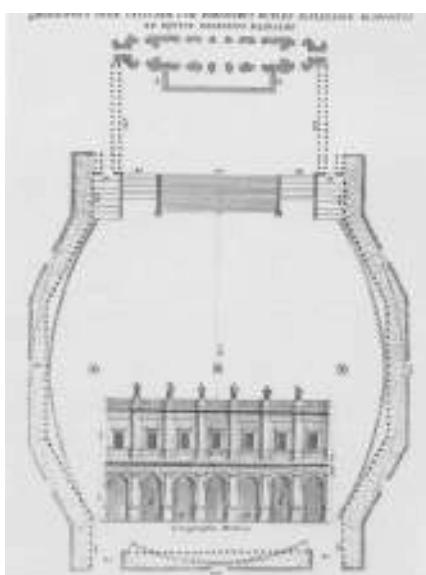
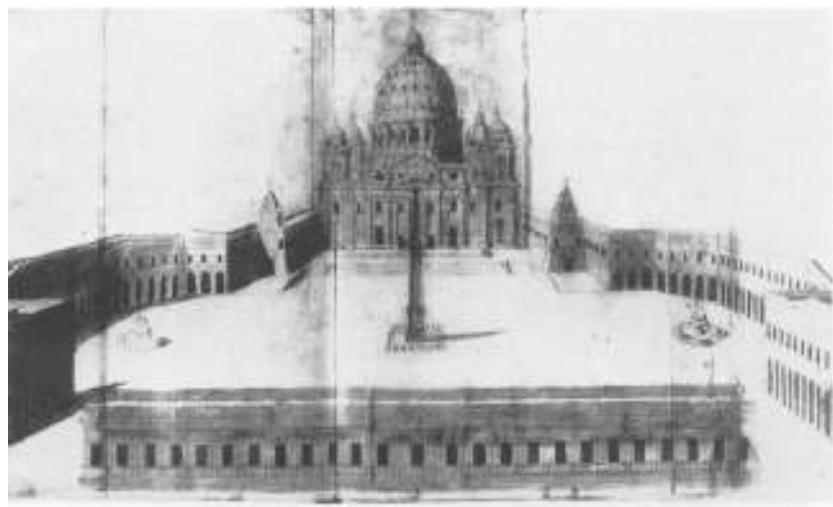
un percorso processionale monumentale di accesso alla chiesa e i palazzi, pensato a tre corsie, con i pedoni ai lati e due file di carrozze al centro. Il progetto della Piazza era già nei pensieri del Vaticano da due secoli, tanto che esistono diverse proposte precedenti quella di Bernini:



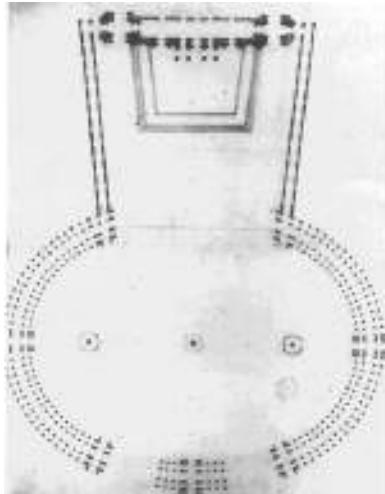
Proposta di Papirio Bartoli, che mostra una piazza rettangolare con già il terzo braccio (quello di Spina dei Borghi), coperto verso la città con un elemento arcato.



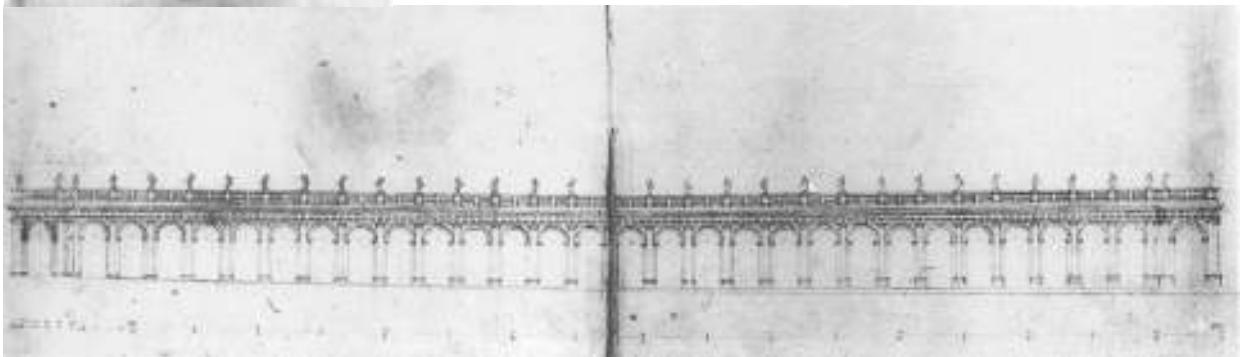
Proposta di Ferrabosco per una piazza esagonale con un portico che continua verso Spina dei Borghi.



Proposta di Bonanni per una piazza esagonale, avente delle scalinate che conducono alla Basilica.



Versione definitiva di Bernini: se da un lato si cerca di rendere il tutto funzionale, dall'altro la forma segue la volontà di recupero classico. E' esplicito che da parte papale si mirava "*a riproporre il mitico portico di Calcide in Eubea che era considerato il più splendido portico della Grecia antica, detto porticum triplice e trionfale delle note di Alessandro*" --> è triplice per ragioni di funzionalità ma si ispira ad un portico famoso dell'antichità che si vuole riportare in vita. Pur essendo contro il paganesimo, il Vaticano si pone come prosecutore dell'Impero. Al centro l'obelisco, le due fontane ai lati e la struttura triplice del porticato con il cosiddetto terzo braccio che avrebbe dovuto coprire la Spina dei Borghi.



Porticato trabeato che riprende il portico all'antica (basti pensare a Palmira): l'arco era utilizzato nelle basiliche, nell'architettura romana l'arco è sorretto da colonna, non da pilastro.

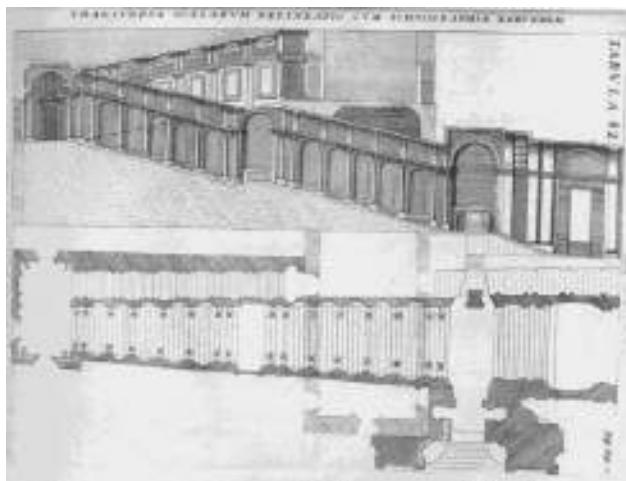
SCALA REGIA, ROMA



Altra commessa papale per Bernini è versione gigante della prospettiva borrominiana di Palazzo Spada. Al contrario di quest'ultima che è una prospettiva da giardino, questa è uno stratagemma per suggerire al visitatore una dimensione molto più ampia nei fatti di un percorso che deve fare. La scala parte dal piano terreno e porta ai palazzi vaticani dove Bernini mette in campo la sua capacità, enfatizzata dalle vedute dell'epoca; essa

progressivamente diminuisce di sezione, per cui alla persona che sale suggerisce una lunghezza superiore a quella che effettivamente esiste. Ciò era già stato visto nel Teatro di Palladio e nelle scene dello Scamozzi: si tratta di rappresentazioni teatrali applicati all'architettura, che dimostrano il legame tra il teatro e la scenograficità dell'architettura barocca.

Si tratta di una serliana (minima, la parte architravata è inesistente, ma il principio è quello) moltiplicata n volte: ha un chiaroscuro molto forte dato dalle colonne oltre che una dinamicità evidente.



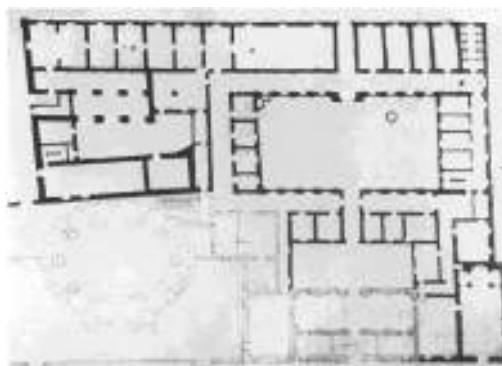
Uso dei cassettonati con lacunari deriva da Pietro da Cortona.

SANT'ANDREA AL QUIRINALE, ROMA



Chiesa situata al fianco del Quirinale in cui si ritrova l'elemento cardine dell'architettura berniniana: quello curvilineo. Si tratta di una chiesa non a croce latina con un impianto longitudinale classico, ma di una chiesa a pianta centrale con la forma ovale posta trasversalmente.

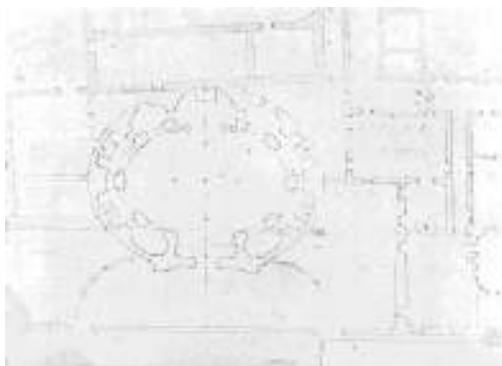
1° PROGETTO



In questo primo progetto la chiesa ovata si affaccia su un cortile separato dalla strada da un muro con due porte di comunicazione. Inizialmente manca il rapporto tra la Chiesa e la città, data la presenza di un muro tra le due, ma nel progetto complessivo definitivo che sarà molto tardo, visto che l'edificio segue un percorso lungo che va dal 1658 al 1676, il rapporto con lo spazio urbano cambia radicalmente: è presente si un muro, ma esiste un raccordo tra la chiesa e quest'ultimo, che viene creato attraverso l'inserimento di un sagrato

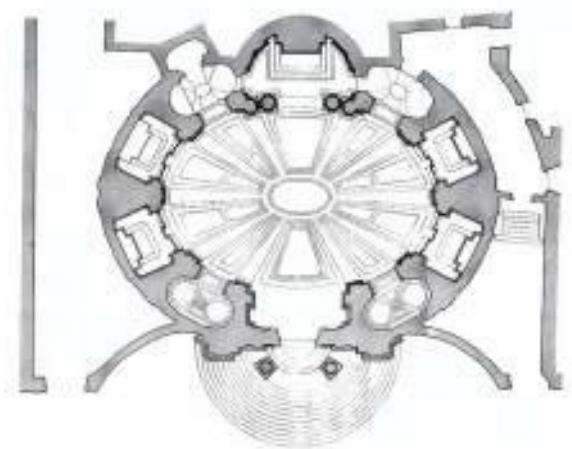
curvilineo o a quarti di cerchio.

2° PROGETTO



Sono ben visibili i quarti di cerchio che definiscono il sagrato; grazie a questo, la Chiesa continuerà a svilupparsi con una successione di elementi curvilinei. Ci si trova infatti di fronte ad un'evidente caso dell'architettura barocca in cui l'elemento curvilineo diventa dominante.

PIANTA E PROSPETTO



Il progetto definitivo avrà un sagrato aperto sulla strada, mentre l'elemento di ingresso è un portale, non classico ma definito da un avancorpo simile ad un piccolo pronao, stavolta curvilineo, avente due colonne. La facciata viene dunque ad assumere un andamento concavo e convesso, che riprende il rapporto tra concavo e convesso nel progetto del Louvre, pur essendo in piccola scala. Anche qua Bernini si rifà a operazioni avvenute a Roma, come la Chiesa di Santa Maria della Pace in Pietro da Cortona, con pronao semicircolare e convesso senza però un'articolazione così complessa delle forme come in Bernini.

Dalla pianta si comprendono i 2 assi che regolano la Chiesa architettonicamente: l'asse d'ingresso, che collega la parte di ingresso e l'abside, e l'asse trasversale, che invece tocca i due pilastri laterali. Lo spazio di ingresso è di ampia apertura, mentre lo spazio absidale con inserito l'altare ha uno schermo di colonne che ha una funzione particolare poiché crea uno spazio più riservato che riceve la luce da un oculo inserito nello spazio stesso.

Il gioco delle curve è evidente non solo in pianta ma anche in alzato: inizialmente pensata come ordine gigante, alla fine lo assume come definizione della facciata con un grande timpano sorretto da paraste corinzie, che vede all'interno una sorta di pronao curvilineo con elementi di timpano curvo_spezzati, con al centro uno stemma ed al centro una finestra che quasi ribalta il semicerchio del pronao sulla facciata stessa. Gioco delle curve anche dei piccoli muri che costruiscono lo spazio del piccolo sagrato e che viaggiano in contrapposizione con l'andamento curvilineo della massa della chiesa, la cui cupola ovale è nascosta dietro le pareti verticali del tiburio con finestre che sono internamente archi a tutto sesto ribassato, pur occupando nella muratura all'esterno un arco a tutto sesto. Altro grosso elemento che da dinamicità al volume è la presenza dei contrafforti con grandi elementi sinuosi che conferiscono plasticità a tutto il disegno della Chiesa.

INTERNO



All'interno l'ordine definisce l'intero sistema delle pareti, mentre una decorazione a lacunari esagonali all'interno di costolature, secondo il modello sperimentato già da Pietro da Cortona nella Chiesa dei SS. Luca e Martina, definisce la cupola con una visibile riduzione del lacunare salendo nello sviluppo della cupola: si tratta di un ennesimo gioco realizzato per rendere più profonda ed elevata una cupola oltre le dimensioni reali.

Altri aspetti ci parlano dell'architettura barocca, come le figure che poggiano sui timpani spezzati delle finestre --> se si pensa alle statue delle tombe medicee, esse erano molto più composte e posate. Segno di libertà di movimento che simula lo spazio e la profondità.



Sopra l'ingresso allo spazio absidale è presente un trionfo di figure estremamente movimentate che suonano, realizzate in stucco dorato; ciò amplifica ancora di più l'effetto di marcatura dello spazio. Al di sopra dell'architrave che regge il timpano spezzato sopra l'altare, la rappresentazione barocca di Sant'Andrea in estasi con le braccia alzate, sulle nuvolette in stucco, che ascende al cielo.

SANTA MARIA ASSUNTA, ARICCIA



Altro capolavoro di Bernini che ha portato alla creazione di un unico sistema. La Chiesa è infatti situata in una piazza nobiliare visto che di fronte ad essa prospetta il palazzo nobiliare di Ariccia.

- La piazza è creata ed ampliata grazie a ampie sostruzioni che superano i dislivelli dell'orografia del luogo.
- La chiesa è un tondo e riprende il tema del Pantheon. Come quest'ultimo, anche l'edificio presenta uno spazio cilindrico percorribile ai lati. La chiesa è concepita con i due corpi laterali staccati che definiscono la forma della piazza. C'è infatti una volontà, così come la Chiesa di Sant'Andrea, di definire e dialogare con lo spazio urbano circostante.

L'edificio non ha un pronao colonnato, ma possiede un pronao con tre archi definito da paraste che diventano pilastri nelle due strutture laterali del portico. Per tale motivo, la storiografia trova vari riferimenti di tipo palladiano, in particolar modo nel tempio di Maser e nelle ville palladiane, in cui è pur presente un pronao con archi e non colonne e ai lati porticati architravati.

I due campanili retrostanti, posizionati in rapporto alle strade preesistenti di epoca medievale.



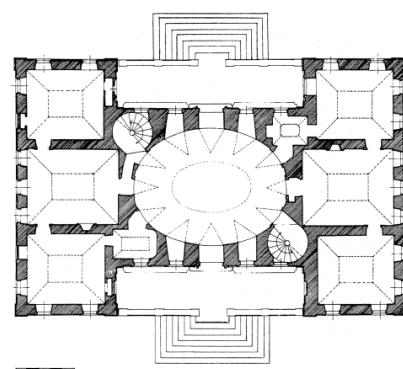
L'interno è definito da paraste corinzie e lacunari definiti da costolature, progressivamente ridotti nella forma esagonale, ed una serie di angeli e putti che s'innalzano verso il cielo della cupola, applicati nella parte di imposta della volta.

PONTE SANT'ANGELO, ROMA



Papa Rospigliosi, salito al soglio pontificio con il nome di Clemente IX, cede a Bernini l'incarico di ridecorare Ponte di Castel Sant'Angelo, una delle residenze vaticane utilizzate dal pontefice per rifugiarsi in caso di bisogno. Il ponte viene decorato con balaustre e figure di angeli con segni della passione di Cristo in riferimento alle figure legate alla religione cattolica, che per alcuni risulterebbero un eco delle vittorie alate che nell'antichità decoravano i ponti romani imperiali --> benché in un contesto barocco, assolutamente orientato verso un nuovo linguaggio, il riferimento all'antico e al suo valore morale è pur sempre un elemento fondamentale in Bernini, così come in Borromini.

VILLA ROSPIGLIOSI, LAMPORECCHIO



Anch'essa viene realizzata per il Papa Rospigliosi e per la sua famiglia, in un'area non romana, ma toscana. E' molto semplice nell'aspetto, e difatti viene realizzata in pietra locale, ma al suo interno si presenta molto articolata: ritorna infatti la figura dell'ovale nel

salone messo trasversalmente, senza però essere denunciato all'esterno. Rispetto agli altri saloni realizzati all'epoca per le ville, soprattutto rettangolari, questo assume una forma diversa pur essendo circoscritto in un rettangolo; attorno a quest'ultimo partono una serie di scale e spazi di servizio.

ALTARE DEL SANTISSIMO SACRAMENTO, SAN PIETRO, ROMA



Si vede il riutilizzo in scala minore di quello che è un esplicito riferimento al Tempietto bramantesco di San Pietro in Montorio, anche se è decorato da una struttura sovrastante di diversa articolazione; il tabernacolo, datato 1673-1674, quindi nell'ultimo decennio di carriera di Bernini, rende abbastanza visibile il quadro retrostante di Pietro da Cortona.

Esiti della visione architettonica decorativa di Bernini:



Altare della Chiesa del Redentore, Venezia, Palladio. Schermo di colonne dietro l'altare maggiore.

Allestimento della parte superiore della cattedra di San Pietro, Bernini. Trionfo di luce, angeli volanti, raggi di luce dorati.



Altare maggiore della Chiesa di Venaria Reale, Filippo Juvarra. Ciborio (tempietto molto più dinamico con elementi diagonali di trabeazioni sorrette da colonne), angeli che si pongono sotto il tempietto e lo portano in volo, le colonne del Redentore che si ritrovano nella struttura della chiesa e la finestra, che sta dietro l'altare, similare come ovato a quello della Cattedra di San Pietro, è circondato da puttini dorati.

Juvarra importa a Torino ciò che era romano: fusione di più

elementi in una sola opera.

GLI ULTIMI ANNI

Negli ultimi anni di carriera Bernini non gode di una fama intatta, a causa del problema dei campanili di San Pietro e delle crepe della cupola (dovute al trattamento delle nicchie). Questo è sottolineato anche dal fatto che nel 1672 Giovanni Bellori, scrivendo *"Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni"*, cita Raffaello, Poussin, ma non Bernini, nonostante fosse ancora vivo.

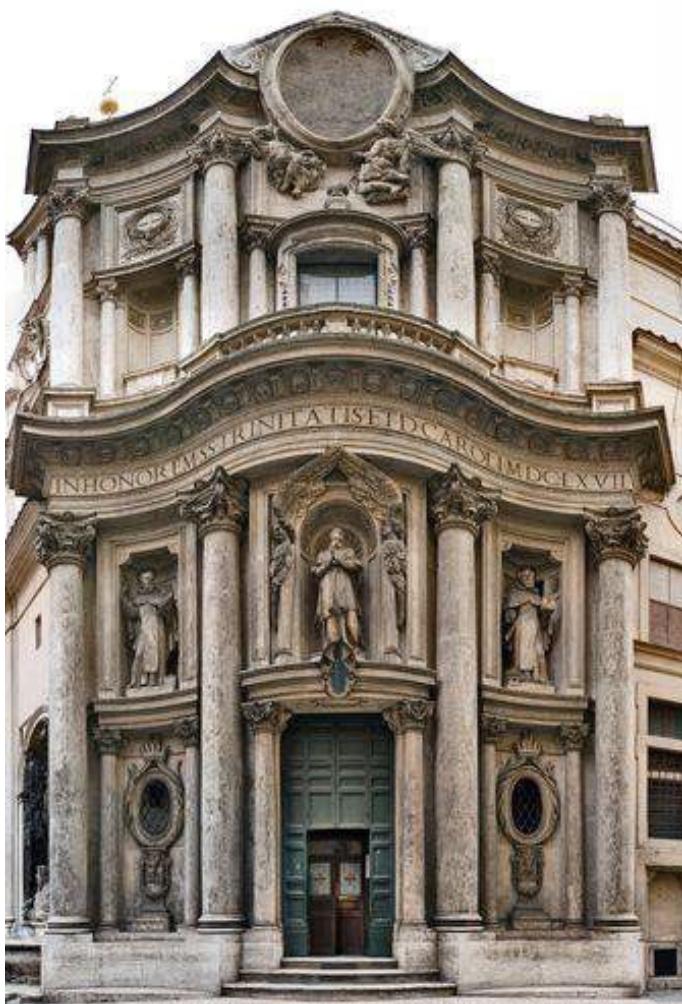
Nel 1680 Bernini, impegnato nel restauro del Palazzo della Cancelleria, muore. Nonostante tutto, negli ultimi anni rimastigli egli aveva cercato di dare una sterzata alla caduta di profilo, cercando l'appoggio della Regina Cristina di Svezia e degli ambienti francesi; grazie a questo, appena un anno dopo della sua scomparsa, viene pubblicata la prima biografia d'elogio, a cura di Pierre Cureau de la Chambre, suo amico, a cui seguono altre due.

FRANCESCO CASTELLI detto BORROMINI

Rispetto a Lorenzo Bernini, Borromini è una figura più marcatamente architetto; in lui la tecnica ha un ruolo maggiore. Non a caso era stato associato al Bernini per i lavori al Baldacchino di San Pietro: il Papa voleva infatti che Bernini, lavorando con Borromini, assumesse una versatilità a tutto tondo in modo da irrobustire gli aspetti architettonici. E' una personalità attenta al progetto, al cantiere, agli aspetti tecnici; un architetto con formazione e cultura a 360°, e ciò era dovuto anche al fatto che possedeva una biblioteca con 500 volumi, e aveva fatto opera di rilievo e conoscenza a Roma dei monumenti antichi.

Non si chiama Borromini, ma Francesco Castelli, cognome moto diffuso nell'area di Lugano, che contraddistingue quella stirpe di figure che lavorano in Italia e in tutta Europa; parente di Carlo Maderno, egli comincia a lavorare per quest'ultimo come disegnatore. Nasce a Bissone, sul lago di Lugano, in una famiglia di mastri muratori. Prima di arrivare a Roma, trascorre un periodo di formazione milanese, dove acquisisce un'istruzione di geometria e matematica, e lavora al cantiere di scultura del Duomo di Milano, dove acquisisce conoscenze in relazione alla scultura decorativa.

SAN CARLO ALLE QUATTRO FONTANE



Prima opera in cui egli riesce a dire la sua in maniera autonoma ed è effettivamente l'esplosione più evidente del carattere del barocco. E' vero che già Bernini aveva utilizzato le forme curve, ma è Borromini il massimo esponente della bizzarria barocca, motivo per cui durante il neoclassicismo sarà il più vituperato di questa epoca architettonica.

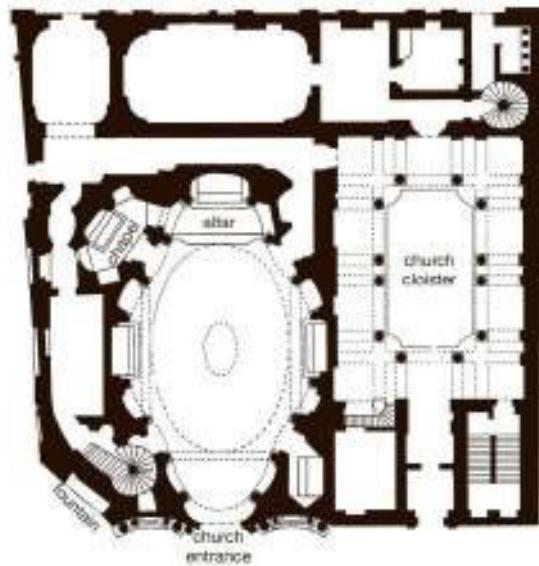
Il suo intervento per la chiesa si sviluppa in due fasi:

- 1635: Chiostro del Convento
- 1638/1641: Chiesa

Il lotto dell'edificio non è molto grande, tant'è che lo occupa più di quanto richiesto, a tal punto che i committenti lo inducono a ridurre lo spazio e a realizzare una chiesa dalla forma schiacciata e allungata.

E' definita San Carlino, poiché l'area che essa occupa è pari a quella di un pilastro che regge la cupola di San Pietro.

IL CHIOSTRO



Trattamento particolare negli angoli, tema abbastanza sviluppato in altri cortili, come quello Medici Riccardi di Michelozzo o il cortile del Palazzo di Urbino. Il cortile di questo edificio non ha angoli, ma degli elementi smussati e soprattutto convessi; di conseguenza, il ritmo degli elementi che definiscono il chiostro non si spezza mai, ma c'è un flusso continuo --> continuo sistema di serliane che non s'interrompono mai perché l'angolo è risolto ponendo il suo elemento architravato in diagonale, cosicché chi è dentro il cortile lo vede rivolto verso di sé.

E' un modo per centralizzare uno spazio rettangolare e per ridurre un problema della discontinuità che fornisce un angolo. Questo avviene anche all'esterno degli edifici che progetta, in cui gli spigoli tendono a sparire in favore di elementi curvi in grado di dare continuità e plasticità all'architettura.

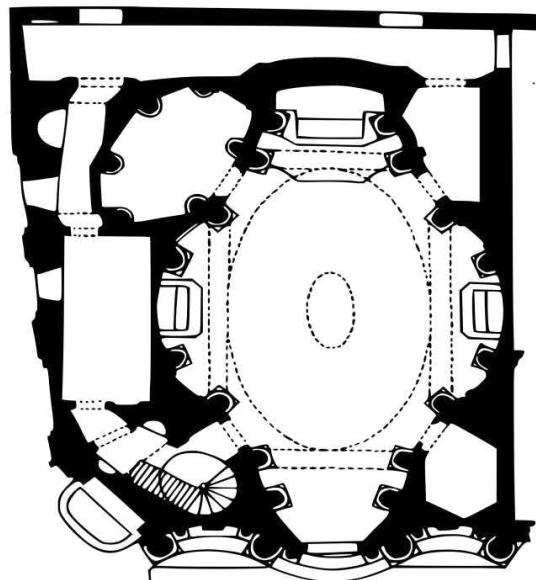
Il tema della colonna binata è di derivazione milanese. Il cortile presenta colonne binate e in generale dettagli decorativi molto strani, che rappresentano quella bizzarria che verrà vituperata successivamente: alcuni di questi dettagli sono molto semplificati, come la trabeazione che poggia sulle colonne, mentre altri estremamente curiosi come i capitelli delle colonne al piano superiore e i balaustri delle balaustrine al livello superiore.



C'è una radice in queste serliane che si ripetono: esse si riferiscono infatti all'architettura milanese ed in particolar modo a Palazzo Marino e al Collegio Borromeo di Pavia.



LA CHIESA



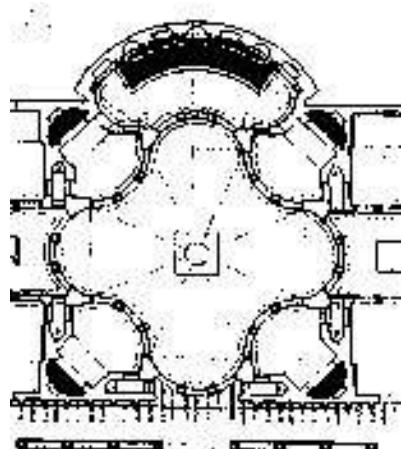
C'è una costruzione precisa nel disegno geometrico della Chiesa: sono due triangoli appoggiati nel mezzo dell'asse trasverso e due tondi che definiscono l'ellisse su cui si imposta la cupola ovale. Esistono anche diverse costruzioni geometriche relative alla facciata, avente struttura concava_convessa: queste sono scsentrate perché essa è leggermente storta rispetto alla chiesa per questioni di struttura viaria, motivo per cui i punti in cui convergonole linee che la definiscono non sono sull'asse centrale ma spostate di poco. Le colonne sono alveolate, anche se in realtà aderiscono alle pareti.

La chiesa desta molto stupore all'epoca, tanto che la storiografia ci descrive così il comportamento dei visitatori: "*altro non fanno che guardar allo alto et voltarsi per tutta la*

chiesa... et quello che di più admira e che sempre che si guarda questa chiesa dà più gusto ... et lascia apetito di ritornarla a veder" --> la bravura di Borromini è tale che chi visita la chiesa non si stanca di guardarla e trova motivo di tornare a vederla un'altra volta.

Numerosi sono gli schizzi progettuali di Borromini, relativi alla progressiva definizione dell'impianto; tutti mostrano l'utilizzo di forme curvilinee da parte del Borromini. Questo principio di concavità e di convessità in realtà non è qualcosa di nuovo, ma lo si ritrova in monumenti antichi molto vicini geograficamente a Borromini; basta notare la pianta della Piazza d'Oro, uno dei luoghi che costituiscono la Villa Adriana, a Tivoli, dove si ritrova la strutturazione concava_convessa con una serie di colonne lungo il perimetro.

Ciò sottolinea perciò l'attenzione di Borromini nei confronti dell'antico, nonostante il linguaggio barocco.



Le colonne sono alveolate o comunque hanno un punto di giunzione con il muro; c'è un andamento concavo convesso del perimetro della chiesa, che inizialmente possiede una pianta longitudinale, poi stirata per ragioni di spazio; ci sono 4 piloni messi obliqui che reggono la cupola; c'è un ritmo ternario di suddivisione dello spazio attraverso le colonne, quindi ci sono triangoli che definiscono la struttura geometrica della chiesa.

La cupola è realizzata a lacunari, che si riducono suggerendo una maggiore profondità; il disegno non è esagonale, ma personale e più complesso.



All'interno le curvature interessano anche i timpani; inoltre, ogni spazio (le cappelle laterali, lo spazio d'ingresso e quello absidale) è definito da un ritmo ternario, per cui ci sono quattro colonne che definiscono tre spazi. Il movimento sinuoso concavo_convesso degli spazi è contraddetto solo dagli spigoli della trabeazione.



Il ritmo ternario può essere anche considerato sui quattro piloni e inglobando a destra e sinistra una colonna di riferimento negli altri spazi della chiesa; la presenza di nicchie, coretti e porte all'interno del pilone lo riprende dalla [Chiesa del Richini a Milano](#).



I lacunari delle cupole di ingresso e dell'abside sono tradizionali, ma prevedono l'inserimento di timpani curvi, mentre i capitelli si legano a esperienze di rilevazione archeologica sono differenti da quelli canonici.



L'elemento curvo in bronzo dorato (letta come schiena di delfino) utilizzato dal Borromini è stato già utilizzato da Bernini nel [Baldacchino di San Pietro](#). Sono forme tutte nuove.



Altri dettagli minuziosi reinventati sono le conchiglie sovrapposte inserite a chiudere la parte sommitale delle nicchie.



Interessante anche la cupola ovale appoggiata sui quattro pilastri e sui quattro pennacchi, messi diagonali e smussati. Negli spazi laterali curvi il San Lorenzo di Milano è il background borrominiano per la progettazione di San Carlino.



○ LA FACCIA



Ha elementi sconcertanti non soltanto per il movimento, ma per come si conclude, visto che svanisce con un'immagine sacra la quale riporta decorazioni zoomorfe utilizzate in tutto l'edificio (un esempio sono le ali degli angeli che diventano timpano). Essa

è interessata da due livelli di ordine gigante che contengono un ordine minore; l'ordine maggiore poggia

su piedistalli continui, mentre all'interno un secondo ordine minore trabeato serve a reggere le nicchie delle statue religiose.



La parte sommitale, cioè il cornicione finale, mescola all'interno di un guscio le mensole e i decori che dovrebbero essere appesi al di sotto, assieme ai piani orizzontali e verticali. Si tratta di una reinterpretazione del cornicione classico.

Altra novità è l'elemento vegetale che diventano cornice della finestra poi serrata dalla corona fiammeggiante : elementi strani dell'architettura ma che concorrono al disegno della facciata.



Il campanile assume anch'esso una struttura curvilinea, fatto di facciate concave; c'è un ordine dorico con colonne binate avvicinate, ma ciò che emerge è l'inflettersi del fronte.



La porta del convento contiene un elemento diagonale visto in Palazzo Barberini, nelle porte fatte dal Bernini, così come l'elemento tondo che inflette la cornice della porta.



La concavità e la convessità è applicata alla cornice che si flette sopra le nicchie e si flette al contrario dove esse non ci sono. La membratura architettonica diventa quasi molle, e rende questo tipo di architettura un'architettura organica, più vicina alla realtà strutturale della natura che non dell'architettura. Non a caso, questa architettura è apprezzata dall'architettura organica del Novecento.

- LA CUPOLA



Anche qua un trionfo di concavità e convessità; come forma è sempre un ovale, ma esso viene scavato da elementi curvilinei concavi. Tutto ciò, estremamente dinamico ed innovativo, può sembrare borrominiano ma ha dei precedenti: ad esempio il Tempio di Venere a Baalbek adotta questo tipo di sistema che sarà poi alla base del barocco, a tal punto che si parla di "barocco ellenistico".

18-12-2015

BORROMINI

CHIESA SANTA MARIA DEI 7 DOLORI

Edificio non compiuto in facciata. Le paraste e la porzione con paraste e nicchie, al livello superiore, seguono un andamento dinamico, presente in molte opere di Borromini. La facciata, quindi, è concava con elementi di spigolo e presenta un ingresso laterale ad uno spazio che conduce alla chiesa.

Per l'interno della chiesa del tutto

completo Borromini mette in opera due riferimenti: da un lato elementi classici che l'architetto, pur nella sua diversità, utilizza e l'idea di centralizzare uno spazio che non è a pianta centrale ma lo rende tale attraverso il trattamento degli angoli.

Borromini è una figura che si distacca da quello che è il corso delle cose precedenti, al contrario di altri architetti del barocco come Cortona e Bernini, che non si discostano dal background classico del rinascimento e non sovvertono le regole. Borromini, invece, per la sua formazione particolare nel cantiere del Duomo di Milano, mescola al dinamismo e alla novità del barocco certamente il riferimento all'antico, ma inserisce anche delle componenti gotiche strutturali.

Borromini riunisce in una sola figura tutte le capacità, con una certa attenzione non solo alla progettazione ma anche agli aspetti strutturali e tecnici.

Sta in una categoria a parte, la sua architettura inaugura una nuova tendenza, i contemporanei lo vedevano come stravagante. Fu accusato di essere un architetto gotico.

Si distacca dalla tradizione che Gabetti aveva siglato come il Rinascimento barocco.

L'eredità di Borromini non si vede tanto nell'ambito romano quanto in quello piemontese.

Le ricerche sulla struttura dell'edificio, infatti, che hanno portato alla considerazione dell'involucro non come una scatola di muratura portante, ma come un qualcosa di leggero, costituito da elementi puntiformi che permette l'ingresso di una maggiore quantità di luce, sarà poi un tesoro utilizzato nell'architettura piemontese e tedesca. L'eredità di questa fase più che nella corrente romana è verso in nord.

L'architettura piemontese del 600 e 700: architetture aperte in cui l'involucro tende progressivamente a smaterializzarsi concedendo alla luce un ingresso maggiore nelle strutture rispetto al passato (principio gotico, trasferito nel barocco: concentrare in punti specifici le necessità strutturali, liberando la parete dall'essere portante, consentendo di aprire molto le strutture).

INTERNO: è di piccole dimensioni, era prima un convento. Ma gli elementi importanti sono dati dal



tentativo di unificare lo spazio attraverso la trabeazione e una centralizzazione dello spazio, che in realtà è rettangolare grazie alla curvatura degli angoli. Queste tendenze sono presenti anche in San Carlino, nel cortile, in cui gli angoli erano però convessi, qui sono concavi.

La facciata curva principale (fig 1), incompleta e poco chiara, corrisponde ad un ambiente modesto nelle dimensioni e nelle decorazioni con un andamento concavo e convesso che sembra barocco, ma, in realtà, si riferisce alle concavità e convessità della Piazza d'Oro della Villa Adriana: riferimenti sia al classico, La chiesa è costituita da un ambiente longitudinale molto schiacciato (come San Camillo, la quale però era una croce greca schiacciata), con delle cappelle poco profonde sul punto mediano dei

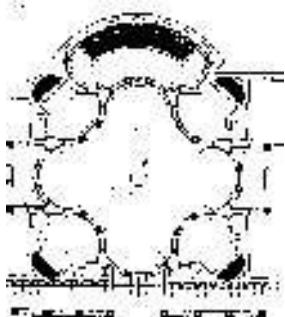
lati. Le cappelle sono identificate da archi così come lo spazio del presbiterio, e sono caratterizzati da un particolare andamento: la trabeazione, sulla quale poggiano, non si spezza ma continua, sale e si flette (come nelle porte di Palazzo Barberini).

Si ha così una centralizzazione data dall'eliminazione degli angoli che modifica la reale pianta rettangolare e un'unificazione data dalla trabeazione che regge e lega tutto l'ambiente,

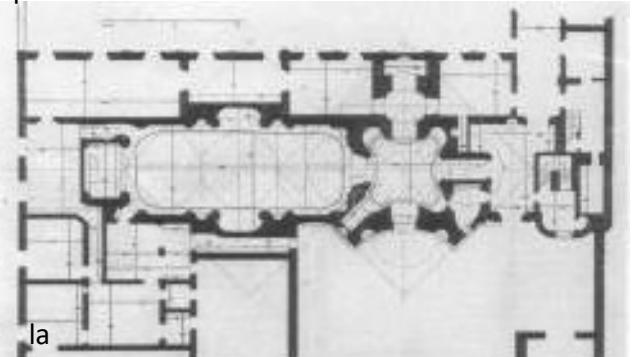
non interrompendosi sopra le aperture ma continua, creando essa stessa l'arco. Chiesa povera ma importante per il trattamento radicalmente forte delle pareti, impostazione di serliana particolare per la trabeazione, lacunari di una nicchia molto poco profonda ma che simula la profondità.

Riferimento di trabeazione inflessa:

PALAZZO DI DIOCESANO (Spalato).



Riferimento dell'andamento sinuosissimo, concavo e convesso dell'atrio della chiesa: PIAZZA D'ORO (Tivoli) con il suo sinuoso colonnato.



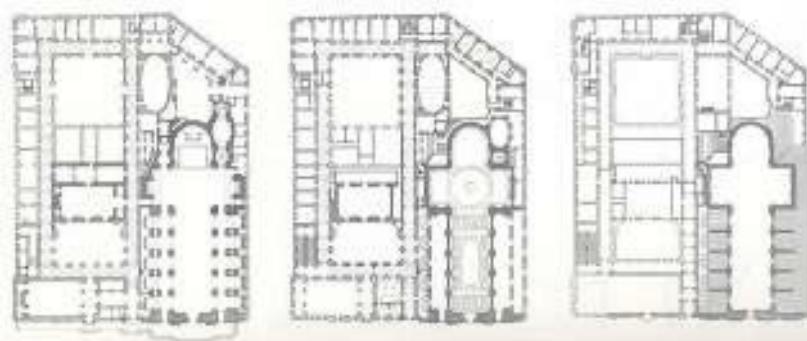
ORATORIO DEI FILIPPINI, ROMA

L'edificio si trova su un'importante via di Roma, aperta successivamente con Roma capitale, ponendosi accanto ad una chiesa dalla quale si deve distaccare per funzione. L'incarico di Borromini avviene nel 1637, subentrando a lavori già iniziati, modificando i progetti di altri architetti. L'edificio si presenta come un mix di riferimenti al palazzo e alla chiesa, dando vita ad una sovrapposizione di due temi iconografici: la presenza del timpano, per esempio, ci fa pensare ad una struttura religiosa, anche se è un elemento tipico borrominiano, che mette

assieme l'elemento convesso curvo con quello triangolare, creando un nuovo tipo di frontone, molto usato, in scala minima per le finestre.

La centralità della facciata non corrisponde alla centralità degli spazi retrostanti: disconnessione tra facciata e spazi interni (questo non è un aspetto negativo, bensì un passo avanti nella concezione scenografica dell'architettura).

L'edificio è distaccato dalla chiesa oltre che per la fusione di elementi religiosi e civili, dall'uso di materiali diversi: i mattoni di una certa qualità lasciati programmaticamente a vista del palazzo e il marmo della chiesa di Santa Maria in Vallicella.

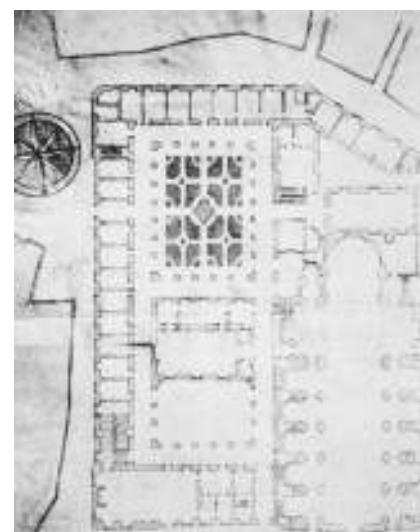
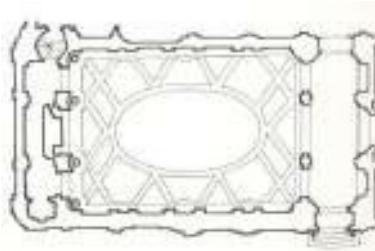


Complesso come si presenta oggi: la grande chiesa, l'oratorio, la porta centrale della facciata è tangente all'oratorio, sul piano superiore il grande invaso della biblioteca.

Borromini, partendo dal progetto dell'architetto Malucelli, interverrà nell'oratorio riducendone lo spazio: inserisce le aperture con percorsi e modificandone la spazialità e il trattamento delle pareti.

Elementi che rimandano al gotico: presenza di pilastrature sui lati dell'oratorio e tutta una serie di paraste da cui poi partono delle fasce.

La volta quindi è una volta a fasce di ascendenza gotica che, in questo caso, si acquieta in un grande tondo dipinto al centro.



REALTA' INTERNA DELL'ORATORIO: presenza delle paraste che proseguono al di sopra della trabeazione e da cui partono le fasce che si innestano nell'ovato centrale. Presenza dello spazio a doppia altezza che consente la percorribilità degli ambienti retrostanti, grazie alle gallerie che, attraverso una balconata, si aprono sullo spazio dell'oratorio.

Questo può essere considerato un primo passo che porterà a compimento nel palazzo di Propaganda Fide, attraverso il passaggio da paraste su muri a

pilastri che lasciano il restante spazio aperto (struttura sempre più gotica, non nella forma).

Gli angoli non sono retti ma tagliati in diagonale, attenzione da parte di Borromini di evitare l'angolo retto e di connettere in qualche modo le pareti che sono ortogonali tra loro (o attraverso tagli diagonali o attraverso elementi curvilinei).



Ciò accade anche nel CORTILE:

presenza di un chiostro in cui Borromini utilizza l'ordine gigante per definire l'unitarietà e sceglie gli accordi curvilinei per rendere unitari gli spazi e gestirli in un solo modo allontanandosi dalla radicale cesura dell'angolo retto.



FACCIATA: elemento più scenografico di cui abbiamo diversi schizzi. Borromini torna sui suoi disegni precedenti per la pubblicazione che voleva fare delle sue opere e certe costruzioni geometriche, dell'edificio, vengono fatte da Borromini a posteriori per dimostrare l'ancorarsi della geometria nei suoi progetti.

Più che nelle foto, nella versione incisa del progetto di facciata è marcato il movimento della stessa. Ha un andamento evidentemente concavo, con un corpo centrale convesso. La grande nicchia centrale convessa ricorda il successivo Palazzo Carignano di Guarini che mescolerà, nella sua opera, Bernini e Borromini.



Nelle finestre la cornice si flette e sono presenti stelle che troveremo altrove.

La facciata si presenta con più piani come se fosse un elemento sfogliato che si apre. Trattamento in laterizio dei muri di facciata appositamente lasciati a vista, utilizzo di materiali più preziosi per quanto riguarda, invece, le finestre.

Le soluzioni di decoro della cimasa fanno parte di quegli elementi copiati da Borromini, che non riprendono le forme classiche, bensì sono delle vere e proprie reinvenzioni: si tratta di un timpano curvo, desunto dal triangolo. C'è un rapporto o di contrasto o di coerenza tra l'arco della finestra e le curvature del timpano.



I capitelli sono di una sorta di corinzio reinventato, semplificato. Borromini usa, oltre alle reinvenzioni, anche degli elementi strani dell'antico come per esempio il riccio del capitello corinzio rovesciato.

L'attenzione di Borromini nei confronti degli angoli continua anche all'esterno: non si limita ad arrotondare lo spigolo ma lo ribalta creando una chiusura concava tra due piani. Si creano così, quindi, tre paraste ravvicinate, il che rende il tutto molto più dinamico e fa diventare l'angolo un elemento di esercizio architettonico al massimo grado.

Presenza di una torre con campane concava.

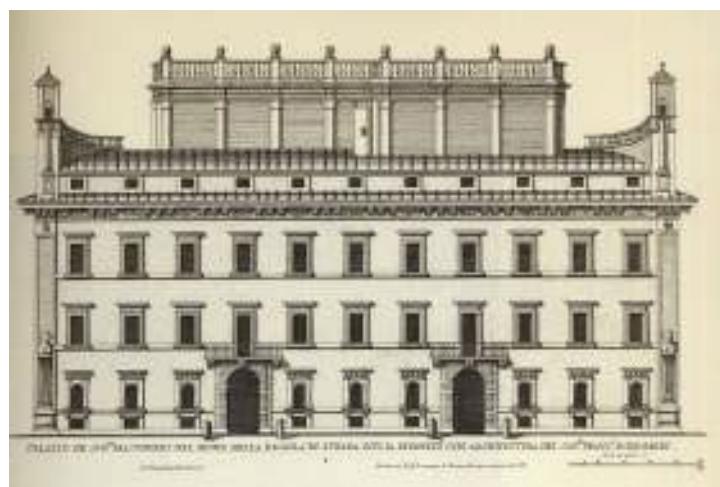


PALAZZO FACONIERI

Altro intervento di Borromini su un palazzo romano esistente dove inserisce una struttura centrale che corrisponde ad un grande loggiato dall'altra parte con elementi curvilinea con torrette superiori. La balaustra è coronata da teste a due facce.

Nel loggiato viene ripreso il tema della serliana, esagerando volutamente l'altezza degli archi, dando così un estremo slancio alla parte terminale del palazzo.

Utilizzo di colonne nelle serliane e



semicolonne e in corrispondenza la trabeazione si estroflette. Una delle funzioni non secondarie della loggia è avere il belvedere superiore, con vista su Roma.



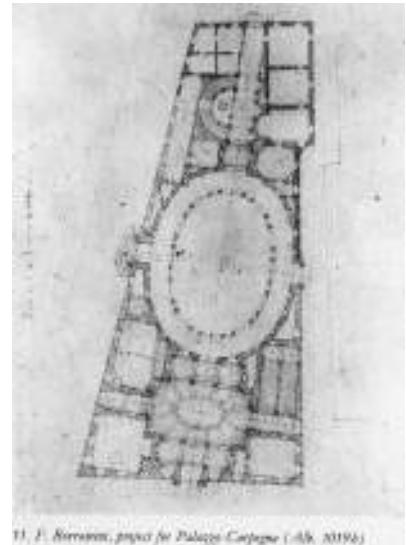
PALAZZO CARPEGNA

Progetto di un altro palazzo che però non fu mai realizzato, molto importante anche se si tratta solo di una pianta e non ebbe mai una fase di cantiere.

Tale progetto è da considerarsi importante per il tema dell'ovato, in qualche modo suggerito dallo stretto e lungo lotto che si assottiglia, in cui il cortile non può che essere pensato in forma allungata, occupando il corpo possibile di fabbrica, perché inserire un cortile in quel punto significa ritrovarsi degli spazi di risulta in cui collocare delle piccolissime stanze.

L'ovato è percorribile in due sensi, nelle due assialità, il percorso principale è quello lungo l'asse longitudinale, con un grande sistema di atrio iniziale, lo scalone, sulla destra, e un'uscita dall'altra testata.

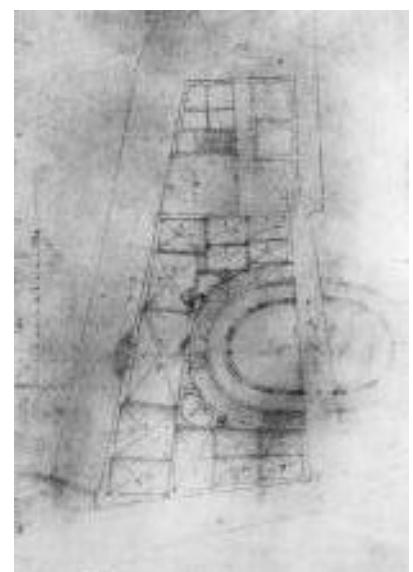
Dominano le linee curve, non solo il cortile ovato, ma anche la scala è semicircolare.



F. F. Borromini, project for Palazzo Carpegna (1648, 1696)

Fu realizzato il progetto di un'altra idea in cui, pur non vincolata dal lotto, (c'era l'idea di acquistare anche il lotto accanto) il cortile ovato mantiene la sua esistenza e nel rapporto tra la curva, la regolarità e la planimetria vengono collocati altri ambienti ovati.

Il cortile, in questo caso, è al tempo stesso luogo dello scalone.



S. IVO ALLA SAPIENZA

Si tratta della chiesa legata all'università, uno dei capolavori di Borromini, si inserisce in una preesistenza: il cortile esisteva già, così come la sua chiusura di ecciclo, opera di Della Porta.

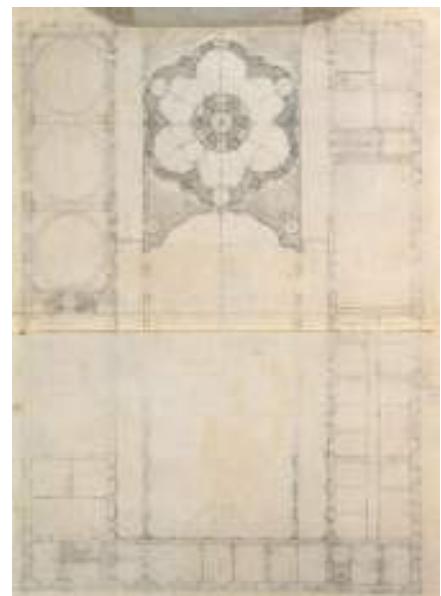
Era prevista una tradizionale cappella circolare a pianta centrale di concezione tardo 500esca e primo 600esca. Borromini inserisce, invece, una cosa completamente atipica.

La particolare pianta è legata al numero 3: due triangoli che si sovrappongono, creando una sorta di stella e un esagono centrale, ai lati del quale corrispondono spazi concavi o convessi. (la pianta di San Carlino era definita da due triangoli contrapposti che si appoggiavano su un lato).



La pianta, molto complessa, mostra i due livelli della chiesa, ad ogni spazio concavo corrisponde, di fronte, uno spazio convesso: essendo il tutto basato sul numero 3, non vi è una simmetria, bensì è un sistema ternario (già sottolineato nel sistema di colonne alveolate che definiva le pareti di San Carlino).

Gli storici sottolineano che, ragionando su gli incroci dei triangoli e pensando alla pianta della chiesa come ad un esagono, questo diventa un esagono ai lati definito da

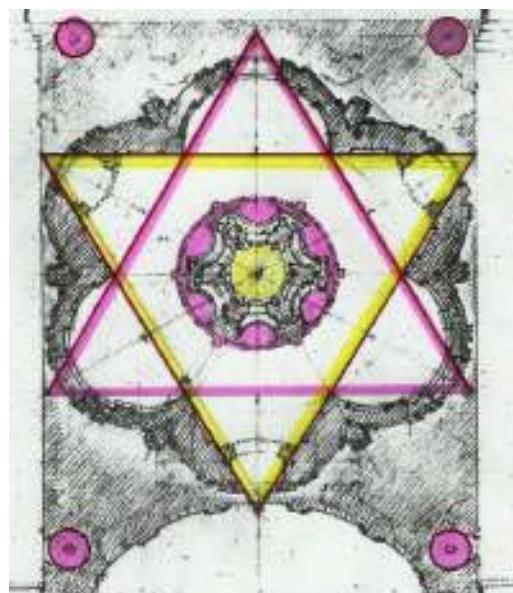


spazi di forma variata, come il tempio della Minerva Medica (ninfeo, architettura da giardino romana). Ciò sta a sottolineare che, nonostante tale pianta fosse complessa, innovativa e, ai tempi anche bizzarra, aveva comunque un riferimento classico.

Già durante il 500 fu utilizzata la pianta esagonale ma furono poche le costruzioni messe in opera perché, tale pianta, dà vita ad uno spazio poco fluido e gestibile. Essa, infatti, ha il problema che ad un asse di simmetria che vede l'ingresso e una cappella antistante, sull'altro asse vede i pilastri e quindi gli spigoli.

Juvarra ridisegna la pianta di San Ivo con la posizione geometrica del triangolo.

Mentre San Carlino aveva elementi tradizionali: cupola ovata, quattro pennacchi (anche se, per tradizione, la cupola ovata doveva essere posta



sopra uno spazio ovato, mentre lo spazio di San Carlino non lo è), San Ivo alla Sapienza presenta una struttura molto particolare: la volta prosegue la complessità della pianta, creando spicchi che si calmano solo attorno al loculo circolare, su cui si poggia il cupolino.

La grande fascia della trabeazione, con elemento di attico sopra, è un modo per ribadire la pianta alla quota d'imposta della cupola, fatta di spicchi concavi e convessi che si chiudono del loculo della lanterna. L'ordine corinzio supporta la grande trabeazione liscia senza fregio.

Presenza di un'estrema dinamicità del rapporto tra concavo e convesso nell'impostazione della pianta e quindi anche della grande trabeazione.



Un elemento già visto nel salone del palazzo Barberini è costituito dalle due porte angolari che a San Ivo, oltre ad essere molto vicine, diventano due porte all'interno di una nicchia coperta e chiusa da un timpano (soluzione molto utilizzata dagli architetti successivamente perché permette di risolvere alcune problematiche spaziali).



La cupola è decorata incessantemente da stelle (presenti anche in Guarini, in particolar modo, nel palazzo Carignano) e non è libera, bensì è inserita in un tiburio. Tale elemento era già in utilizzo in area fiorentina,

ma soprattutto milanese, e ciò dimostra le stigmate che Borromini porta con sé, legate alla propria formazione, inglobando, così, in diverse sue opere gli spazi voltati delle cupole dentro un tiburio, che presenta grandi finestre visibili anche all'esterno.

Altro elemento presente anche in San Carlino è la cornice e la parte superiore che mette assieme la decorazione che andrebbe sull'intradosso della cornice e le mensole diventano decoro all'interno di questo guscio che compone il cornicione.



ESTERNO: la cupola è un tiburio ed è annessa in gran parte dentro, anche qui la contrapposizione è tra convessità e concavità. Alla concavità del cortile preesistente si colloca la convessità della porzione corrispondente di tiburio.

La copertura della cupola è a gradoni, non è una calotta coperta, ci sono dei contrafforti di ascendenza nordica, una lanterna (con riferimento a San Carlino) con elemento concavo e colonne binate e una spirale con "fiamme" che simboleggia il raggiungimento della sapienza.

Continua sintesi da parte di Borromini tra elementi gotici, nordici, barocchi e dell'antico: i gradoni, per esempio, ricordano la cupola del Pantheon.

Queste cupole, rispetto al riferimento del panorama romano, non potevano che essere considerate bizzarre e contemporanee.

Il tempio di Venere in cui il rapporto delle colonne con la struttura convessa e la trabeazione concava si ritrova in Borromini come riferimento al passato.

Variante dei timpani: lungo il fianco timpano incurvato di ascendenza borrominiana e con strombatura dell'arco.

Una delle conseguenze di questo progetto può essere considerato il progetto mai realizzato di San Gaetano a Vicenza, in cui la cupola è realizzata con i gradoni così come è stata realizzata la cupola di San Ivo.



SANT'AGNESE

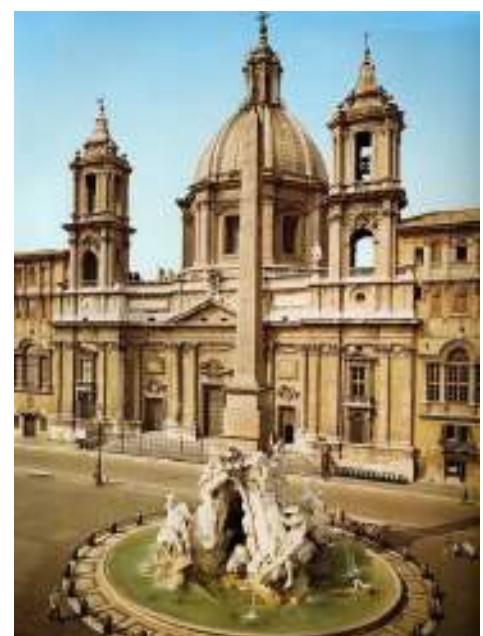
Bernini in un particolare momento viene messo da parte, perché diviene membro della famiglia Panfilo e Borromini progetta una sorta di foro per questa famiglia, anche se poi non verrà mai realizzato.

Borromini riesce ad intervenire nella chiesa di Sant'Agnese che era nelle mani dei Rainaldi.

Borromini per Panfilo riprogetta la chiesa di Sant'Agnese e mette mano al progetto del palazzo, che si trova alla sinistra della chiesa.

L'intervento sul palazzo definisce anche il rapporto tra chiesa e palazzo, attraverso l'uso di serliane con la trabeazione incurvata. Borromini agisce all'esterno della chiesa arretrando la facciata e creandone una concava.

Interviene anche all'interno, elevando gli archi che non poggiano soltanto sulla trabeazione, che è già molto sviluppata, ma si appoggiano su un ulteriore



elemento di attico. L'arco, quindi, non parte direttamente dal cornicione ma c'è un elemento intermedio; questo è un modo per alzare la chiesa, utilizzato da Juvarra e di ispirazione romana.

Inoltre, un altro intervento che svolge Borromini rispetto alla preesistenza è isolare ancora di più le colonne dei quattro pilastri, rendendole un elemento dinamico all'interno della chiesa.



La chiesa verrà poi in realtà terminata da Carlo Rainaldi, a cui sono ascrivibili i due campanili, il cui schema (cupola con due campanili ai fianchi) verrà replicato moltissimo nell'architettura barocca,

diventando una modalità di risoluzione di facciata. Questa sarebbe dovuta essere già la realtà di San Pietro, non avvenuta per problemi di derivazione statica dei campanili. Le porte sono sicuramente borrominiane, si ritrova, infatti, lo stesso disegno di palazzo Barberini, anche i campanili, al di là del fatto che ci mise mano Rainaldi, sono borrominiani, anche se giocano sulla convessità e non sulla concavità.



Elemento tipico del barocco: la parte corrispondente ai campanili nel basamento della chiesa dell'ordine presenta elementi lineari e materia che esce dalla chiesa schiacciata dalle due parti regolari.

E' una dinamicità della facciata che deriva da un uso sapiente dell'architettura.



SAN GIOVANNI IN LATERANO

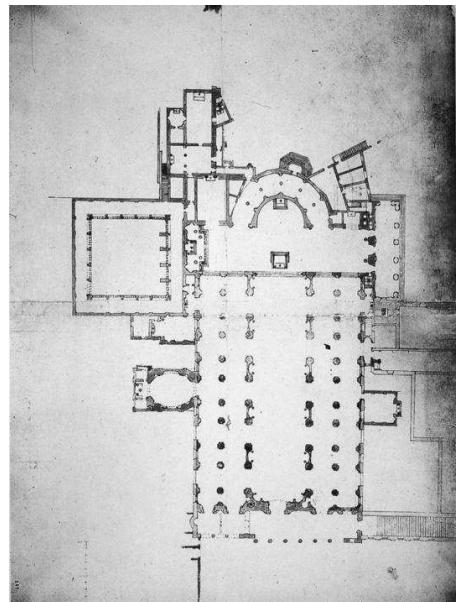
Problema: messa in sicurezza dell'antica fondazione della chiesa, costituita da colonne e pilastri, che sta andando in rovina. Vi è, quindi, un problema di irrobustimento di tutte le murature portanti della basilica, perché l'elemento trilitico originario non funziona più.

La soluzione messa in opera: le colonne maggiori vengono inglobate dentro nuovi pilastri, creando un nuovo ordine monumentale di grandi paraste corinzie con un sistema di aperture ad arco e architravate (travata ritmica), quelle minori vengono tolte di mezzo, riutilizzate da Borromini come decorazione e sostituite da pilastri.

Borromini abbandona l'idea di collegare

Si conserva il soffitto 500esco anche se l'idea di Borromini era quella di appoggiare una volta su questo sistema di pilastri.

Intervento del 1646 sovrintende a tutto Virgilio Spada e tali lavori vengono fatti in modo tale che la chiesa fosse pronta per l'anno santo del 1650.



Per quanto riguarda la travata ritmica, Borromini, prende spunto dall'opera albertiana, Sant'Andrea di Mantova, in cui vi è un evidente travata ritmica che definisce le pareti.



Il risultato di Borromini: abbandona l'idea di collegare le paraste corinzie a una continua trabeazione che, invece, si interrompe, creando segmenti, che vengono sorretti da coppie di paraste e oltre i quali continua l'apertura. L'idea iniziale, quindi, di concatenazione delle pareti viene abbandonata a favore di un ritmo più dinamico.

Questo, inoltre, può essere considerato un ottimo esempio di concezione dello spazio religioso che adotta ancora alcune soluzioni borrominiane: nella controfacciata (la parte interna della facciata) non c'è uno spigolo, la travata ritmica continua, c'è uno smusso diagonale dove ci sono gli elementi architravati e poi un arco che, in questo caso, corrisponde a quello d'ingresso. In questo modo, come nel cortile di San Carlino, non c'è interruzione nello spazio, così come non c'è nemmeno in Santa Maria dei Sette Dolori, grazie alla trabeazione che continua.

A San Giovanni in Laterano, però, è ancora più evidente come nel cortile il ritmo della serliana dilatata, oltre alla parte ritmica, lo ritroviamo attraverso lo stratagemma di mettere un elemento in diagonale. Si risolve così per Borromini il problema dell'angolo.





Si nota da subito una somiglianza tra le strutture a fasce della cupola di San Lorenzo, con le strutture islamiche che si ritrovano per esempio nella moschea (oggi cattedrale) a Cordoba, in Spagna: come ben si sa, qui per lungo tempo ebbe vita il sultanato omayyade con Granada e Cordoba città perno. La somiglianza tra l'uso delle fasce in Guarini e l'uso delle fasce nell'architettura islamica ha suggerito agli studiosi che Guarini si fosse ispirato a quest'architettura perché l'avrebbe vista, anche in ragione di queste sue attività a largo raggio (tra cui quello in Portogallo, documentato in termini stretti --> ha progettato per Lisbona o Praga, però i dati di fatto rispetto ai viaggi sono vaghi). In realtà l'uso delle fasce è un uso sostanzialmente borrominiano, e basta pensare all'Oratorio dei Filippini e soprattutto al Palazzo Propaganda Fide.



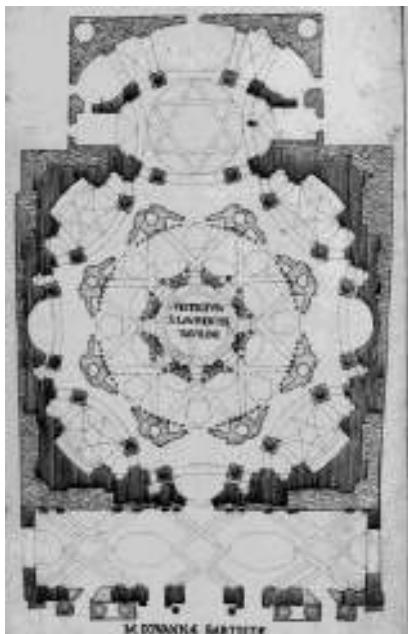
L'utilizzo di una serie di sistemi di derivazione araba era possibile vederli in Sicilia, area italiana dominata dall'Islam per un periodo e dai Normanni dopo, da cui assorbe l'architettura precedente.

Architettura che per quanto più tarda recepisce delle modalità dell'architettura precedente araba, come l'uso degli archi sovrapposti che è il principio del cestello della Sindone (l'imposta di ogni arco è sul centro dell'arco sottostante).



Non c'era bisogno che andasse in Spagna per vedere certe cose, anche se esiste una stretta somiglianza tra le fasce guariniane e quelle islamiche. Le fasce sono infatti visibili anche in altre realtà italiane, come nel Duomo di Casale (1107).

LA PIANTA



Nella pianta della Chiesa si trovano la definizione sia del livello inferiore, cioè le cappelle della parte più marcata, sia la proiezione del tiburio e del secondo tiburio con cupolino nel centro del disegno. Elementi architettonici retti illusoriamente dai pennacchi (finti) decorativi, poiché la struttura che regge la cupola è costituita da quattro grandi archi nascosti dietro i pennacchi (una congiunzione strutturale ma non portante). Gli elementi murari dei finestrini nel primo tamburo ripetono parallelamente la convessità delle strutture sottostanti, anche se sono legati ad un grande cerchio di base della struttura.



Estremo dinamismo contraddistingue la parte inferiore, in cui c'è un continuo ripetersi di concavo e convesso, come la trabeazione che regge le colonne delle cappelle, la quale non è una trabeazione retta ma curvilinea: c'è dunque un'estroflessione della cappella ed un incurvamento della trabeazione. In foto è possibile notare poi come uno dei grandi pennacchi non soltanto sembra appoggiare sulla struttura a seriana molto leggera, ma addirittura Guarini si diverte ad aprire degli oculi (si divertiva a far temere sulla capacità strutturale della fabbrica, ispirandosi al gotico).



Al livello superiore il cerchio a cui giungono i quattro pennacchi e su cui si imposta il tamburo: le pareti tra i fascioni, dove si collocano le grandi aperture, non seguono la curva del cerchio su cui si poggia il tamburo ma ripetono invece la curva sottostante della chiesa: ciò attesta il gioco guariniano di concavo e convesso anche su parti minori.

Si tratta di una cupola aperta, detta diafana, in cui si ricerca il mistero della luce, creando una suggestione di luce che arriva attraverso le strutture, rendendole ancora più elevate di quanto non fossero; per cui c'è un chiaro tentativo di gestire le cupole in maniera totalmente diversa dalle cupole rinascimentali (San Pietro).



Nella foto è possibile intravedere l'elemento metallico che regge la struttura della Chiesa: tutti i cavi metallici durante l'Ottocento sono stati ripristinati, grazie anche al restauro dell'architetto Randoni.

LA FACCIATA



A sinistra il progetto originario di Guarini per la facciata della Chiesa, mai realizzata, un pò perché normalmente una volta risolto il problema funzionale della chiesa spesso la facciata non veniva realizzata, un pò anche perché la Piazza Castello aveva dei fronti unitari ed uniformi che non venivano toccati dalla funzione retrostante. Ciò accade anche per il Teatro Regio il quale possiede una facciata identica a quella degli altri palazzi prospettanti sulla Piazza.



Raffigurazione in cui la Chiesa viene sì rappresentata ma quasi nascosta da un padiglione che in realtà non è mai stato costruito. Nell'immagine Piazza Castello utilizzata come scena teatrale (balletto di corte) ed è composta da edifici ancora di due piani e non di tre, dal Palazzo Madama realizzato da Vitozzi prima dell'attuale facciata Juvarriana, e dal suo doppio sistema, oggi non più esistente perché esse sono divise dalla cancellata ottocentesca dei Dioscuri, fatto dovuto alla non realizzazione dei due padiglioni laterali. Al centro del porticato divisorio balastrato, una struttura a campanile utilizzata per ospitare la Sindone e realizzata di volta in volta in legno con disegno diverso.

In questa raffigurazione si predilige il disegno architettonico della piazza, in parte anche nascondendo la Chiesa di San Lorenzo --> ricaduta dell'ideologia di manifestare il potere attraverso l'uniformità del disegno di tutta la città.

CHIESA DELL'IMMACOLATA CONCEZIONE



Oggi è come un relitto in una situazione urbanistica che non è più quella originaria, perché per esempio sulla destra è stato costruito un palazzo moderno arretrato: si deve immaginare la facciata come un qualcosa che interrompe la linearità precisa e rigida della città, grazie al fatto che le gonfia e le modifica. Chiesa che è costituita da due ambienti circolari che tagliano un ambiente ottagonale allungato centrale in cui, mentre sui lati curvi le paraste seguono l'andamento della trabeazione curvata, in questo

elemento rettangolare le paraste si flettono e ruotano (come nelle porte del Borromini) definendo uno spazio intermedio. Questa sommatoria di spazi che si intersecano o si giustappongono sarà poi un elemento molto usato nell'architettura del barocco tedesco e boemo del Settecento, tant'è che Christian Schulz nel realizzare le sue architetture guardando a Guarini, parla di spazi che sono progettati secondo il principio della giustapposizione pulsante, perché si tratta di spazi concavi e convessi che pulsano con l'organismo. Ciò per sottolineare come le architetture di Guarini, oltre a quelle di Borromini, vengono riprese nel centro Europa.

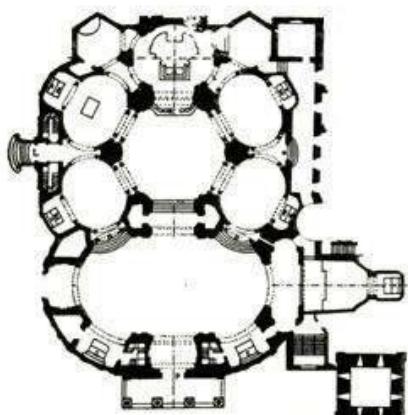
CHIESA DELLA CONSOLATA



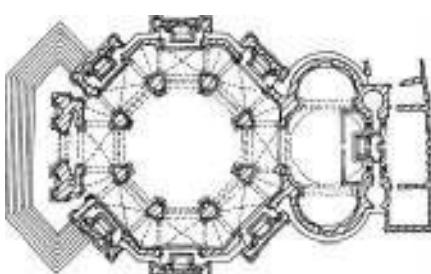
La Chiesa viene ingrandita ed arricchita di cappelle ed altri elementi neobarocchi nel secondo Ottocento dall'architetto Carlo Ceppi, per cui ciò che oggi sta tutto intorno alla Chiesa è un'aggiunta tarda ottocentesca. Guarini progetta due spazi:

- la Chiesa vera e propria, con una pianta ovata molto strana.
- un elemento esagonale giustapposto.

LA PIANTA



Non si tratta di un ellisse completo, poiché esso è spezzato da due elementi rettilinei; in realtà la Chiesa era stata in parte già costruita e Guarini mantiene una delle campate mentre chiude le altre due parti a semicerchio perché era stata pensata nell'altra direzione, ponendo l'altare maggiore nello spazio aggiunto di forma esagonale.



La critica vuole vedere dietro il progetto guariniano, quello della Chiesa della Salute di Baldassarre Longhena a Venezia.

IL CASTELLO DI RACCONIGI



Mentre gli edifici religiosi sono realizzati per il ramo principale dei Savoia regnanti, gli edifici residenziali sono per i Savoia_Carignano. Ciò che già esiste è il castello medievale, che viene trasformato nel Cinquecento in un vero e proprio palazzo.



Immagine pubblicata nel *Theatrum Sabaudiae* che non corrisponde al progetto guariniano, ma ad un progetto precedente di Carlo Emanuele Lanfranchi, figlio del Lanfranchi Francesco che ha realizzato il Municipio di Torino.



Disegni per i parterre de broderie di Luc La Verdure, giardiniere dei Savoia Carignano in questo periodo.

IL GIARDINO



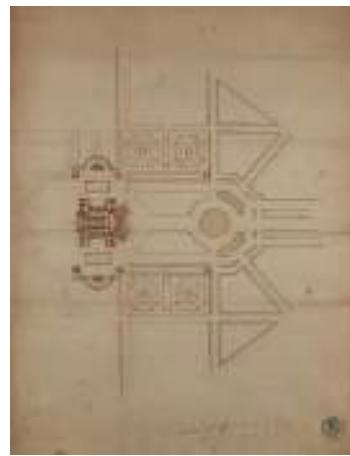
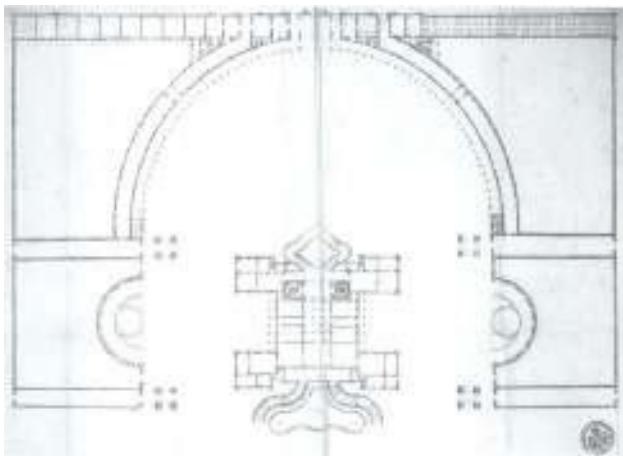
Questi nel 1670 per trasformare il giardino richiedono il progetto ad André Le Notre, il più importante progettista di giardini in tutta Europa; la famiglia Carignano è perciò la prima famiglia a richiedere a Le Notre un progetto di giardino in Piemonte.

Il castello non è ancora quello di Guarini, per cui Le Notre si riferisce all'esistente e al progetto di Lanfranchi; il progetto di Le Notre viene spedito per corrispondenza e rappresenta un chiaro giardino alla francese.

Ci sono due compartimenti con parterre de broderie, boschetti, delle grandi radure, un grandissimo asse centrale tarato sul punto medio della facciata, che giunge al termine del parco anche perché da esso arrivava la strada da Torino.



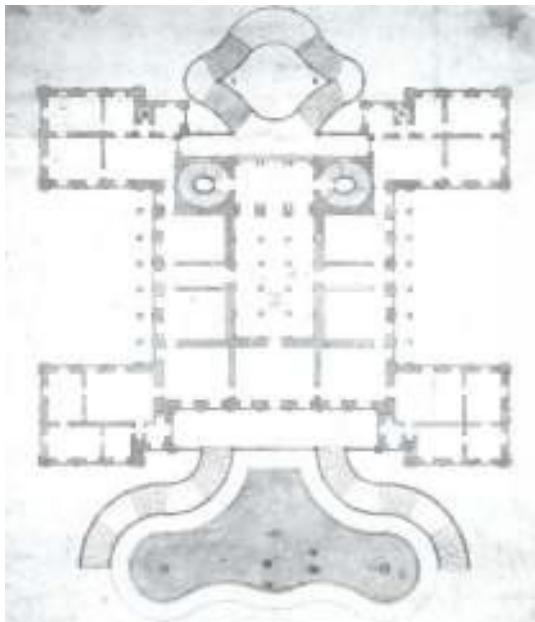
Il parterre de broderie in faccia al Castello non è disegnato in dettaglio da Le Notre, ma dal giardiniere Jean Vignon che lavorava per i Carignano e che lo descrive come un "*parterre alla moda*".



Quando Guarini arriva progetta il Castello dentro lo schema già definito da Le Notre: ciò fa capire l'importanza del giardino all'epoca, anche nelle residenze reali più illustri, come a Versailles dove si è iniziato a lavorare prima al giardino e poi all'architettura, poiché esso era lo specchio dell'aggiornamento, del potere, dell'essere interessati alla moda del tempo.

Egli progetta ed in parte costruisce un castello alla francese (Guarini non realizza soltanto opere legate all'architettura italiana, ma si dimostra legato anche all'architettura e alla stereotomia francese, acquisite durante il suo soggiorno in Francia) che guarda al modo di costruire castelli in Francia non tanto per l'impianto francese del palazzo posizionato in fondo al cortile (come il castello del Valentino) ma per una variante di quest'impianto: grande scalinata guariniana che scende dal palazzo al parco ed un'enorme e monumentale piazza pubblica che si riferisce all'architettura romana dell'antichità (mix di riferimenti) con i tetrápylon, cioè archi monumentali a 4 formici.

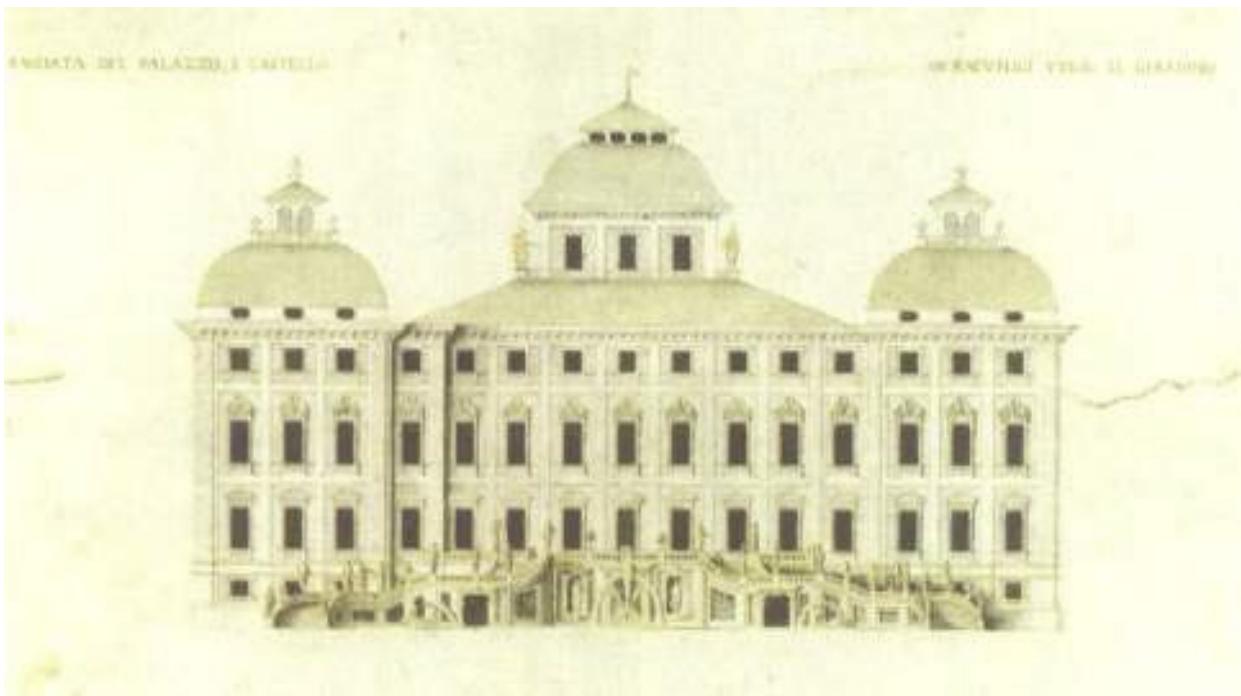
IL PROGETTO



volta del pavimento del salone superiore.

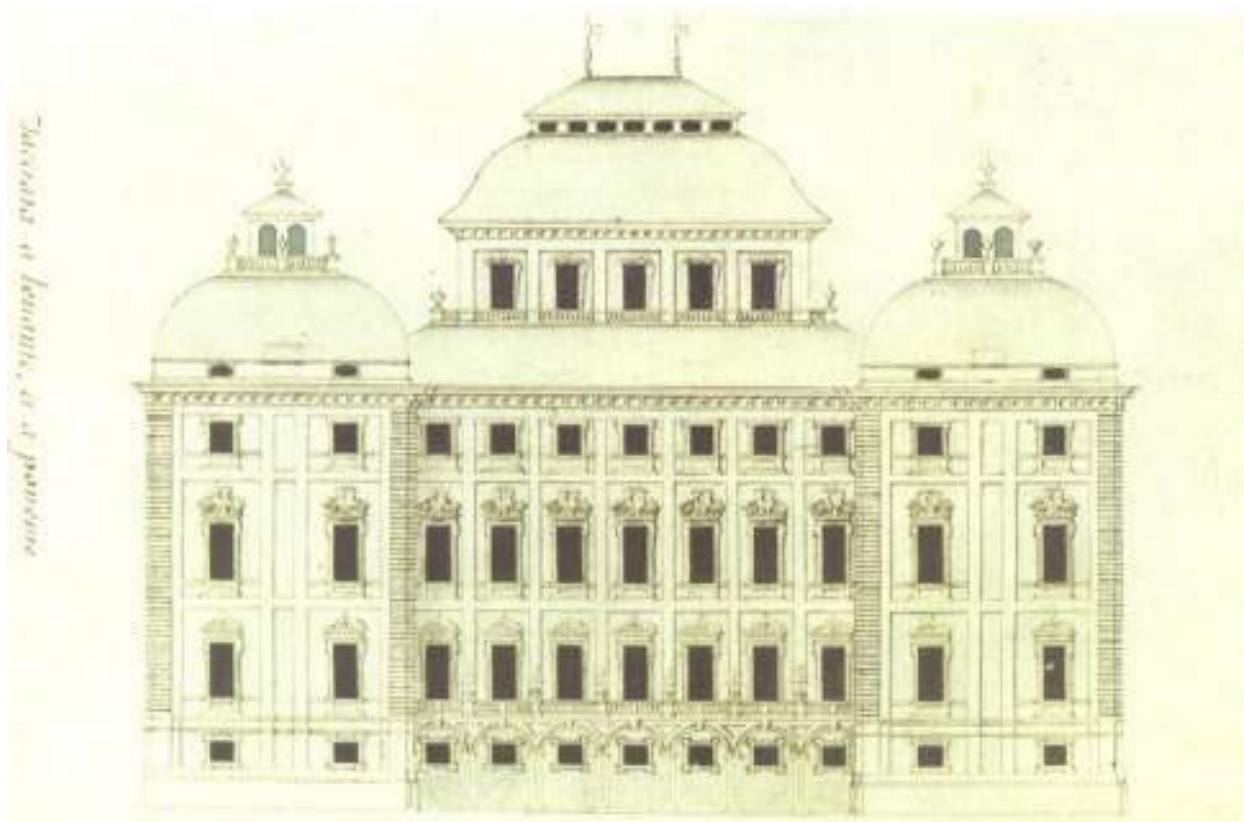
Guarini fa i conti con un castello che preesiste, che ha un maschio centrale e delle torri da camuffare: utilizza le murature esistenti per trasformarle in un castello vero e proprio, in un palazzo di campagna. La logica è quella di un palazzo compatto, con quattro padiglioni per appartamenti, mentre i locali pubblici sono situati nel centro del palazzo. Nella pianta si vede il piano rialzato, quello che è effettivamente importante nei terreni di campagna, dove non c'è come d'abitudine il salone centrale, situato invece al primo piano (come per le ville genovesi di Alessi): una contravvenzione rispetto a Venaria o alla Villa della Regina.

Le scale di accesso verso il parco sono a collo d'oca, mentre il salone al piano superiore è strutturato da una serie di pilastri che reggono la



L'elemento francese abbastanza forte è il tetto a carena rovescia, una delle varianti delle coperture alla francese, e non un tetto alla Mansart a doppia pendenza, ma esattamente uguale al Pavillon de l'Orologie del Louvre (padiglione centrale della facciata della Cours Carré), oltre ai belvedere sui tetti che si raggiungono da scale e utilizzati per osservare il panorama; la grossa entità al centro è una sorta di pre_inserimento di Palazzo Carignano: Guarini adotta anche per i saloni dei palazzi il tema della copertura diafana con la luce che ha origini misteriose. La volta è infatti traforata, per cui la luce del salone, posizionato nel cuore del palazzo e senza alcun affaccio, giunge dalle finestre dell'elemento centrale. La scala a collo d'oca è stata probabilmente costruita ma poi

demolita e rifatta nell'Ottocento. Essendo la facciata del palazzo da cui si arrivava da Torino, questa è la prima cosa realizzata.



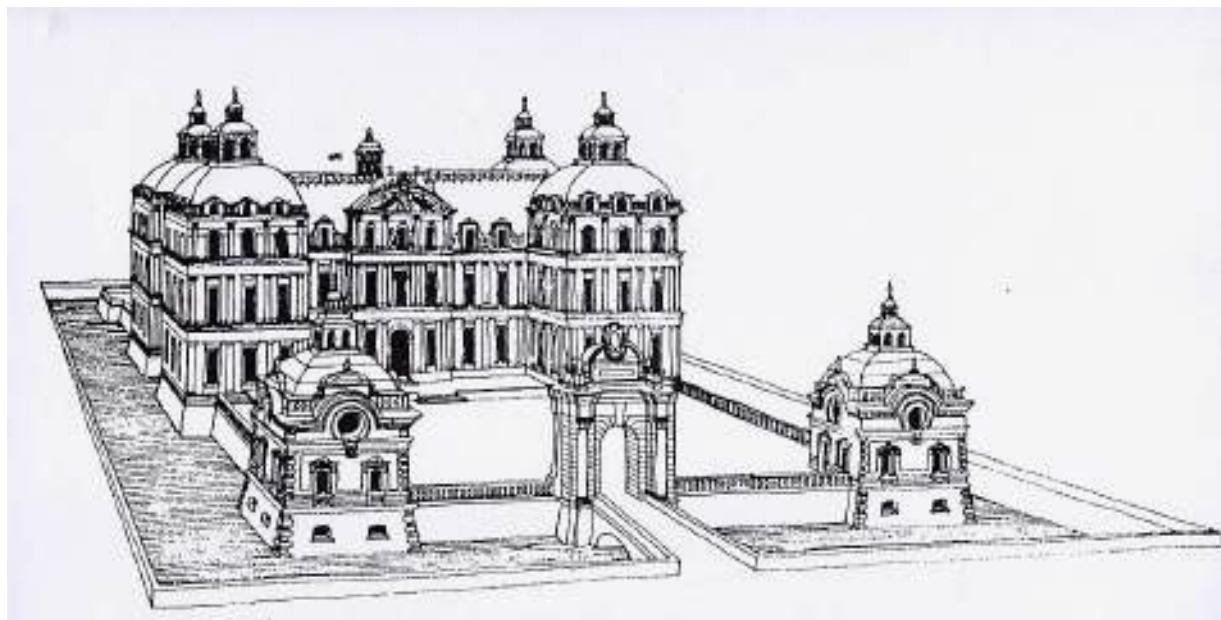
Il fianco presenta un'altra tipica soluzione guariniana: la facciata non è soltanto definita dal bugnato angolare ma anche da fasce che la suddividono in rettangoli, spazi entro cui vengono inserite le finestre. Fasce che dice di aver mutuato dall'architettura emiliana (Palazzo di Parma).

LA FACCIAZA MAI REALIZZATA

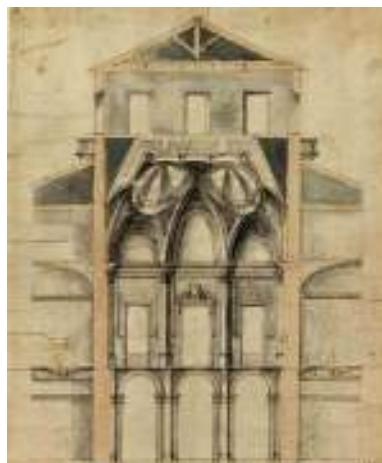


Facciata mai costruita, dove si ritrovano le coperture a carena rovescia ed un grande timpano curvo sul centro della facciata ritrovabile in molti edifici francesi dell'epoca (Chiesa di Saint Germain en Laye).

IL MODELLO



Modello d'ispirazione per Guarini nella realizzazione di Stupinigi è un edificio costruito 50 anni prima (1612) dall'architetto francese Salomon de Brosse: timpano curvilineo in facciata del castello di Blérancourt, copertura a carena rovescia, belvedere. Elemento che differenzia i due edifici in maggior misura è l'assenza nel castello francese del corpo centrale illuminante del salone.

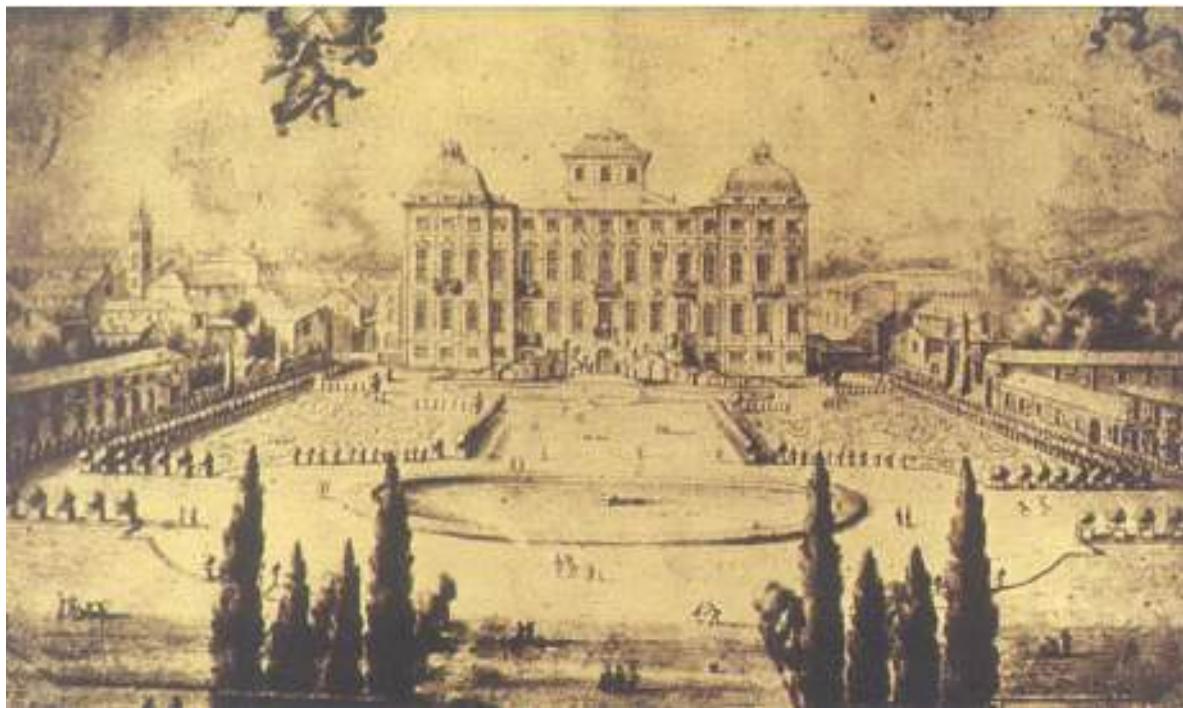


Sezione di come sarebbe dovuto essere secondo Guarini il salone centrale: con la loggia di una Chiesa e l'immissione della luce dall'alto. Salone poi realizzato solo fino all'imposta della volta. Al piano rialzato un salone con i pilastri, salone che è a doppia altezza dal primo piano in su. Oggi questo pavimento che divideva i due ambienti non c'è più ed il salone è alto per tutta l'altezza del castello.

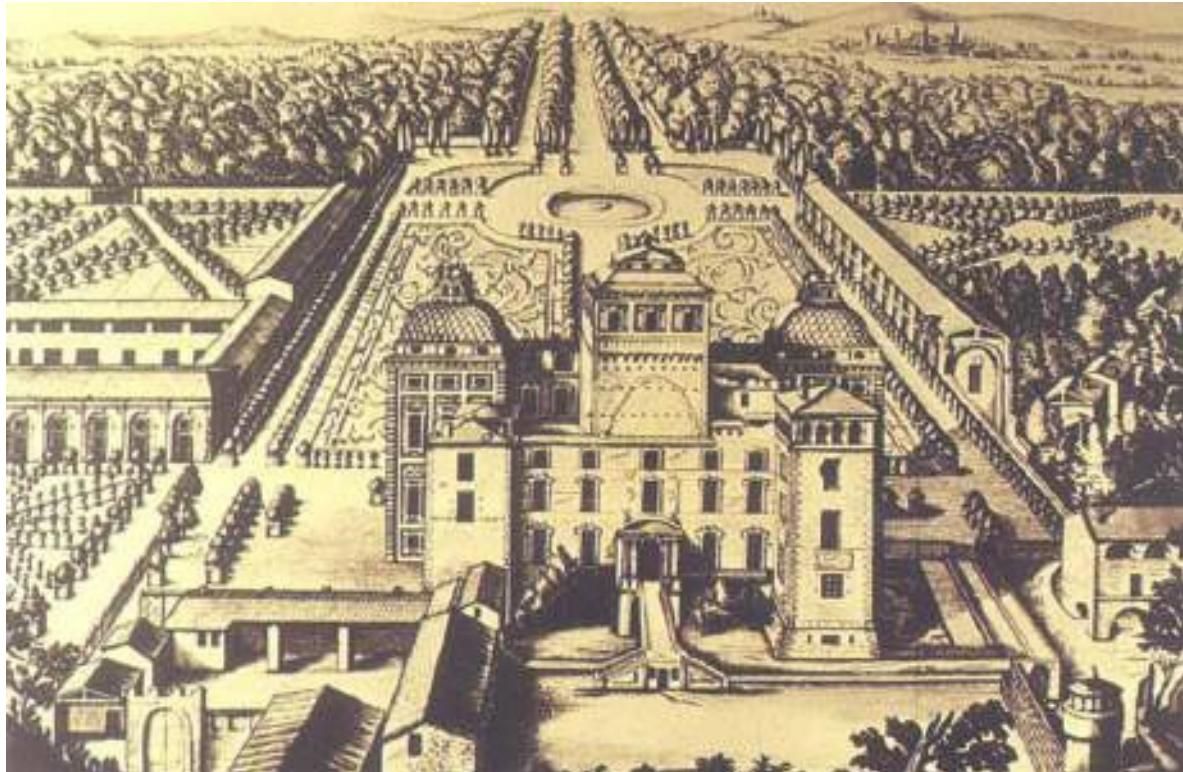


Disegno di Guarini su come deve essere coperto il salone per Palazzo Madama, simile a quello del Castello di Racconigi. Struttura che permettesse il passaggio della luce attraverso finestre sovrastanti.

LE FACCIADE

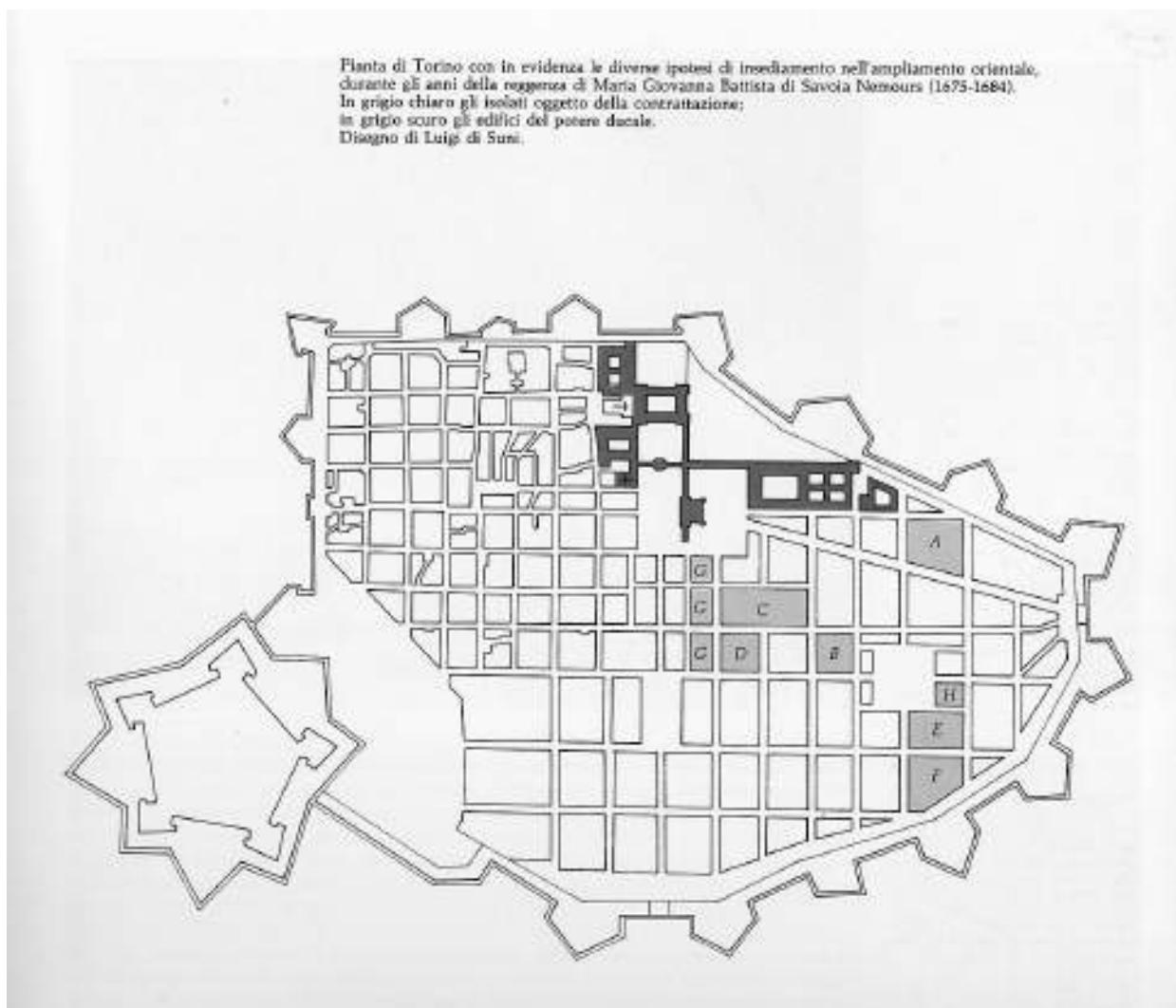


Così si presentava all'epoca il Palazzo guariniano ed il giardino di Le Notre voluto dai Carignano. Il giardino nell'Ottocento è stato completamente tagliato e ridisegnato all'inglese, per cui non esiste più.



Facciata opposta, non realizzata da Guarini, in cui si nota la preesistenza medievale trasformata un pò nel Cinquecento con l'inserimento dei loggiati e delle altane sulle torri.

LA "ZONA DI COMANDO"



Altro grosso intervento per i Carignano da parte di Guarini è la progettazione della cosiddetta "zona di comando", la zona dei palazzi reali (in grigio scuro nella piantina), dove era collocato il centro di comando della città. Sistema tra altri sistemi: infatti non soltanto i Carignano cercano di costruire palazzi in centro, ma anche i Gesuiti protetti da Madama Reale danno vita ad un progetto di centralizzazione, da attuarsi attraverso la costruzione di palazzi di rappresentanza in centro. Quindi la progettazione di Palazzo Carignano si intreccia alla progettazione del Collegio dei Gesuiti, che all'epoca avevano la Chiesa con il loro convento in via Garibaldi.

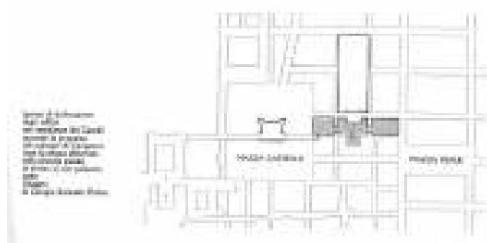
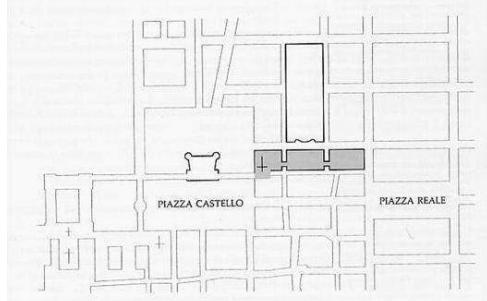
E' un momento in cui varie istituzioni si giocavano lo scambio, attraverso l'appoggio di questo o quel duca, di zone centrali nella città: ciò si può capire dalla piantina soprastante, in cui attraverso delle lettere sono indicate le istituzioni dell'epoca.

A_Albergo di virtù, poi Ospedale di Carità B_Ospedale di Carità, poi Ghetto
C_Area principi di Carignano
D_Padri Oratorio S. Filippo E_Prima area dei Gesuiti F_Area Ospedale S. Giovanni G_Seconda area dei Gesuiti
H_Nuovo Albergo di Virtù e Opera degli eretici convertiti

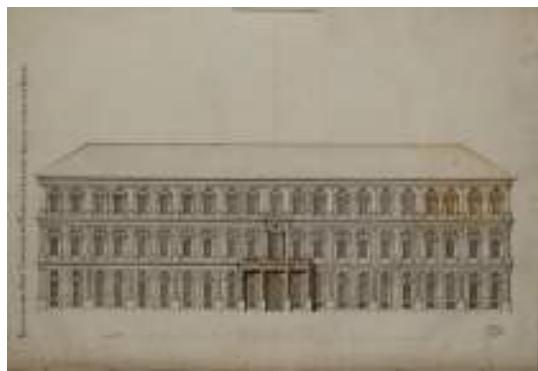
Tendenza in questo ampliamento ad est a collocare i grandi conventi sul bordo, mentre i palazzi nobiliari e le diverse residenze in centro; nonostante ciò, i Gesuiti riusciranno ad avere tre isolati in pieno centro, a fianco dell'area dei Carignano. Il complesso dei Gesuiti doveva essere collegato da ponti aerei perché abbastanza grande, ma alla fine viene realizzato solo uno dei tre inizialmente previsti. Ci sono tre versioni di progetto per il loro complesso:



In un primo momento ottengono l'idoneità a realizzare la Chiesa con affaccio su Piazza Castello.



Soluzione finale con il loro convento sulla piazza, la chiesa nel centro, a destra il Collegio per l'insegnamento dei giovani nobili. E' grazie al soccombere di questo progetto che i Carignano riescono a realizzare nel luogo in cui avrebbe dovuto trovarsi la Chiesa, l'attuale Piazza Carignano.



Collegio dei Gesuiti, ad opera dell'architetto proveniente da Lugano, come Borromini e Maderno, Michelangelo Garove. In arancio ciò che nel Settecento mancava ancora, mentre in grigio ciò che era stato effettivamente costruito nel primo cantiere.

NB: Non è realizzato da Guarini, ma da Michelangelo Garove che interpreta le volontà di padre Vota, capo dei Gesuiti, rifacendosi sicuramente alla maniera architettonica

guariniana (Garove è allievo di Guarini), a sua volta legata al Borromini (finestre doppie in Palazzo Propaganda Fide).

FILIPPO JUVARRA

Guarini Guarini non era l'architetto del ramo principale dei Savoia, per cui ha realizzato soltanto due chiese (Cappella della Sindone e Chiesa di San Lorenzo), ma l'architetto dei Principi di Carignano. I Savoia appartenenti al ramo principale, dopo aver utilizzato Amedeo di Castellamonte si affidano a Michelangelo Garove, altro architetto proveniente dalle aree luganesi, che però muore nel 1713 togliendo il disturbo nel momento buono poiché nello stesso anno, grazie al Trattato di Utrecht, il Ducato di Savoia diviene Regno di Sicilia (prima) e Sardegna (poi, dal 1720): dunque un passaggio di Stato da ducato a regno, ottenuto grazie a politiche promosse dalla corona ducale di Vittorio Amedeo II, divenuto Re dopo il 1713. La tensione verso una scala monumentale era già nell'animo dei progetti di Garove e nella committenza da parte del duca appena citato, ma nonostante ciò Garove non poteva essere il professionista capace di dare un nuovo volto al nuovo Regno. Fortuna volle che Garove morisse e che venisse presentato a Vittorio Amedeo II a Messina l'architetto Filippo Juvarra, architetto che si era già formato a Roma nello studio di Carlo Fontana (nel cui studio sono passati tutti gli architetti più famosi del periodo) e che doveva essere colui in grado di ridisegnare la capitale del nuovo Regno.

Juvarra non soltanto si forma a Roma, ma insegnà nell'Accademia di San Luca e partecipa a dei concorsi che questa bandiva (detti Concorsi Clementini perché formati da Papa Clemente), vincendo nel 1705 il Primo Premio ad uno di questi. Dal 1707 viene accettato come docente nell'Accademia di Architettura e prospettiva, sdebitandosi (come fanno tutti all'epoca) regalando un progetto a pianta centrale intitolato "Il dono accademico". A Roma non riceve delle grandi commesse, ma realizza una cappella per la famiglia Antamori e degli allestimenti teatrali per il cardinale Ottoboni. Dopo questo periodo romano, giunge in Piemonte dove nel 1714 viene nominato Primo architetto del Re di Sicilia/Sardegna, mettendo la firma a numerosi progetti.

L'attività sarebbe continuata bel oltre se nel 1735 il Re di Spagna non avesse chiesto a Vittorio Amedeo II il suo architetto per riprogettare il Palazzo Reale di Madrid; così Juvarra parte per la Spagna ma non ben trattato muore di polmonite il 31 gennaio del 1736.

VEDUTE DEL CAMPIDOGLIO



Schizzi preparatori che rientrano in quella politica di promozione, realizzati per il Re di Danimarca che poi non viene a Roma, motivo per cui li regala al Re di Francia. Tentativo di procacciarsi presso le corti dell'epoca.

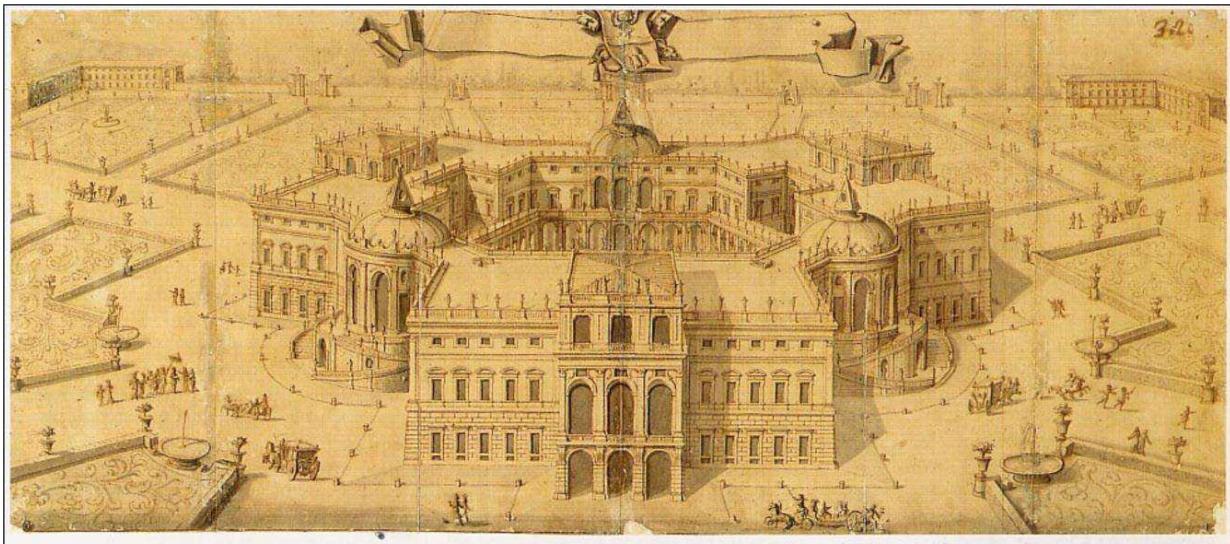


Capacità grafica di Juvarra che con poche righe rende completamente il senso del Campidoglio: egli è stato ed è tuttora apprezzato per le qualità del disegno grafico.

Questi disegni saranno la fonte di ispirazione per progetti

successivi, visto che ha un rapporto intenso con Roma e con le antichità.

CONCORSO CLEMENTINO DEL 1705



Progetto con cui vince il Primo Premio. E' un palazzo "in villa", cioè in campagna, per tre grandi personaggi: un progetto teorico ed evidentemente non realizzabile. Sia questo progetto che il Dono Accademico di due anni successivi, rappresentano le due pietre miliari dell'attività Juvarriana (ci sono già elementi relativi al progetto di Rivoli e di Superga).

Importante il corpo centrale della facciata con grandi archi e gli elementi secondari relativi ai padiglioni del giardino ottagonale tutto intorno.

DONO ACCADEMICO, 1707



Edificio a pianta centrale, matrice di quello che farà 8 anni dopo per la Chiesa di Superga.

CAPPELLA ANTAMORO, 1708/1710



Unica opera realizzata a Roma che riprende soluzioni già utilizzate dal Bernini e che egli stesso utilizzerà a Venaria Reale, con finestra ricca di puttini che fanno luce all'altare.

PALAZZO CARIGNANO



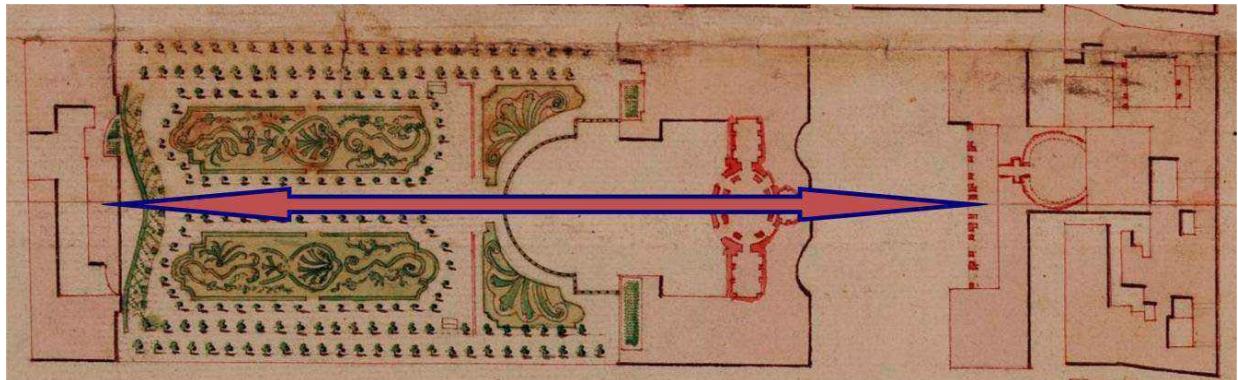
Palazzo Carignano è situato all'interno di un vero e proprio sistema urbano, una sorta di terzo centro del potere dominato dai Principi di Carignano sempre in attesa di subentrare al ramo principale (cosa che avverrà nel 1831 con la morte di Carlo Felice che non ebbe eredi), dopo la cosiddetta "zona di comando" del potere sabaudo e la zona del potere municipale intorno alla piazza Palazzo di Città. Un complesso in cui è presente il palazzo eretto a partire dal 1679, dopo che Guarini ha lavorato al Castello di Racconigi.

Guarini muore durante il cantiere, motivo per cui esso viene affidato ad un suo discepolo, il Baroncelli che lavora anche per altri architetti, progettista per Palazzo Graneri della Roccia (oggi sede del Circolo dei lettori), palazzo la cui facciata è definita dall'opera a fasce che suddividono il fronte. Un sistema costituito da:

- piazza
- il giardino, che univa la parte costruita da Guarini alle scuderie. Oggi, nello stesso luogo, esiste la Piazza Carlo Alberto, piazza realizzata quando nel 1831 i Savoia Carignano si trasferiscono a Palazzo Reale e donano il lotto al demanio per usi amministrativi.
- il teatro, realizzato nel 1652 da Benedetto Alfieri. Esso esiste ancora oggi, ma è stato ricostruito dal Feroggio dopo essere stato distrutto da un incendio.
- le scuderie, già esistenti ma ricostruite nel 1689 da Filippo Castelli; oggi al loro posto c'è la Biblioteca Nazionale, primo episodio di neoclassicismo a Torino, ma ben diverso da quello ottocentesco.

Il Palazzo è oggi uno dei più famosi, poiché vi si installò al suo interno la sala del primo parlamento subalpino, mentre verso l'antico giardino la sala del primo parlamento italiano nel 1861, anno in cui l'Italia viene unificata; nonostante la facciata verso piazza Carlo Alberto venne realizzata in maniera monumentale proprio perché pronta ad

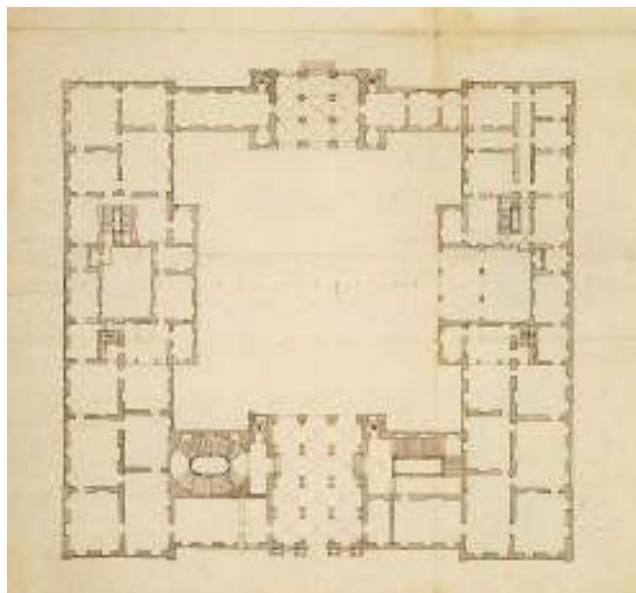
ospitare il parlamento del nuovo Stato, il Parlamento qui non si insedierà mai a causa dello spostamento della capitale prima a Firenze, poi a Roma.



Porzione di cartografia urbana tratta dalla Carta delle Interiora (che ci mostra non solo gli isolati, ma anche gli spazi pubblici all'interno dei palazzi) che mostra i 3 elementi del sistema: a sinistra le scuderie, nel mezzo il giardino con due parterre (il primo con due compartimenti allungati, mentre il secondo a destra che insiste sull'area in cui il palazzo sarebbe dovuto essere completato, a destra la piazza che i Carignano riescono ad ottenere togliendo ai Gesuiti porzione della loro proprietà, mentre a lato il teatro, il quale non è assiato poiché preesisteva una sala in cui si giocava alla pallacorda che nel 1752 viene trasformata in teatro da Benedetto Alfieri (nonostante ciò la scala che porta al palco dei principi si trova lungo l'asse del portale di Palazzo Carignano).

Guarini arriva al progetto del palazzo alla 3 variante.

PRIMO PROGETTO



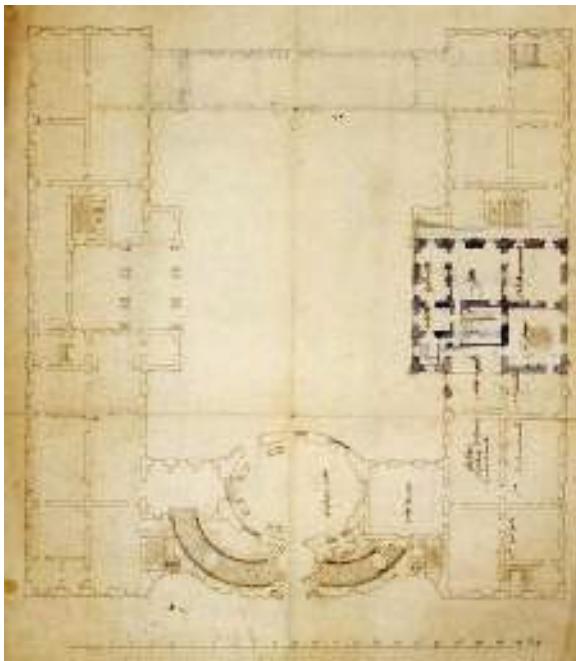
Il Palazzo ha un impianto molto regolare, e presenta come Palazzo Barberini una scala ovata ed una rettangolare con un pozzo centrale; il percorso che porta al porticato passa per un atrio e continua attraverso un secondo atrio che conduce al giardino, leggermente più in basso per la presenza di gradini. La manica sulla piazza è a manica semplice. Il palazzo ha un impianto a U chiuso nella parte superiore da una manica di minore entità, forse di altezza minore.

Ai lati destro e sinistro il palazzo si sviluppa a manica semplice intorno ad un piccolo cortile su cui si affacciano alcuni ambienti.

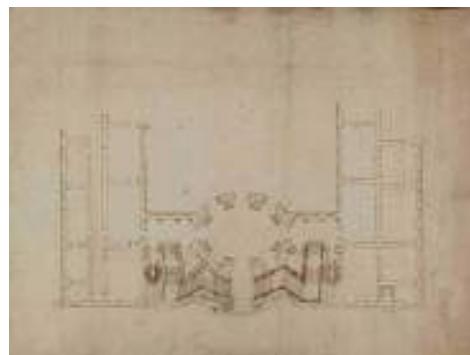
L'atrio di accesso è un atrio alla piemontese: l'architettura fino a quel

momento era caratterizzata nella residenza nobiliare da grandi atrii che corrispondono al salone principale del primo piano (basti pensare a Palazzo Lascaris) costituito da una serie di colonne che regge il pavimento del salone; dall'atrio si arriva ad un porticato che conduce da un lato o dall'altro allo scalone principale, che a sua volta porta alla loggia e poi al salone. Esso dunque non si presenta innovativo rispetto alla tradizione locale.

SECONDO E TERZO PROGETTO



Versione definitiva del Palazzo: esso presenta uno scalone innovativo, tant'è che tutti i palazzi che verranno dopo Palazzo Carignano saranno fatti così: essi non avranno più l'atrio ingombro da colonne, ma saranno all'interno di sistemi più articolati costituiti da volte che sorreggono il salone sovrastante.



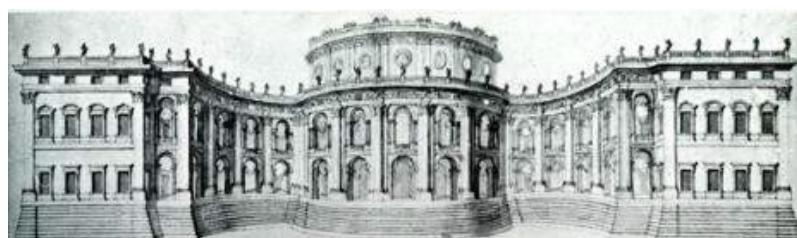
L'idea di Guarini è radicale: si inserisce un atrio ovale trasverso, motivo per cui la facciata non è più piana, ma concava e convessa. Se nella prima versione (foto a destra) lo scalone ha un andamento spigoloso che segue sì le curvature ma in maniera ancora forzata, nella versione finale non si fa seguire allo scalone il sistema concavo convesso della facciata ma crea due quarti di cerchio che collegano i due atrii laterali a quello del piano nobile, in cui la dinamicità non è dato tanto dall'andamento curvilineo dello scalone ma dal tipo di gradini e struttura della trabeazione.

PIANTA

Atrio esagonale piccolo, un grande atrio ovato che introduce al cortile e utilizzato per il passaggio delle carrozze, a sinistra e a destra due ulteriori spazi in cui si aprono i bracci degli scaloni che giungono al primo piano in un atrio esagonale sovrapposto a quello terreno che porta al salone centrale.

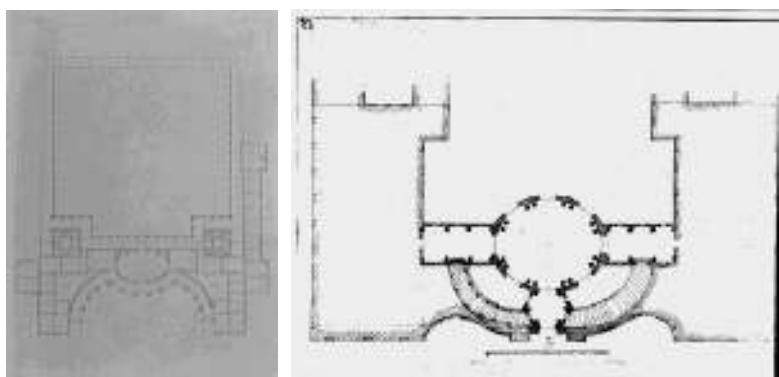
Altra variazione rispetto al palazzo torinese tipico (oltre alle colonne che non si trovano più al centro dell'atrio, ma lungo il perimetro) è un salone che non si affaccia sulla piazza ma solo sul cortile, mentre tra il salone e la facciata ci sta un atrio: questa soluzione di cancellare la loggia sul cortile e raddoppiare gli spazi del primo piano sarà ripetuto nei palazzi seguenti (nel campo dell'edilizia residenziale Guarini fa da spartiacque).

Gli appartamenti del piano terreno a sinistra poi presentano tipologia di appartamento con un corridoio centrale stuccato e decorato che distribuisce le sale, fatto abbastanza inusuale per Torino.



La bizzarria è non solo nella pianta, ma anche in facciata: come si può notare dall'immagine, sono presenti dei timpani con fiamme di origine borrominiana che definiscono sia il centro che i corpi laterali. Nell'incisione superiore del Palazzo non si vede il tamburo, poi realizzato, che riprende quello berniniano per il palazzo del Louvre. Probabilmente o non compare nell'incisione o essa fa riferimento ad una sala che non prevedeva ancora la presenza di una volta traforata in alto con delle finestre (sistema peraltro già presente nel castello di Racconigi).

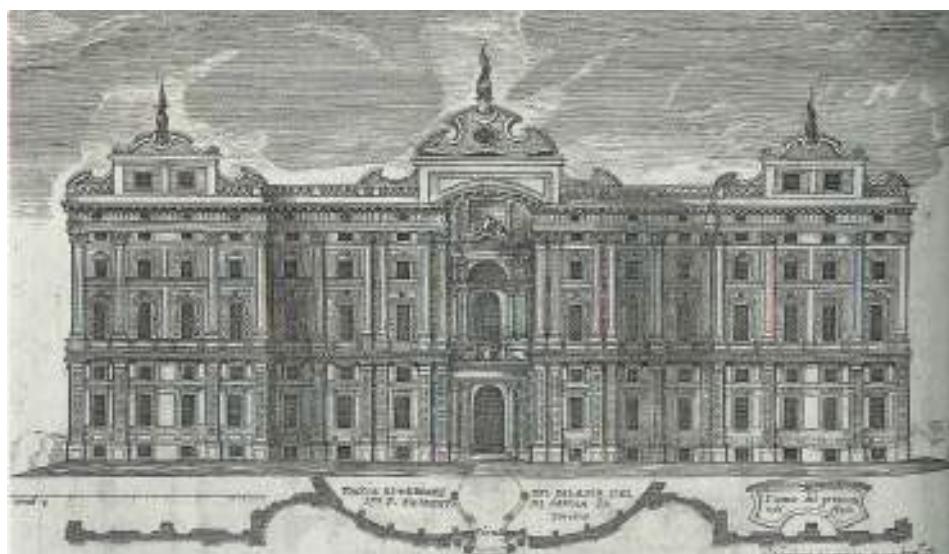
Nonostante la sua bizzarria, è molto apprezzata dai critici e dagli artisti dell'epoca, oltre che da quelli successivi: Robert De Cotte, che in quegli anni passa a Torino disegna tra i tanti edifici anche Palazzo Carignano facendo vedere come egli lo interpreta e cogliendo il senso del palazzo con tutti i suoi elementi innovativi, cioè lo scalone curvo, l'atrio ovato e la facciata concavo-convessa. Più tardi Henry Millon dirà che il Palazzo è "*l'unica architettura italiana degli ultimi venti anni del Seicento con carattere marcatamente regale, retorico e rappresentativo*".



Guarini in effetti va oltre il progetto

berniniano, perché il salone non soltanto modifica la facciata ma anche la corte; è dunque un elemento nodale della facciata, sia esterna che interna, mentre nel progetto berniniano la forma si acquietava in un grande cortile quadrangolare privo di crespature.

LA FACCIA



Sovrapposizione di due ordini giganti, anche se esistono quattro livelli (due principali e due minori dei mezzanelli) raccolti e uniti dall'ordine delle due principali fasce della

facciata; all'interno sono presenti soluzioni a fasce con pannelli rettangolari nella parte inferiore.



Il tamburo è presente ma è molto basso, per cui era impossibile da vedersi in facciata per il fastigio molto più alto; non è però il tamburo costruito e presente oggi, poiché questo in sezione non presenta finestre. Le incisioni fanno capo ad un progetto che prevede per entrambe le maniche al piano terreno un appartamento con la galleria di comunicazione; nei fatti però soltanto l'appartamento nord sarà di questo tipo. Questi prevedono saloni molto alti verso la corte, sale più basse verso la facciata con i mezzanelli, serviti anch'essi da una piccola galleria sovrastante. Ogni livello è costituito da due ordini di livello (maggiore e minore) ed in certi casi le finestre appartengono ad uno stesso ambiente (il salone); infatti le volte che Guarini progetta per le varie sale tengono conto di questo secondo livello di illuminazione delle sale.



Matrice borrominiana dell'Oratorio e della biblioteca dei Filippini in cui il gioco delle curve da un lato è differente (nel senso che si ha una situazione concava in cui si colloca un corpo centrale convesso, mentre in Palazzo Carignano si ha un corpo centrale convesso

con una curvatura diversa dalla convessità della parte centrale per cui sono due curve diverse, e le parti laterali concave).

IL CORPO CENTRALE ED IL FASTIGIO



L'idea di creare un enorme fastigio al centro è un'idea borrominiana, ma si deve ricordare comunque che esso non venne costruito in epoca guariniana bensì in epoca ottocentesca grazie all'architetto Carlo Ceppi a ricordo della nascita nel palazzo di Vittorio Emanuele II, primo Re d'Italia.



C'è una notevole similarità tra questo balcone coperto dal catino retto a sua volta da trabeazioni curve, con le cappelle di San Lorenzo al di sotto dei pennacchi, con trabeazioni diagonali curve.

LA PARTE INFERIORE E QUELLA SUPERIORE



Trattamento della parte inferiore con paraste che presentano un decoro di fantasia e non legato ai trattati degli ordini di Vignola e degli architetti precedenti.



La parte superiore presenta un altro ordine. Guarini persegue ancora il sistema delle fasce: i campi all'interno delle paraste sono definiti da due livelli, quello della fascia e quello retrostante in cui si colloca la grande cornice della finestra.

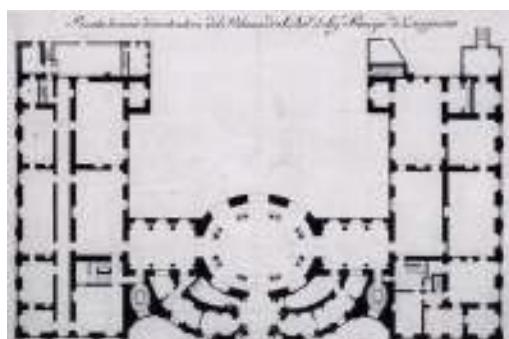
IL CORTILE



Dal cortile, al contrario di quanto avviene in facciata, è possibile vedere il grande tamburo elevato; in questo modo, il salone (il quale corrisponde alle tre aperture con serramenti sormontate da altre aperture più piccole appoggiate all'arco tra i due elementi del timpano spezzato) diviene elemento potente visibile della parte centrale del palazzo. L'enorme cilindro sovrastante ha delle aperture con il serramento completo e delle aperture tamponate per metà: questo tamponamento non è stato fatto per sbaglio, ma corrisponde a dei grandi archi che intrecciavano la volta e che costituivano la struttura principale della volta stessa; attualmente essi non ci sono più, poiché sono stati demoliti o mai portati a termine. L'idea di Guarini era dunque quella di realizzare un tamburo con delle grandi finestre e al di sotto una volta traforata fatta da due grandi archi e da altri elementi, attraverso i quali la luce filtrava nell'ambiente sottostante, così come avveniva già nelle cupole degli edifici religiosi o nel castello di Racconigi.

Elementi vistosi sono le formelle a forma di stelle, che l'architetto Marconi ha ripreso nelle nuove scale del teatro Carignano, restaurate recentemente.

STATO FINALE DEL PALAZZO

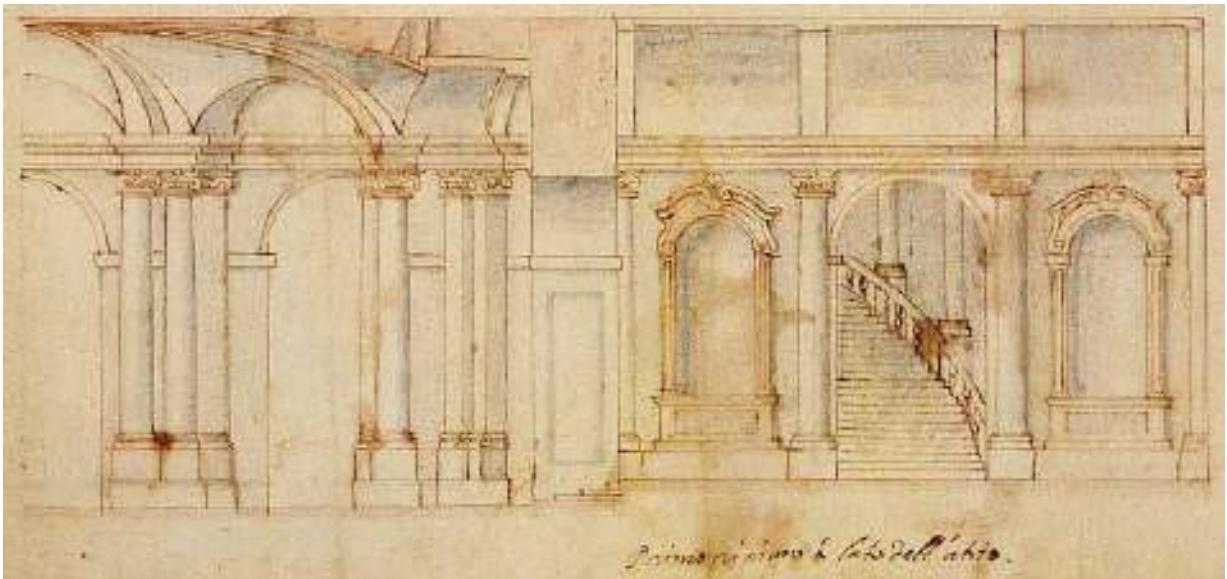


Rilievo ottocentesco prima che venisse aggiunto il palazzo nuovo da Ferri e Bollati. Corpo di ingresso con due atrii, le due scale, l'appartamento con la grande galleria di distribuzione (sede della Sovrintendenza ai beni storico-artistici assorbita da quella dei beni architettonici) e l'appartamento di destra, l'unico a rimanere intatto dopo l'incoronazione dei Savoia Carignano, poiché in quegli ambienti era nato Vittorio Emanuele II.

LE SCALE

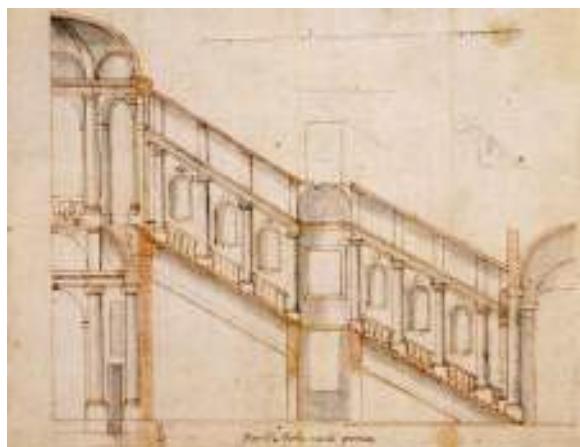


Il pianerottolo determina la curvatura concava e convessa dei gradini, generando un effetto molto particolare nel visitatore, in quanto si ritrova in una scala curva con dei gradini curvilinei che cambiano curvatura a metà percorso, dove la trabeazione retta da colonne sui fianchi del vano scala è curva. Sistema di curve che rende iperdinamico sia lo spazio che la salita, stupefacente: infatti se la scala del Bernini ha il grande stratagemma sulla prospettiva tanto da farla sembrare molto più lunga di quella reale, questa è una scala in cui la visione cambia momento dopo momento proprio perché non è collocata su una linea retta e dritta, ma curva e sinuosa.



I disegni fanno capo ad una scala più tranquilla, che nella versione definitiva sarà invece più enfatizzata: la curva domina infatti l'andamento della scala, dei gradini, la trabeazione montante e addirittura gli ovati situati tra colonna e colonna. Obiettivo di Guarini è quello di suscitare stupore e meraviglia nel visitatore. Uno degli elementi che si ritroverà negli spazi alti e pubblici sarà la volta non poggiante direttamente sulle pareti, ma sulla trabeazione al di sopra delle colonne, rendendo ancora più complesso tutto il sistema.

PRIMA VERSIONE DELLA SCALA



Colonne che reggono una trabeazione rettilinea che sale con un trattamento scanalato e rudentato inferiormente delle colonne.

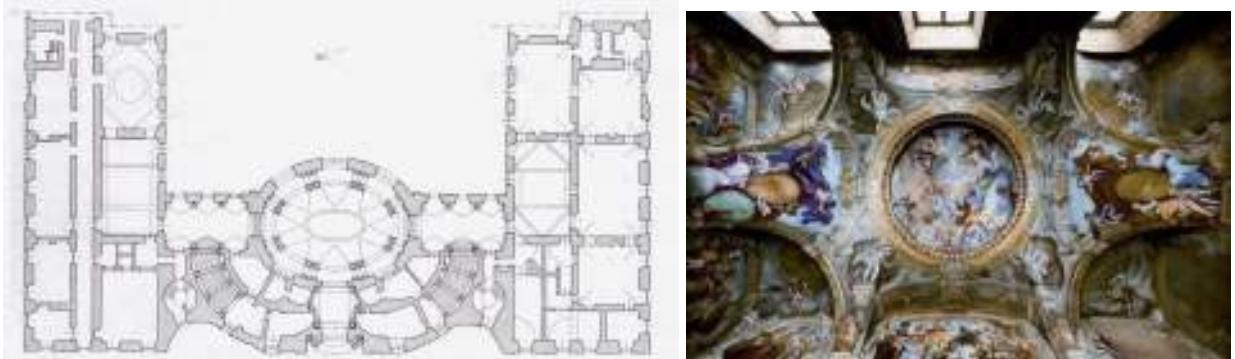
I DUE ATRI



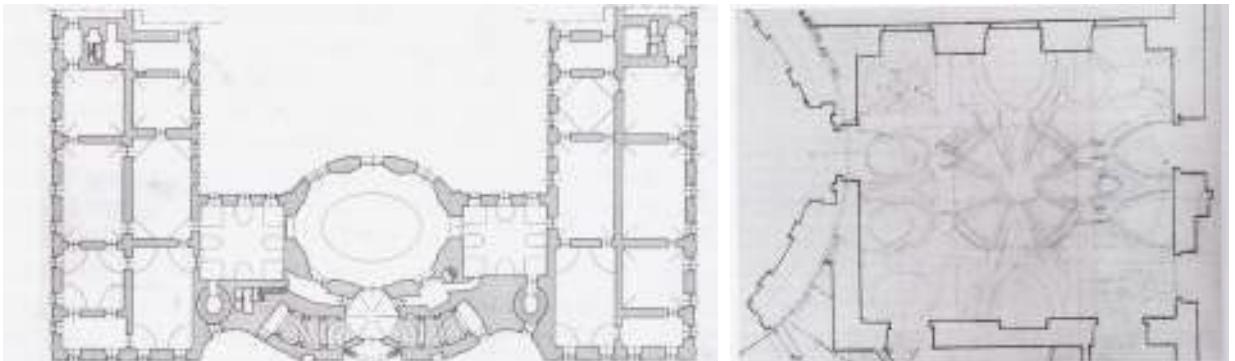
L'atrio esagonale presenta un trattamento rudentato molto particolare lungo tutta l'altezza delle colonne.

L'atrio ovato presenta un sistema di colonne con trattamento rudentato solo nella loro parte inferiore, sganciate dal muro su cui poggia la grande volta costituita da unghie appoggiate alle pareti e la fascia ovata; il raccordo tra la trabeazione e la parete è garantito anche da tanti elementi metallici (catene).

LA PIANTA ATTUALE



Fondamentali le volte a padiglione e volte molto più complesse: l'ultimo salone in alto a sinistra e quello intermedio sulla destra hanno infatti un sacco di elementi particolari. La prima possiede fasce diagonali ed un catino centrale collocato su una volta a vela; quella a destra presenta fasce sia trasversali, sia diagonali. Per Guarini era importante caratterizzare le stanze in ragione di volte articolate in maniera differente: in Palazzo Carignano egli si sbizzarrisce --> basta osservare la volta a destra con archi che raccordano gli elementi laterali delle pareti, mentre al centro una volta a vela tagliata da un catino circolare. La ragione è dare grande spazio e lucentezza ad un salone a due livelli, vista la presenza delle piccole aperture dell'ammezzato; ne deriva una bellezza totale derivante non solo dalla luce che vi penetra al suo interno, ma anche dai diversi interventi cromatici dei pittori.



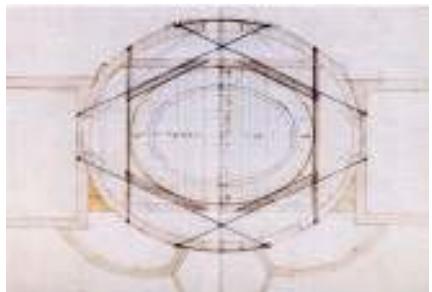
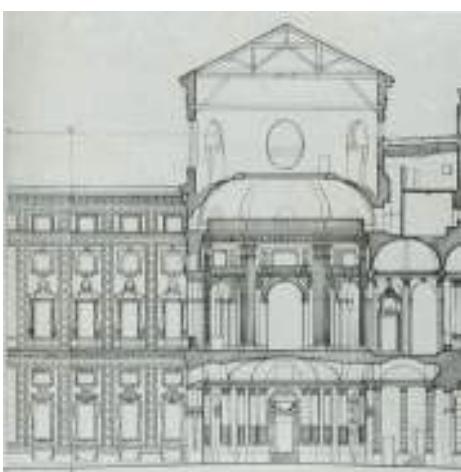
Al piano superiore delle volte a padiglione e molte alte più articolate. La volta a destra corrisponde a quella del salone di Venaria Reale: una volta a padiglione tagliata in varie parti, generata da due fasce che creano una parte centrale che può essere dipinta o stuccata.



IL SALONE

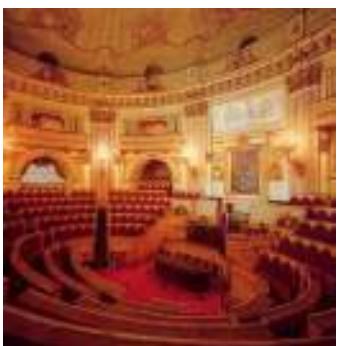


Cuore del Palazzo era il salone a cui si arrivava salendo i grandi scaloni curvilinei, il quale possedeva una volta illuminata in modo particolare. Purtroppo non esiste alcuna iconografia che ritrae il salone prima che esso venisse trasformato, tranne quella presente sulla sinistra, una brutta immagine che documenta su un quotidiano un grande ballo per un matrimonio reale nel 1750. Da questa immagine si comprende comunque l'esistenza di 3 livelli: c'è il salone con la volta aperta, una parte superiore e ancora un terzo livello: essa era fatta in maniera che la luce entrasse in maniera misteriosa anche dalla parte superiore come nelle cupole.



Oggi la volta è stata semplificata: salone con ordine, poi una balaustra che corrisponde ai mezzanelli superiori e una volta tagliata nel mezzo in cui oggi è presente un lucernario; più in alto le finestre ovate del grande tamburo assieme quelle tamponate da cui partivano prima del rifacimento gli elementi della volta dentro il tamburo.

A destra un disegno di Guarini che ci mostra la struttura della volta originaria con tutte le catene metalliche che reggono su il sistema. Guarini è un architetto che trasferisce nell'architettura civile una modalità di trattamento della luce e delle volte che aveva sperimentato solo nelle chiese.



L'APPARTAMENTO DEI SAVOIA CARIGNANO



Appartamento che manifesta ancora oggi il gusto di fine Seicento; un appartamento la cui la cifra decorativa è l'intaglio ligneo dorato applicato sulla superficie a specchio.

LE SCUDERIE



Esse, realizzate dall'architetto Filippo Castelli rappresentano una delle prime architetture neoclassiche costruite a Torino nel Settecento.

Oggi al loro posto è stata situata la Biblioteca Nazionale.

CAPPELLA DI VENARIA REALE, 1716

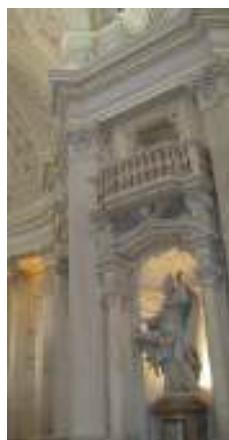


Cappella di Venaria Reale dove Juvarra riprende l'uso della finestra come sorgente di luce alle spalle dell'opera, parafrasando delle modalità già messe in opera dal Bernini nella cattedra di San Pietro.

L'impianto globale che Juvarra segue nella definizione dell'abside della cappella di Venaria si lega ad esperienze precedenti:

- il colonnato semicircolare richiama la *Chiesa del Redentore a Venezia*, di Palladio.
- l'altare riprende quello nella *Basilica di San Pietro*, di Bernini: il tempietto è infatti una parafrasi di quello berniniano (che a sua volta era legato a quello della *Chiesa di San Pietro in Montorio* di Bramante). La versione Juvarriana è un tempietto molto più articolato, con degli elementi diagonali e radiali che rimandano a quello che era, per esempio, l'utilizzo di questi sistemi nei campanili di Borromini, dove però il rapporto con gli angeli cambia. Infatti, mentre nella Cattedra di San Pietro gli angeli e i cherubini stanno alle sue spalle quasi a cedere luminosità, qua gli angeli sorreggono il tempietto in volo, illuminato in controluce dalla finestra retrostante.

Ciò è molto importante perché Juvarra è l'architetto che porta a Torino l'architettura romana contemporanea, pur rivolgendo sempre un'attenzione all'antico che chiaramente non dimentica.



Nel rapporto con le cappelle laterali si lega all'esperienza di Mansart con la *Cappella del Palazzo degli Invalidi* a Parigi; a livello di scelte decorative e architettoniche egli riprende la presenza delle statue nelle nicchie dei grandi pilastri a San Pietro.



CAPPELLA MINORE, VENARIA REALE



La luce che illumina la tela a Venaria proviene, in maniera similare alla *Cappella Cornaro* di Bernini, da una finestra posta al di sopra: la cornice si inflette e crea un ovato, attraverso il quale la luce scende e illumina in modo radente la tela. Nella Cappella berniniana la provenienza della luce è resa invisibile e la luce è enfatizzata da raggi dorati, mentre a Venaria si può vedere fisicamente la finestra.

GALLERIA GRANDE, 1716



I grandi archi situati nella Galleria Grande di Venaria Reale riprendono la matrice romana degli archi di *Palazzo Barberini* (Bernini e Borromini).



A Torino un esempio di questi archi strombati lo si può trovare in *Palazzo Birago*, un palazzo nobiliare privato (oggi sede della Camera di Commercio, che affaccia sul giardino della Provincia) realizzato sempre da Juvarra. Nel cortile si ritrova un arco relativo al salone verso la corte in cui si simula ancor di più la profondità dell'arco (che è soltanto disegnato sul piano di facciata).

ALTARE DEDICATO ALLA SACRA FAMIGLIA, CHIESA DI SANTA TERESA, 1715/1718



Similare estroflessione con la *Cappella Cornaro* di Bernini della struttura dell'altare con colonne, cornici, trabeazioni e timpano spezzato soprastante inflesso.



CHIESA DI SANTA CRISTINA, 1715



Juvarra si forma nello studio di Carlo Fontana, a Roma, Da una sua architettura, *San Marcello al Corso* (chiesa barocca romana canonica) progetta la facciata di Santa Cristina, una chiesa alla romana con la facciata inflessa e concava, come quella di Fontana. Qui i piani si aprono in maniera concava verso la piazza.



Quando Juvarra arriva a Torino, nel 1714, in primo luogo è sottoposto ad un tour de force richiesto da Vittorio Amedeo II: egli richiede infatti le architetture necessarie per una capitale regale, motivo per cui quello che progetta in breve tempo è soprattutto un complesso di edifici per la corte. In pochi anni egli progetta e da inizio ai cantieri delle maggiori architetture che strutturano la capitale, come Venaria, Rivoli e Superga (che strutturano il territorio), Palazzo Madama (che struttura la piazza centrale).

NB: ancora una volta gli architetti della corte sono chiamati a lavorare su scale molteplici: dal territorio alla decorazione degli interni passando attraverso la città.

Se da un lato Juvarra lavora per la corte in grande stile, dall'altra lavora anche per la nobiltà o per gli ordini religiosi sotto protezione reale (es. Santa Cristina). Tra i palazzi realizzati per i nobili, i primi sono: *Palazzo Birago di Borgaro* e *Palazzo Martini di Cigala* (Via della Consolata angolo Piazza Savoia, Assicurazioni Axa).

PALAZZO BIRAGO DI BORGARO, 1716



E' lodato dai posteri biografi di Juvarra. Egli porta sicuramente l'architettura romana contemporanea a Torino, anche se non è alieno di quelle che sono le tradizioni architettoniche della città, motivo per cui fa una sintesi tra le novità del contemporaneo romano e la tradizione piemontese. Per quanto riguarda la corte, per esempio, non si

comporta in modo diverso dai suoi predecessori, ma disegna un cortile che ha una valenza architettonica non indifferente, anche perché visitandolo da strada "reca ornamento alla città e alla strada pubblica".



Altra cosa a cui si adegua è la novità guariniana degli atrii dei palazzi che si liberano dalle colonne, le portano dei lati e creano grandi spazi d'ingresso per il passaggio delle carrozze.

SCALA DI PALAZZO REALE, 1718



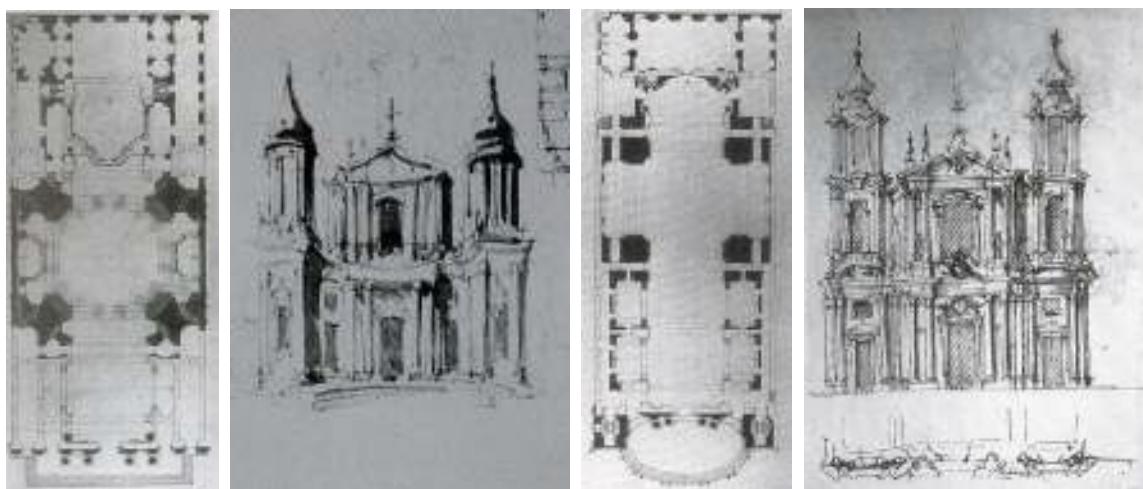
A livello degli interni, negli anni '20 Juvarra progetta anche la scala di Palazzo Reale. Intervento che ci mostra la capacità di Juvarra a livello di architettura d'interni. Bisognava sostituire una scala di legno che andava dal primo al secondo piano: viene realizzata in muratura con decorazioni in stucco, ed è costituita da rampe che riprendono le forbici. Contrariamente

a quello che è il solito uso delle balaustre lapidee per gli scaloni, ed essendo questa non uno scalone, bensì una scala di dimensioni intermedie, Juvarra adotta un parapetto in ferro battuto, che dona al complesso un carattere innovativo (richiamo alle scale francesi) rispetto alle altre scale torinesi.

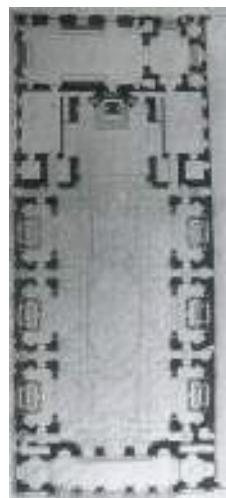
CHIESA DI SAN FILIPPO

Nell'ambito dell'architettura religiosa, Juvarra interviene in San Filippo, la quale esisteva già in precedenza. Il progetto non è di Guarini, come erroneamente si pensa, ma di un capomastro luganese a cui si imputa il crollo della cupola; a salvarsi è l'altare, un mix di Garove e Bertola, con colonne tortili molto utilizzati tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento a Torino. Pur rimanendo intatta questa porzione terminale della chiesa, Filippo Juvarra deve riprogettare l'interno sistema: ci sono varie idee documentate, tanto che esistono varie incisioni anche se non coincidono con l'architettura poi realizzata.

LE PIANTE

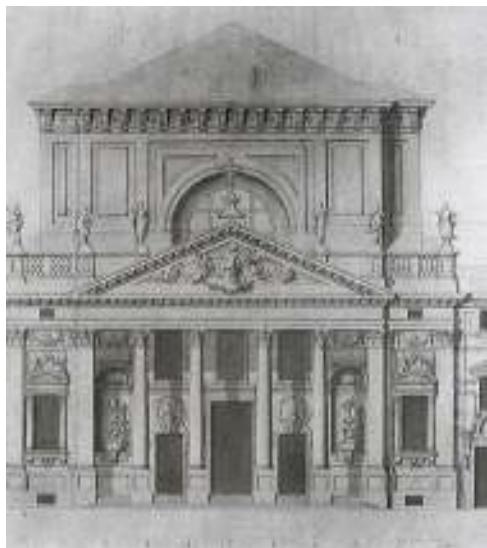


Prime due idee per la pianta dell'edificio, dove è presente la volontà di realizzare una cupola; nella prima versione essa è più centrale, nella seconda versione la cupola è più vicina all'altare. Per quanto riguarda le facciate, nelle prime idee ci sono dei campanili che la rendono legata al Dono Accademico ma soprattutto alla matrice di Sant'Agnese in Piazza Navona.



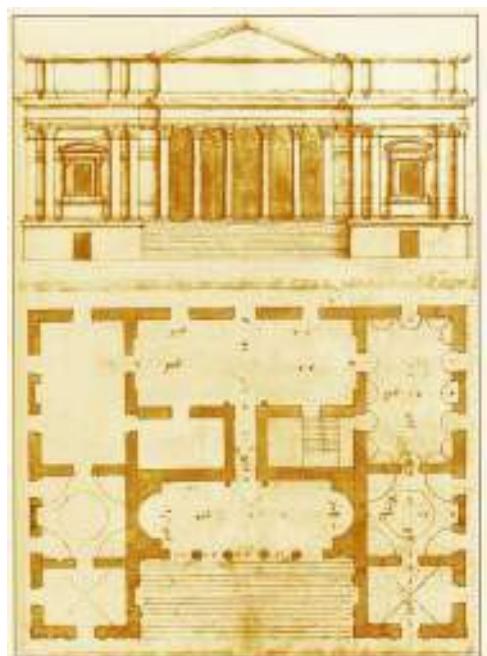
Nella pianta definitiva propone una chiesa longitudinale, non a navate, ma con una grande aula unica; in qualche modo è un eco degli edifici termali romani antichi, anche perché la grande struttura superiore emerge come i grandi sistemi complessi di volte delle terme romane (es. Santa Maria degli Angeli, ripulmata da Michelangelo).

LA FACCIA



Un progetto molto classicheggiante, che nell'architettura romana ha un certo peso poiché l'architettura classica fa parte dell'architettura barocca e tardo barocca, cosa che non impedisce a Juvarra un intervento rococò al suo interno. Essa presenta un pronao classico, che non risolve la copertura del fronte della chiesa (quasi sempre la facciata era pensata per coprire la massa architettonica dell'edificio), ma si limita a definire la parte inferiore, mentre la parte superiore della volta che copre la grande navata viene lasciata in libera evidenza con una massiccia struttura. C'è un eco delle architetture antiche (termali) romane che Juvarra ben considerava.

Il pronao è stato completato nell'Ottocento senza alcun problema di doverlo modificare, e quindi in maniera molto gradita, anche perché il classicismo dentro quest'architettura non poteva non essere apprezzato in pieno Neoclassicismo.



Progetto di Palladio per la villa Pisano a Lonigo, che Juvarra utilizza come riferimento: la parte basamentale della Chiesa di San Filippo corrisponde abbastanza bene al progetto palladiano.

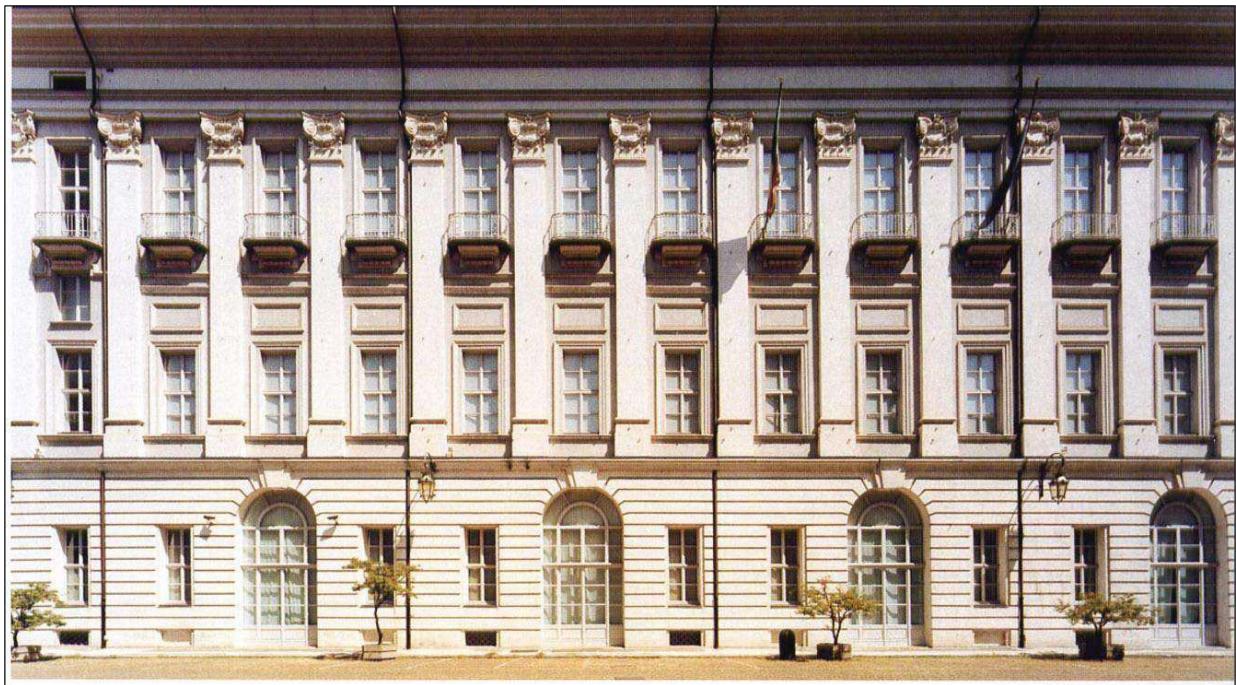
Un rapporto tra Palladio e Juvarra molto esplicito, e che sta alla base con elementi classici che stanno alla base dell'architettura Juvarriana.

L'INTERNO



All'interno una grande aula con grandissimi finestrone che non sono divisi a tre come le grandi finestre termali, ma le riecheggiano nel grande dimensionamento. Decorazioni a stucco e marmi colorati per altari, colonne e archi delle cappelle laterali.

PALAZZO DEI REGI ARCHIVI, 1731



Un'altra architettura che Juvarra realizza per la corte è Palazzo degli Archivi, importante perché nasce dall'inizio come palazzo per ospitare documenti. Costruito a fianco dell'attuale Prefettura, al tempo Palazzo dei Ministeri, i quali producevano documentazione che per regolamenti esplicativi veniva versata e organizzata dentro gli Archivi di Stato.

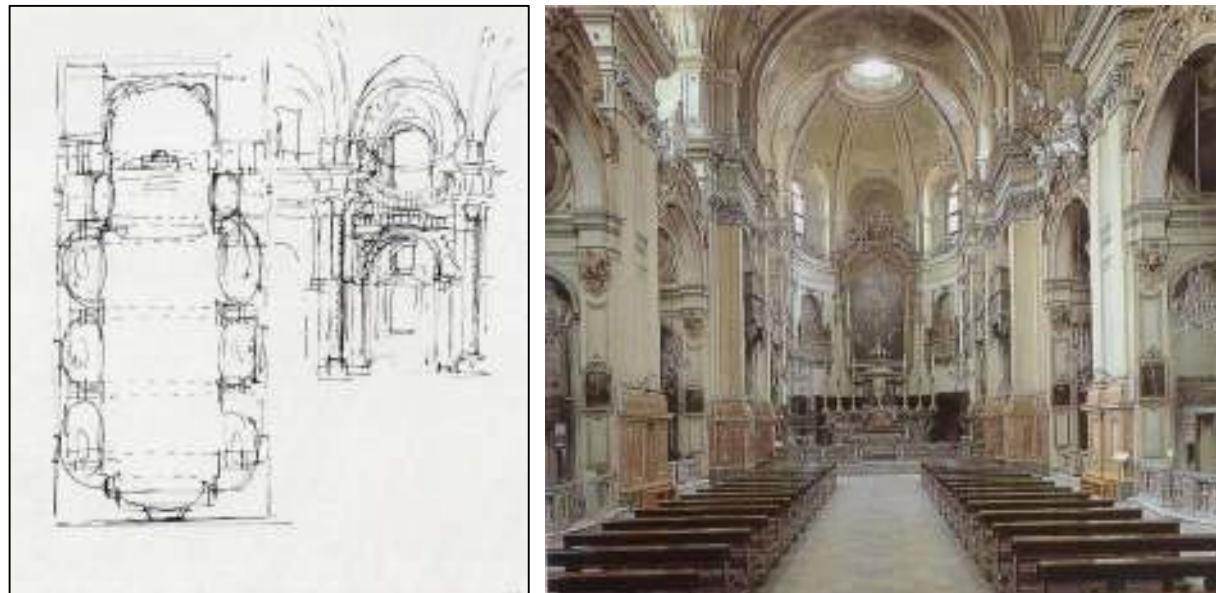
Juvarra utilizza un'idea già vista a Roma, quella dell'ordine gigante (Michelangelo in Campidoglio con ordine gigante poggiato a terra, Bernini in Palazzo Chigi con ordine poggiato su basamento a bugnato) utilizzato per un palazzo pubblico: l'ordine non

definisce dei settori, ma è seriale poiché si moltiplica n volte. Il palazzo infatti non deve relazionarsi con l'architettura di Piazza Castello ed uniformarsi al resto, poiché è situato all'interno di una corte. Ha per questo motivo una sua identità staccato dal sistema di facciate continue.



Riferimento romano per Juvarra: a differenza che nella facciata continua del Palazzo degli Archivi, in quest'architettura il corpo centrale è messo in evidenza, mentre quelli laterali sono indietreggiati.

CHIESA DEL CARMINE, 1732/1736



E' tra le opere di Juvarra che più di altre dimostra la sua attenzione per l'architettura tedesca, nonostante non siano documentati dei viaggi in Germania --> la Chiesa è tra le architetture più vicine all'architettura tardo barocca della Germania (l'architettura tedesca del Settecento si basa molto sull'architettura guariniana e la porta avanti per anni).

L'uso della luce è particolarmente attento: se si notano le cappelle infatti si scorge che esse non sono chiuse né verso la navata né in verticale, ma sono sovrastate da cupole o strutture aperte illuminate da più livelli di finestre; quindi una luminosità mai vista in una chiesa, ed una capacità di svuotare la materia --> non a caso la storiografia architettonica ha individuato in Juvarra, così come in Guarini, il maestro di una architettura aperta in cui le pareti si smaterializzano e la luce penetra attraverso di esse negli ambienti; la parete smette di essere un semplice contenitore e la struttura viene concentrata in punti liberando così la parete dai suoi doveri funzionali. Ciò lo si nota non soltanto qui, ma anche in Palazzo Madama, una facciata fatta di pilastri con enormi finestre, in cui la luce penetra in maniera assoluta. Non è dunque un caso che il volume

pubblicato negli anni '60 del Novecento da Richard Pommer s'intitoli "Le architetture aperte", riferendosi in modo particolare all'architettura piemontese, che ha sì un debito nei confronti dell'architettura romana barocca, ma sviluppa essa stessa una forma di architettura che può liberamente competere con le tante altre presenti in Europa.



Dalle fotografie soprastanti si percepisce l'attenzione di Juvarra di portare la luce perforando le pareti e le volte.

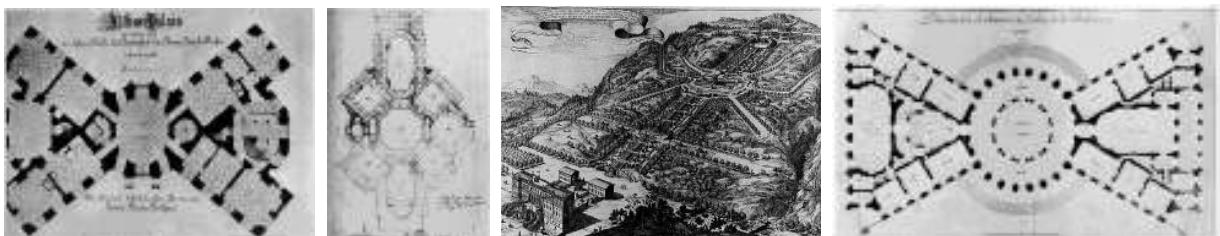
STUPINIGI, RIVOLI E SUPERGA

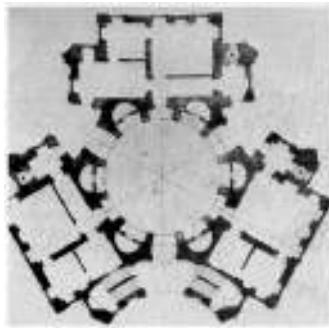
Sono due importanti capisaldi dell'opera di Juvarra in cui si coglie la capacità di gestire l'architettura anche a livello territoriale.



Il senso di Stupinigi non sta soltanto nelle invenzioni architettoniche della singola parte del manufatto, ma sta nel suo radicamento nel territorio: la pianta di Stupinigi è legata alla pianta del territorio, un territorio costituito da viali (le famose "rotte di caccia") che servono sì per spostarsi tra i diversi territori ma che tagliano i boschi e consentono agli equipaggi di caccia di perseguitare la caccia. In tutta Europa il territorio era così: Parigi era definita in questo modo, Torino lo era, e Stupinigi anche.

Stupinigi è un edificio nato per la caccia, ha un impianto radiale (c'è una tradizione di edifici a pianta radiale già progettati da altri architetti) che è legato al fatto che si colloca in un impianto radiale di rotte di caccia --> logica corrispondenza tra la radialità del territorio e la radialità del palazzo, dunque dell'architettura. Questo rapporto non lo inventa Juvarra, ma viene messo in opera da altri architetti per altre corti:





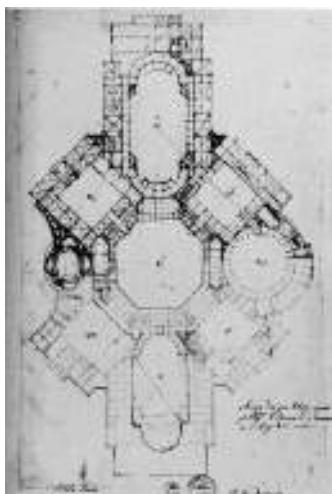
Carlo Fontana progetta una villa con salone centrale ed una serie di appartamenti disposti radialmente.



Johann Bernhard Fischer von Erlach progetta a Vienna verso la fine del Seicento una villa, non legata ad esigenze di caccia, che ha come concetto l'impianto radiale: un salone centrale e a croce di sant'Andrea le quattro maniche con gli appartamenti.

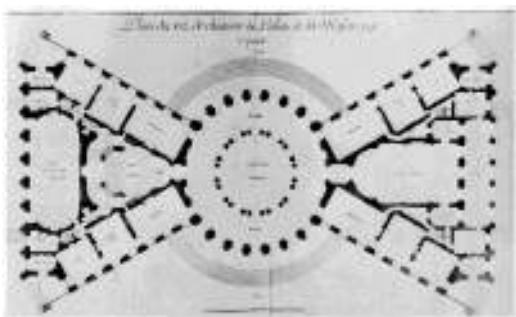


Juvarra ha già trattato il tema dell'impianto radiale: progetto del 1705 del Concorso Clementino, dove immagina un grande palazzo per tre personaggi. Impianto radiale che richiama quello di Carlo Fontana.



Nel 1707 egli redige degli schizzi e dei disegni per un palazzo (a sinistra) per un principe tedesco, dove imposta radialmente maniche di palazzo intorno ad un grande cortile ottagono. Juvarra non realizza nulla per il Langravio, ma a farlo sarà un altro architetto, Giovanni Guerniero, il quale progetta un palazzo (a destra) alla base, una grande struttura boscata sulla collina (area di caccia) con viali radiali che lo contraddistinguono.

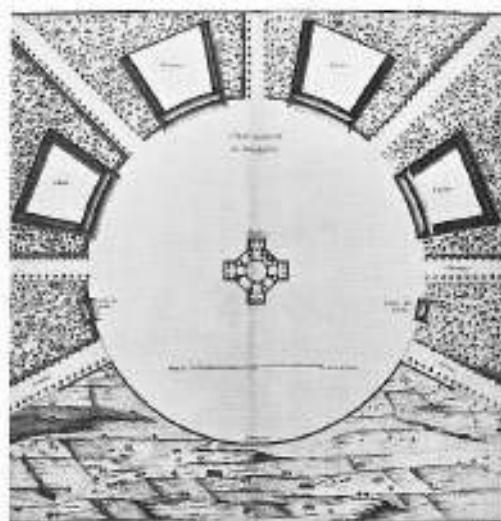
Nell'ambito dell'architettura barocca e tardo barocca il disegno supera la dimensione architettonica_urbanistica e diviene disegno del territorio.



Progetto de "la Malgrange a Nancy" di Jacques Germain Boffrand: palazzo con salone circolare e ali laterali. Il palazzo viene pubblicato nei tardi anni del Settecento.

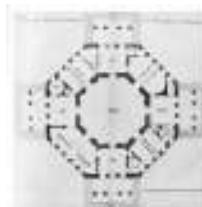


Progetto di Jacob Friedrich von Betzendorf per la città di Karlsruhe: il principe tedesco fa costruire il suo palazzo con un grande parco di caccia circolare, solcato da viali radiali, con al centro una torre di avvistamento e a ventaglio il palazzo, i giardini e la città. Si progetta un'intera città sulla base della forma radiale.



Progetto di Boffrand su un piccolo padiglione di caccia con impianto radiale, molto simile contestualmente a Stupinigi (pensata non come residenza, ma come luogo di caccia temporaneo: un luogo in cui andare, fermarsi, ma non dormire).

Il progetto viene pubblicato nel 1745: esso possiede un grande salone centrale e diversi ambienti disposti secondo un impianto radiale.

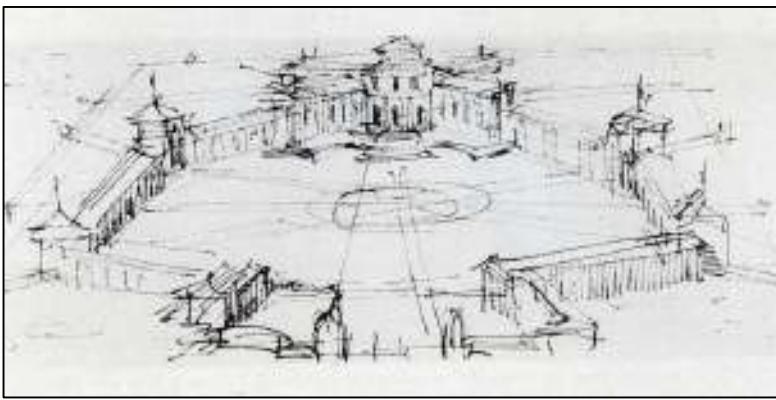


La Palazzina di caccia di Stupinigi si colloca dunque in questo contesto e risponde alle esigenze di creare un padiglione di caccia in un impianto di caccia radiale come altri architetti avevano fatto precedentemente in tutta Europa. Ciò non toglie che Juvarra lo fa in maniera più qualificata.



Territorio in cui si colloca la Palazzina. La rotta centrale e quella di destra esistevano già, per cui essa viene ribaltata strutturalmente a sinistra creando un disegno che dà vita al tondo del giardino. E' poi presente una fascia di rispetto e i boschi di caccia.

PRIMO PROGETTO



Uno dei primi schizzi di Juvarra per Stupinigi: il Palazzo era più aperto di quanto lo è oggi. Di chiuso c'era soltanto il salone, sulla linea che parte per Torino e va verso i boschi, mentre i quattro bracci definiscono gli appartamenti della regina (verso il giardino) e del re, mentre verso la corte si situano gli spazi pubblici. Tutti gli altri bracci danno luogo alle

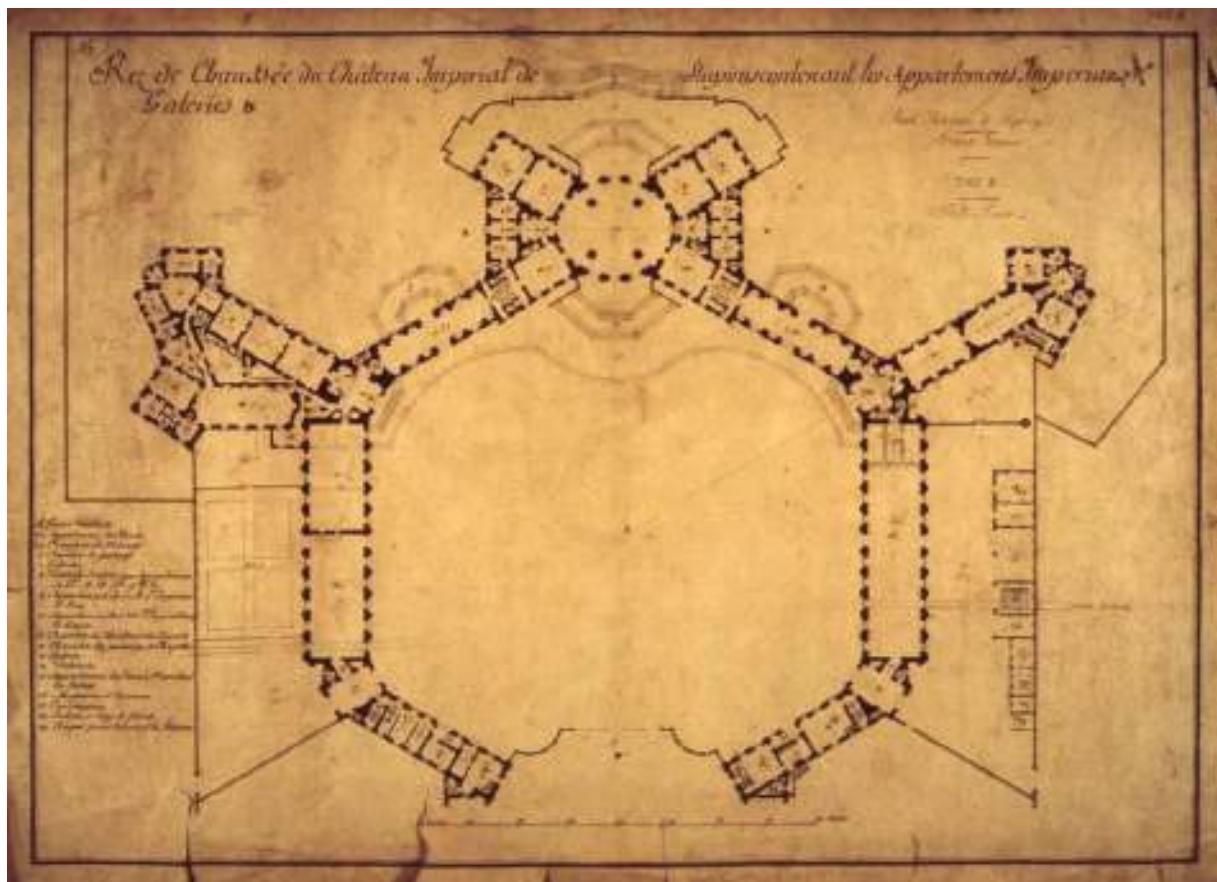
gallerie aperte, alle scuderie, ai canili e ai guardarnesi. I padiglioni angolari erano più aperti e davano la vista secondo delle diagonali: l'impianto di Stupinigi è perciò una sorta di tenda collocata nel territorio in rapporto ad un impianto radiale del territorio stesso. Oggi tutto ciò è molto più compatto e chiuso.



In alto a sinistra, il primo progetto conservato alla Biblioteca Nationale di Juvarra con il salone ovale, i due appartamenti del Re e della Regina con i gabinetti, le gallerie di comunicazione con i padiglioni, le scuderie gemelle ed i bracci di servizio. A destra, la

prima idea Juvarriana per la facciata, diversa da quella attuale: il cervo e la copertura metallica sono infatti un intervento di Benedetto Alfieri che completa con un altro gusto il palazzo, trasformandolo in una residenza strutturata. La palazzina ha come data il 1729 mentre gli interventi di Alfieri sono degli anni '50/60 del Settecento.

PIANTA ATTUALE



Pianta di epoca napoleonica che dimostra come la palazzina sia diventata una vera e propria residenza. Le gallerie sono state chiuse e si sono costruiti degli appartamenti radiali, raddoppiati, per cui il palazzo si è progressivamente ampliato; i due appartamenti del Re e della Regina hanno una enfilade, cioè le stanze sono collegate da porta messe nel mezzo delle pareti, mentre al fondo ci sono tre finestre --> queste enfilade puntano sulle rotte di caccia. Come in Venaria Reale i percorsi interni seguono quelli esterni; quindi, attraverso le porte e l'ultima finestra si vede il viale che conduce a Vinovo e Orbassano in un perfetto intreccio tra l'impianto del territorio e quello del palazzo.

LA COPERTURA



La copertura Alfieriana modifica la percezione dell'edificio e dimostra l'attenzione all'epoca per l'architettura tedesca. In alto spunta il cervo che sottolinea in maniera palese l'uso della palazzina come luogo di caccia (anche Venaria ne possedeva uno). Alfieri guarda al Belvedere di Vienna e al palazzo di Wuerzburg (in questi anni nella corte piemontese si celebrano matrimoni tedeschi, per cui l'attenzione deriva anche da ciò).

IL SALONE CENTRALE



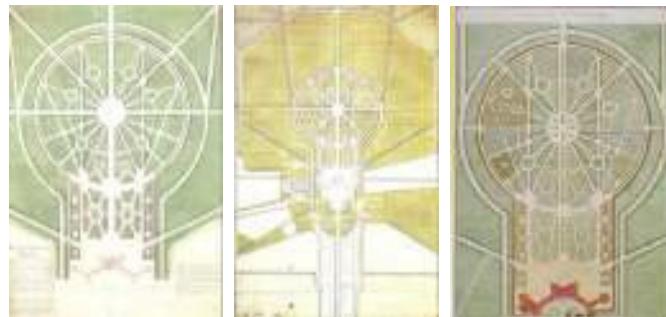
Schizzo di Juvarra pensato come grande ritrovo prima e dopo le cacce, considerato uno dei grandi capolavori di Juvarra, anche se nel secondo Settecento si sta sviluppando un'attenzione verso il Neoclassicismo, motivo per cui specialmente i viaggiatori francesi dell'epoca la considerano una follia, una specie di zucchieriera d'argento, e non un palazzo.

I pittori che decorano questo salone lavoreranno nei palazzi reali russi: ciò dimostra come Juvarra si serve di artisti internazionali richiesti dalle varie corti.

LE ROTTE DI CACCIA

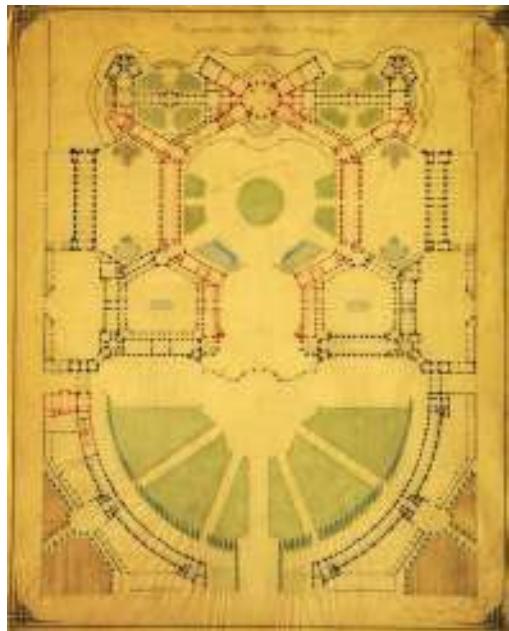


Un luogo cintato e tre rotte di caccia, due delle quali sono legate agli appartamenti dei reali. Il parco possiede una cinta laterizia ma in attinenza ai viali interni, che proseguono anche verso l'esterno, ci sono dei grandi cancelli che permettono la vista lungo le prospettive.



Le immagini in alto a destra mostrano il rapporto tra la radialità del giardino e lo sviluppo dei viali esterni.

IL MANCATO AMPLIAMENTO



Benedetto Alfieri voleva trasformare la Palazzina di Caccia in un vero e proprio palazzo, progetta che però non vedrà mai la luce.

UN PERFETTO BIGLIETTO DA VISITA



Nel Settecento Stupinigi è il biglietto da visita dei Savoia nei confronti delle altre corti: le vedute soprastanti sono infatti realizzate per essere inviate alle altre corti italiane ed europee, e per documentare la corte torinese.

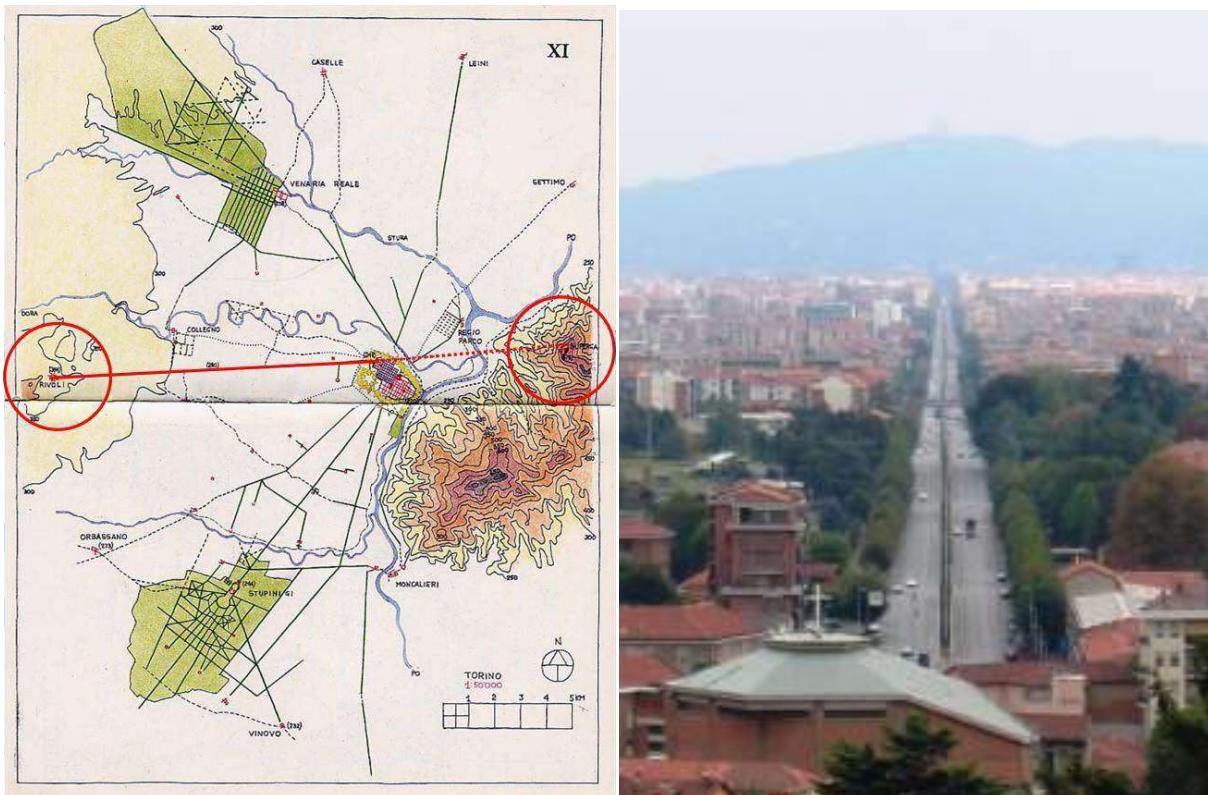
SUPERGA



Quando Juvarra arriva a Torino, riceve subito una commessa da parte di Vittorio Amedeo II di creare i poli e le architetture di una capitale: quindi non è un caso che nel 1715 si progettano altre due cose importanti, Superga e Rivoli, due architetture monumentali che disegnano il paesaggio. I due edifici sono pensati insieme, inseriti in una concezione che vede in Superga non soltanto il tempio votivo eretto per ringraziare la vittoria contro i Francesi nel 1706 ma anche e soprattutto come sede delle tombe reali (la Chiesa per eccellenza dei Savoia), posta su un punto della collina che arriva direttamente da Rivoli e si congiunge con il suo castello (se si prosegue Corso Francia si giunge direttamente sulla collina su cui è posizionata Superga; linea di 19 km, che per 13 km occupa corso Francia mentre per i restanti 6 km è visuale). Si trattava di un sistema che voleva mettere insieme le tombe reali ed il nuovo palazzo reale extraurbano in cui trasferire la corte, da costruirsi sull'idea di Versailles, idea che poi non viene messa in pratica --> Rivoli non verrà mai completato.

E' per tale motivo che Benevoli dirà che "*nessuna capitale europea barocca ha mai messo in atto un sistema così monumentale*".

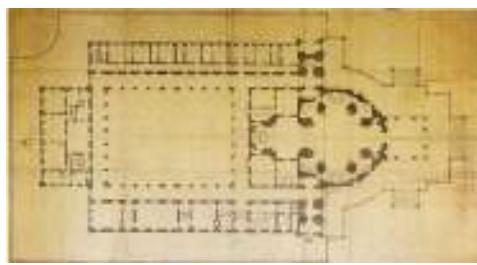
IL PROGETTO



Grande asse di Corso Francia (tracciato già da Garove): i due poli sono Rivoli e Superga, situata in cartina sulla destra. Quest'ultima viene progettata tra il 1715 ed il 1717 ed inaugurata nel 1731, anno in cui si apre il cantiere per i sepolcri reali. La Basilica s'ispira alla Karlskirche a Vienna di J.B. Fischer von Erlach, caratterizzata dalla cupola e con pronao sporgente. Anche radice romana di Sant'Agnese.



Il pronao nei primi schizzi di Juvarra è molto piccolo confrontato a quello odierno, e vi aderisce molto bene. Successivamente viene trasformato in un grande belvedere anche per dargli una maggiore visibilità a livello paesaggistico dalla lontananza. La Chiesa possiede un convento e degli appartamenti reali.



Chiesa a pianta centrale come la chiesa di Sant'Uberto.

RIVOLI



Perché Rivoli può essere considerata una reggia e non semplicemente una residenza? Ci sono vari motivi:

- la storiografia ha sempre sottolineato la monumentalità eccessiva per essere soltanto un palazzo;
- la serie di pitture. All'apertura dei lavori viene commessa ad una serie di pittori romani, i quali realizzano una serie di pitture che mostrano come sarebbe dovuto essere il palazzo Juvarriano una volta completato.

Per Rivoli esiste un modello ligneo ed una serie di vedute (in alto), rare all'epoca, alcune delle quali sottolineano la ripresa da parte di Juvarra dello scalone michelangiolesco del Campidoglio nel realizzare la scalinata a sud del palazzo sabaudo.

Grande monumentalità, una serie di grandi pitture mai viste prima per un edificio da costruirsi realizzate dai più grandi maestri dell'epoca, una monumentalità anche degli interni (sia il salone passante al piano terra, che l'altro, sia lo scalone).

Molti sono i riferimenti (non soltanto la congruenza tra il progetto di Juvarra e quello del Martinelli, che insegna all'Accademia di San Luca quando insegna anche Juvarra) che fanno pensare ad una enorme reggia e non ad un semplice palazzo:

- numeri di appartamenti, 10.
- un appartamento al piano terra ed uno al piano superiore esclusivamente per il Re (residenza permanente con più appartamenti da utilizzare nelle diverse stagioni).

- lo scalone, pensato come gli scaloni del Palazzo Reale di Berlino e di Stoccolma, i più moderni palazzi Reali costruiti pochi anni prima. Come in queste residenze, anche a Rivoli il piano importante non è il primo, ma il secondo. Si tratta di un progetto che conosce e considera i più recenti e moderni palazzi reali europei.
- la presenza di due camere con alcova, che in facciata sono rappresentate con delle seriane che corrispondono ad una distribuzione già prevista da Juvarra per il Palazzo Reale di Messina e per il Palazzo Reale di Madrid. Quindi anche a livello distributivo, si pensa che Rivoli sarebbe dovuta diventare residenza della corte al di fuori della città.

Juvarra è un personaggio intrecciato con la cultura europea capace di fornire una risposta valida per i Savoia, appena diventati Re.