

¹⁴ »In realtà noi preferiamo vivere nelle strade e nelle piazze del vecchio centro, non tanto perchè mossi dalla nostalgia per un mondo che sappiamo irripetibile ma perchè la città nuova è venuta meno alla sua promessa; perchè essa non ci offre una soddisfacente condizione di vita. Dunque... si tratta... di riconoscere che il nuovo è dissociato in se stesso, anche quando può manifestarsi in piena libertà e cioè senza obblighi e limiti di rispetto. Proprio perchè la città nuova è brutta e mostruosa noi desideriamo rifugiarsi nella antica... « Così Roberto Pane (Restauro dei monumenti e conservazione dell'ambiente antico, in: Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico», a cura del Centro Studi della Triennale di Milano, Milano 1958, p. 14) esprime il significato evasivo e non elettivo insito nella scelta preferenziale; una scelta vista come ultima ratio di fronte all'irreparabile; un atteggiamento, quello dell'autore, ovviamente polemico e che, in armonia con le tesi dallo stesso ripetutamente sostenute, auspica appunto maggiore e più diffusa coscienza del monumento e dell'ambiente e quindi degli interventi e delle azioni pro una »forma (urbana) coerente e non più dissociata«, varia e complessa, il cui evolvere trascenda »qualsiasi sviluppo uniformemente funzionale e meccanico«. Ciò implica di necessità »una sistematizzazione più generale ed aperta, più radicata nei suoi complessi antecedenti culturali, di talune più specifiche posizioni a suo tempo espresse... sul ruolo del monumento nell'ambiente urbano«, una apertura che superando i »valori di ordine culturale ed affettivo, ossia... (il rapporto fra l'uomo del presente e l'ambiente del passato... « estenda tale rapporto fino ad abbracciare il momento storico attuale e lo dilati »in quello fra l'uomo e la città come spazio della storia« (M. L. Scalvini, Ideologia e immagine nella città moderna, in: L'uomo e la città, Quaderno, n. 11, dell'Istituto di Architettura e Urbanistica, Facoltà di Ingegneria, Napoli, p. 154).

¹⁵ Sulle condizioni del complesso quando ancora destinato a funzioni militari, v.: C. Caniglia Rispoli, Saggio di rilievi, cit., 1953, passim.

¹⁶ Non basta a mitigarne l'effetto una lodevole eccezione come il Colonnello Edoardo Marini, Comandante di Forte Ovo intorno al 1930, cui si

devono numerose ricerche e saggi illustrati nel volume citato alla nota 2, ed altri che, anche in tempi più recenti, hanno curato l'esecuzione di piccoli lavori di ripristino.

¹⁷ Attualmente è in uso soltanto il 10% circa dei locali, destinati al semaforo della marina e ad abitazioni per dipendenti, alle sedi locali dell'IBI e della Associazione Nazionale Paracadutisti d'Italia. Un grande ambiente a piano terreno, per il quale circa tre anni or sono è stato creato un accesso dall'esterno del muro di cinta, è adibito a deposito di imbarcazioni. – Ringrazio il prof. Roberto Pane per le foto gentilmente fornitemi e da me riprodotto in questo studio a capo e dopo spazio.

¹⁸ Non si insisterà mai abbastanza su questo punto: per una panoramica sulla assoluta casualità con cui molti edifici, militari e non, sono stati in passato destinati ai più diversi usi, si veda Napoli, edilizia pubblica ecc., cit., passim e in particolare le note n. 33, 35, 40, 62 e 64.

¹⁹ Con la sistemazione della zona attuata sul finire del regno borbonico, ne fu in buona parte demolita la fortificazione consistente nei due baluardi del Chiatamone (o della Vittoria) e di S. Lucia, collegati da una cortina. Lungo la strada del Chiatamone, in origine »spiaggia del Platamone«, in quella occasione si fece un grosso riempimento a mare sul quale fu costruita la nuova litoranea; tra questa ed il Chiatamone venne ricavata una serie di lotti edificabili. Il baluardo della Vittoria sopravvisse come muro di cinta di un giardino di olmi, già proprietà della prospiciente Chiesa delle Crocelle e quindi passato di pubblico uso. Precedentemente alla sistemazione ottocentesca, infatti, l'intera fortificazione litoranea era aperta al pubblico passeggio. Il posto era bello, tanto da poter affermare: »questo luogo in ogni tempo è stato, ed è la delizia de' nostri Concittadini« (N. Carletti, Topografia Universale della città di Napoli in Campania Felice e Note Enciclopediche Storiografe, Napoli 1776, p. 283). Accanto agli olmi sul baluardo del Chiatamone fu in seguito costruito un casino reale; l'edificio, insieme al bel giardino, divenne sul finire del secolo scorso l'albergo Hassler, poi adattato a edificio per appartamenti; gli alberi furono tagliati circa trenta anni fa.

Un'Opera di Palladio nel Friuli: Il Palazzo Antonini a Udine

von Arnaldo Venditti

Il palazzo che Andrea Palladio eresse, sulla metà del Cinquecento, per il conte Floriano Antonini deve ritenersi non soltanto uno dei più notevoli della città, ma un'opera che merita ulteriori precisazioni; esse sono, infatti, suggerite dal confronto tra il progetto di Palladio e la lettura diretta della struttura, così come ci è pervenuta, nel suo parziale compimento secondo l'iniziale disegno e nelle sue stratificazioni successive, talune non prive di pregio¹.

Sembra certo che Palladio, trovandosi a Venezia nel marzo 1555 – come è attestato dalla licenza da lui chiesta a Ludovico Trissino, provveditore ai lavori delle logge della basilica vicentina, allo scopo di »andare in certi suoi servitii per servizio di alcuni signori venetiani«² –, avesse occasione di conoscerci anche Floriano Antonini, dal 1554 ambasciatore di Udine presso la Serenissima per comporre alcune controversie insorte tra il patri-

ziato della sua città e la rappresentanza del Comune³; tale ipotesi sembra suffragata dal considerare le relazioni tra i nobili del Friuli e monsignor Daniele Barbaro, eletto patriarca di Aquileja e di cui Palladio fu collaboratore, nella famosa illustrazione del »Vitruvio«⁴. Eppure ciò non è sufficiente a determinare la esatta data di inizio del palazzo, solitamente fissata nell'anno 1556, in base ad una medaglia di bronzo ritrovata durante alcuni scavi nelle fondazioni e riprodotta dal Temanza⁵. Su questa medaglia – che sul recto mostra incisa l'immagine del conte Antonini e sul verso una schematica riproduzione dell'edificio – è stata letta erroneamente dallo Zorzi tale data, in realtà inesistente⁶, e la datazione è stata accettata da altri studiosi in base al fatto che in quell'anno Palladio fu certo a Udine, ove eresse l'arco Bollani, all'inizio della salita che conduce al castello; qui, infatti, l'iscrizione dedicatoria dell'arco reca chiaramente la data del 1556⁷. Ma sembra legittimo ritenere, col

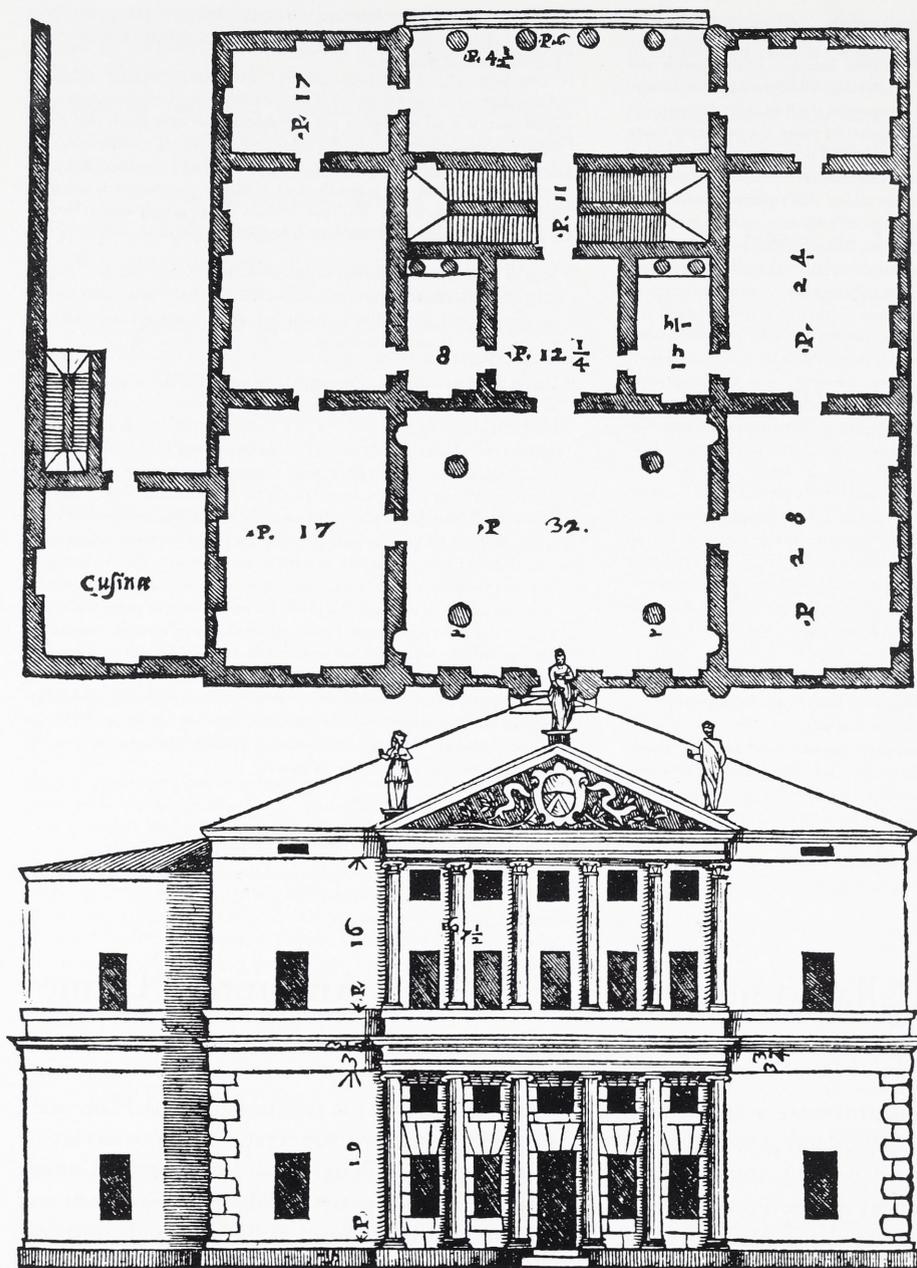


Abb. 1 Udine, Palazzo Antonini, pianta e prospetto anteriore da I Quattro Libri di A. Palladio

Marini⁸, che Palladio venisse chiamato nella città da un privato, e poi, per il successo conseguito col disegno della sua fabbrica, venisse invitato dalla municipalità a compiere l'arco di accesso al castello, affacciato sulla piazza principale della città; in conclusione il palazzo sarebbe anteriore al 1556, anche se pare difficile anticipare la datazione al biennio 1550–52, come è stato recentemente proposto⁹, sia considerando il rapporto di parentela tra il bugnato di tale fabbrica e quello adottato da Michele Sanmicheli nelle sue opere, che influenzarono soprat-

tutto la produzione iniziale del maestro vicentino¹⁰, sia per la collocazione stessa del palazzo nei Quattro Libri. Infatti, a tale proposito è stato osservato come, sebbene Palladio non rispetti un preciso ordine cronologico nella successione delle fabbriche pubblicate nel suo trattato, è pur vero che il palazzo Antonini – prima opera palladiana elencata nel libro secondo (quello dedicato agli «edifici privati») – precede tipograficamente ben quattro edifici che rimontano all'inizio del sesto decennio¹¹.

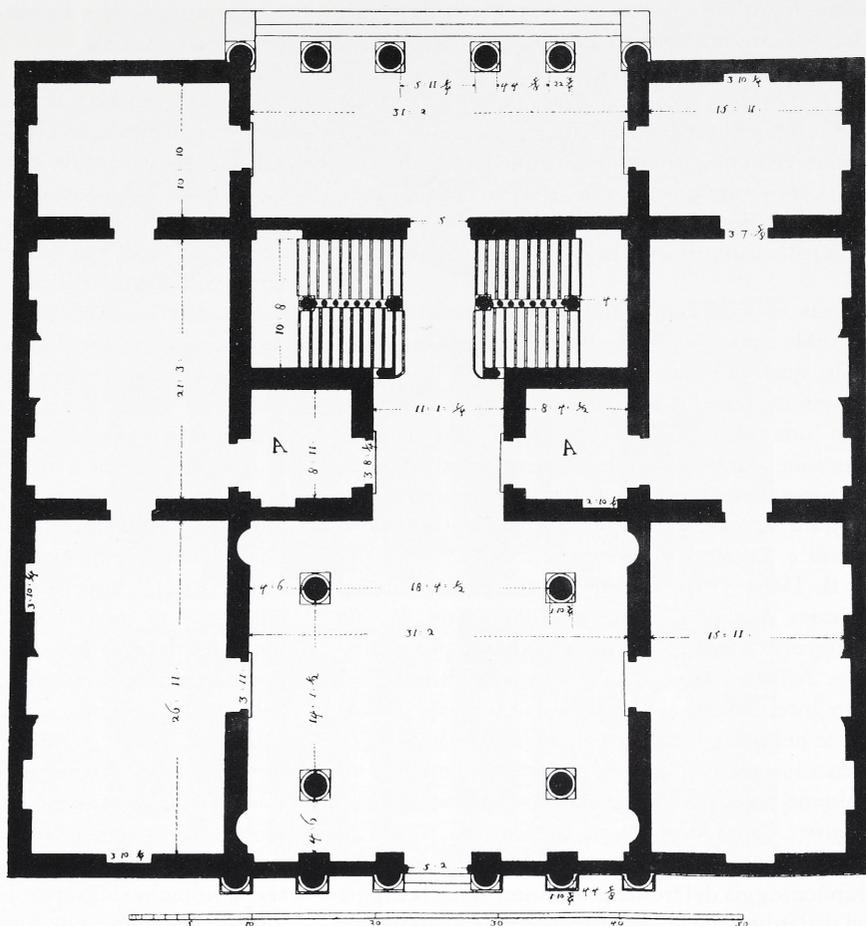


Abb. 2 Udine, Palazzo Antonini, pianta (dal Bertotti Scamozzi)

Ma il maggior interesse della pubblicazione del palazzo Antonini nei Quattro Libri è determinato dalle notevoli differenze che si riscontrano tra il disegno palladiano e la fabbrica nella sua concreta realtà: e ciò si deve, evidentemente, alla lentezza con cui dovettero procedere i lavori, in assenza del maestro, o addirittura dopo la sua morte. Infatti, già il Bertotti Scamozzi¹², nel ripubblicare l'opera «col mio disegno secondo l'idea del Palladio», osservava che «questa fabbrica, che ha avuto il suo principio durante la vita del Palladio, ebbe compimento molto tempo dopo», aggiungendo «ed in guisa tanto lontana dall'idea dell'autore, che appena si può riconoscerla per cosa sua». Come vedremo tra breve, in realtà l'intenzione palladiana è ancora sostanzialmente presente, specie nella distribuzione d'insieme, e – laddove invece il palazzo si discosta dal primitivo disegno –, è sufficientemente chiaro, proprio in base alla fonte iconografica e alla descrizione fornita dal maestro

medesimo, come dovesse essere configurata nella sua ideazione originaria. Si deve qui soltanto aggiungere che, già sul volger del 1556, Palladio era a Venezia, come dimostra la «dedicatoria» di un'opera di Fausto da Longiano ad Anastasio Monticolo, cognato di Floriano Antonini¹³, in cui si ricordano i saluti trasmessigli attraverso l'architetto, da Giacomo Valvasone e dallo stesso Antonini; pertanto egli non poté seguire i lavori del palazzo, dal momento che tornò brevemente ad Udine nel giugno del 1563¹⁴, richiamato a Vicenza e Venezia dai suoi impegni. L'incompiutezza dell'opera palladiana è rilevabile anche dalla Vita di Palladio scritta dal Temanza¹⁵, che sottolinea, quali unici elementi attribuibili al maestro, «le due loggie sulle due facciate principali, l'atrio terreno e non altro»: tesi questa ripetuta dal Venturi¹⁶. Ma, com'è stato recentemente osservato¹⁷, alla paternità palladiana deve assegnarsi assai di più, poiché non soltanto tutto l'edificio – fino all'architrave del

secondo ordine – risponde ai disegni ed alle misure del maestro, ma la stessa distribuzione d'insieme, e persino la sala centrale e le stanze laterali, appaiono coerenti con la pianta e l'alzato dei Quattro Libri e con la poetica di Palladio. Le maggiori differenze, come vedremo, sono invece quelle riscontrabili nella copertura e nelle scale, oltre al coronamento esterno delle facciate, per tacere di taluni dettagli non palladiani presenti in porte e finestre.

Il palazzo è concepito come un blocco compatto, secondo uno schema che Palladio adotta in alcune ville, quali la Pisani a Montagnana e la Cornaro a Piombino Dese: ma va rilevato come la soluzione con una zona mediana porticata, coronata da frontone, accompagnata da semplici ali laterali, sia presente anche nei progetti di alcuni palazzi (non eseguiti), e cioè quelli per la famiglie Garzadori, Capra e Trissino a Vicenza, ed uno dei due per G.B. Della Torre a Verona¹⁸. In particolare nel palazzo Antonini, come a Montagnana, la sala d'ingresso a quattro colonne (variante personalizzata dell'atrio tetrastilo della casa dei Romani) si apre direttamente sulla strada; la maggiore dimensione del palazzo rispetto alla villa – da ventotto a trentadue piedi – impose un maggior numero di colonne nello pseudo-pronaio di facciata, non più quattro, come a Montagnana, bensì sei, e, ovviamente, la soluzione venne ripetuta anche nella duplice loggia del fronte posteriore, verso la roggia ed il giardino. Nello stretto rapporto tra queste due fabbriche, deve però rilevarsi non soltanto la sostanziale diversità degli effetti chiaroscurali, già posta in evidenza dal Pane¹⁹, ma anche il diverso valore urbanistico del tema, inserito in un contesto sostanzialmente rinnovato in ciascuna della due fabbriche: infatti – come appare dal disegno dei Quattro Libri, a meno di taluni errori grafici – a Montagnana il blocco veniva accompagnato e concluso lateralmente da due corpi minori, di servizio, congiunti ad esso mediante cavalcavia concepiti come piccoli archi trionfali; nell'episodio friulano, invece, il lato destro risultava cieco, perchè contiguo a fabbriche preesistenti, e su quello sinistro si tentava di equilibrare l'elemento centrale più ricco con un corpo minore asimmetrico, in cui, al piano terra, Palladio segna la cucina, accompagnata da una scala di servizio su una piccola corte. Ancora, confrontando le piante, si osserva immediatamente, quale diversità sostanziale tra la villa e il palazzo, la posizione delle scale: a Montagnana, come a Piombino Dese, le scale sono nei due vani simmetrici ai lati della loggia posteriore e non entrano affatto nella successione di spazi; ad Udine, invece, esse sono inserite tra la

loggia posteriore e l'andito, il vano che immette nell'atrio tetrastilo.

All'esterno, dunque, il palazzo Antonini mostra la facciata principale, su via Gemona, con una duplice pseudo-loggia esastila al centro e due ali laterali, complanari alla zona mediana, ciascuna con una finestra per piano. Come nella villa di Montagnana, appare espresso, per entrambe le pseudo-logge, il tema consistente nell'accoppiamento verticale – nella parete compresa tra due successive semicolonne – di due aperture di diversa altezza appartenenti alla stessa sala, con l'evidente intenzione di incrociare una sorta di arcotrave orizzontale con lo sviluppo verticale dei fusti. Nell'ordine inferiore, le colonne ioniche a rocchi di bugnato rustico – come sarà poi (intorno al 1564) nella incompiuta villa Sarego a S. Sofia in Valpolicella²⁰, con pilastri parastatici a ridosso – esprimono, più compiutamente di quelle superiori lisce, a capitello corinzio, tale senso di incrocio, essendo minore la massa muraria inerte tra le sovrapposte finestre. Come si è accennato, un confronto con i disegni del trattato palladiano mostrano in questo esterno, nell'attuale situazione, notevoli differenze costituite dalla mancata esecuzione del timpano, con lo stemma araldico e le tre statue terminali, per giunta sostituito dal violento aggetto delle falde del tetto a travi lignee; dalla ripetizione del bugnato rustico, che Palladio segna soltanto sullo spigolo del pianterreno, anche intorno alle finestre del medesimo piano, coronate da cornice orizzontale; la presenza dei timpani curvi, su paraste angolari parziali, a sottolineare le finestre del piano nobile, che, invece, al pari delle altre, appaiono nei Quattro Libri quali semplici fori rettangolari a spigolo vivo, privi di qualunque decorazione, come le finestre tra le colonne delle pseudo-logge. La mancanza dei timpani, rilevabile anche nella incisione della Rotonda, deve attribuirsi, come in quel caso²¹, alla difficoltà di rappresentare, in così modesta scala, taluni dettagli minuti, trattandosi di incisione in legno; ma è certo che se Palladio disegnò le finestre del pianterreno – dal vigoroso bugnato rustico che ricorda il gusto del non finito reperibile agli studi grafici del maestro per il palazzo Thiene, ispirati ai motivi di Giulio Romano²² –, sembra altresì incontrovertibile che Palladio non poteva voler timpani curvi sulle finestre del piano nobile, ma, al più, frontoni classici triangolari.

Siamo dunque di fronte ad una fabbrica palladiana nell'impostazione ma con evidenti manipolazioni barocche: se il nuovo gusto determina la descritta soluzione delle finestre del piano nobile²³, le più



Abb. 3 Udine, Palazzo Antonini, facciata anteriore (dal Bertotti Scamozzi)

modeste aperture del sottotetto – che Palladio segnava entro la dimensione dell'architrave e del fregio piano – vengono non soltanto espanse lateralmente entro un'ampia ornata a fascia, ma addirittura coronate da una curiosa soluzione di pensilina inclinata su mensole laterali, che ricorda le ghimberghe medioevali²⁴. Alla interrotta continuità della trabeazione e alla presenza del brutto spiovente del tetto, in luogo del timpano, si deve la alienazione di questa splendida opera; ma giustamente è stato rilevato come un danno non meno grave sia stato apportato al ritmo della facciata dai balconi barocchi, »le cui aperture, però, dovettero essere presenti nel disegno originario, sebbene nei Quattro Libri siano ridotte a finestre, a causa dei limiti imposti alla incisione in legno per un così piccolo

spazio»²⁵: deve dunque ritenersi del tutto inaccettabile la restituzione grafica proposta dal Bertotti Scamozzi²⁶, che segna le balaustrate in corrispondenza dell'esastilo della loggia e dei balconi laterali, adottando colonnine classiche, del tipo bramantesco di S. Pietro in Montorio, in luogo di quelle attuali palesemente barocche. Egli così commenta il suo disegno: »due finestre si vedono in questo secondo piano, i di cui ornamenti si dimostrano agli Intendenti, non d'invenzione del Palladio, ma della scuola del Borromini, ch'è vaga, ma molto discordante dal genio del nostro Autore; ed io le ho disegnate secondo la di lui maniera«. Ne consegue una notevole differenza tra la fabbrica eseguita e il disegno del trattato ove s'individua una sorta di frattura eccessiva tra i due ordini, separati, oltre



Abb. 4 Udine, Palazzo Antonini, Facciata anteriore

che dalla trabeazione del primo ordine, da una fascia piena conclusa da un marcapiano corrispondente all'imposta delle basi dei fusti superiori. Ancora, rispetto all'intenzione originaria del suo autore, la fabbrica presenta una notevole modifica sul fianco, poichè l'abolizione del corpo di fabbrica della cucina e del muro che, serrando la corte, proseguiva allineato con tale blocco minore, ha portato come conseguenza la creazione di una facciata laterale – su piazza Antonini – in forma compiuta, vale a dire ripetendo i motivi delle finestre rustiche al pianterreno e dei balconi alla romana, con timpano curvo, al piano nobile. Legano le due facciate ortogonali il basso zoccolo che ricorre con le basi delle semicolonne inferiori, nonchè la trabeazione tra i due ordini e, infine, il

marcapiano che ricorre con l'architrave della pseudo-loggia superiore. Anche le aperture terminali a ghimberga, affini a quelle che Giovanni Fontana adottò nel castello di Udine²⁷, ripetono pedissequamente la soluzione del fronte; ma, quanto a queste, va detto che la loro presenza sulle tre facciate libere della fabbrica suggerisce l'ipotesi – per la sagoma stessa adottata, a displuvio – che il tetto attuale sia una aggiunta successiva all'età barocca, forse collocabile addirittura nel XIX secolo, allorchè il palazzo venne restaurato²⁸. Quanto alla «cusina» indicata da Palladio e non eseguita, va ricordata la curiosa e inaccettabile ipotesi del Muttoni, il quale ritiene che l'ignoto incisore dei Quattro Libri abbia erroneamente stampato alla rovescia la pianta²⁹.

Varcato l'ingresso, aperto nell'intercolumnio centrale, di maggiore ampiezza, si è subito nell'atrio, del tipo della sala a quattro colonne, tratto, come si disse, dalla «casa degli antichi» (I Quattro Libri, II, pp.36-37). I fusti, ingrossati da un brutto intonaco ottocentesco³⁰, sono conclusi da capitelli ionici, l'ordine preferito dal maestro; le travi del cassettonato che sorregge il salone centrale del piano nobile, in corrispondenza dell'atrio, s'intersecano sui quattro punti di appoggio, mentre, ricorrenti con esse, sono disposti sulle pareti otto capitelli pensili che sottolineano il rigore concettuale dell'impostazione, dando all'invaso una dimensione misurabile, a vantaggio dell'uomo. Si affacciano sull'atrio due porte laterali, a fastigio rettilineo con fregio convesso, com'è usuale in Palladio; sul lato dell'ambiente antistante all'ingresso si aprono invece due finestre, palesemente barocche³¹, coronate da finestrette minori poggiate sulla cornice orizzontale. Sin da questo tratto si denunciano le manipolazioni successive e il discostarsi degli esecutori o dei restauratori dall'idea originaria, come del resto risulta evidente dall'inserimento, tra le travi longitudinali dell'atrio, di una trave curva, che definisce, con un rettangolo raccordato agli estremi, il soffitto dell'ambiente che Palladio chiama «andito», disposto tra l'atrio e le scale. L'ornamentazione in stucchi policromi del Barazuti, con motivi stilistici tardo-cinquecenteschi, rivela il rifacimento, concluso dallo stemma patrio degli Antonini al centro del riquadro rettangolare ora descritto³². Ma il maggior tradimento dell'idea palladiana emerge nettamente dal confronto tra questi spazi ed il disegno planimetrico che il maestro pubblicò nei Quattro Libri: qui, infatti, «gli ambienti sono concepiti come una successione graduale in cui ogni parte è separata e distinta»³³, con atrio - andito vestibolo scale, mentre, in realtà, oggi dall'atrio si inquadrano immediatamente attraverso 'andito, gli inviti simmetrici alla scenografica scala barocca. In sostanza, nel corso della realizzazione, sono stati soppressi i setti murari, con porta centrale, che separavano l'andito sia dall'atrio che dal vano delle scale, stabilendo un continuum spaziale del tutto incongruo rispetto all'intenzione del maestro: com'è stato osservato, «il quadrato limite dell'atrio è stato forzato, sullo sfondo, dalla prospettiva settecentesca di una scala a doppia rampa il cui estroso movimento riesce gradito in se stesso, ma non ambientato»³⁴.

L'edificio, divenuto perfettamente assiale per la mancata esecuzione della cucina, presenta dunque, al pianterreno, due simmetrici appartamenti di tre

sale ciascuna, svolte lungo le pareti laterali del palazzo. Ai lati dell'atrio sono le due sale maggiori, cui seguono le stanze di media grandezza e quelle terminali, che affiancano il portico, di dimensione longitudinale ancora ridotta, pur nell'uguaglianza della larghezza, per il rigoroso allineamento dei muri tipico dei tracciati planimetrici palladiani; sì che, mentre la larghezza delle stanze è sempre pari a 17 piedi vicentini (pari a m. 5,95, contro la reale misura attuale di m. 5,60), i tre vani successivi misurano lunghezze decrescenti da sud a nord, cioè dal fronte anteriore a quello posteriore, e tali lunghezze corrispondono a piedi 28-24-17 (ossia m. 9,80-7,74-5,95, contro le misure reali di m. 9,55-7,64-3,70). Si nota, dal confronto tra le dimensioni metriche indicate nei Quattro Libri e quelle della fabbrica così com'è stata eseguita, una lieve diminuzione; questa, mentre per le prime due sale sembra imputabile al fatto che l'architetto ha sovente indicato nel trattato cifre arrotondate (al di sotto di 1/4 di palmo vicentino), per ovvii motivi di semplificazione grafica³⁵, per la sala minore, verso il parco, deve ritenersi dovuta ad un pentimento rispetto al primitivo disegno, considerando che la riduzione di profondità delle sale estreme avrebbe giovato alla illuminazione di quelle intermedie, specie per il lato orientale, cui si addossano fabbriche³⁶.

La definizione delle sale del piano terra è schematicamente fornita dallo stesso Palladio, allorché scrive: «Le prime stanze sono in volto» (cioè a volta, tranne l'atrio); «le maggiori hanno l'altezza de' volti secondo il primo modo posto di sopra dell'altezza de' volti nei luoghi più lunghi, che larghi», vale a dire l'altezza è calcolata secondo il sistema adottato negli ambienti a pianta rettangolare (la semisomma della lunghezza e della larghezza della stanza). Egli precisa, nel suo breve commento al disegno, che «le stanze di sopra sono in solaro, e tanto maggiori di quelle di sotto, quanto importano le contratture, o diminuzioni de' muri, e hanno i solari alti quanto sono larghe». In altre parole, il piano superiore presenta la medesima distribuzione di sale, di dimensioni lievemente più ampie per le riseghe che riducono lo spessore murario; quanto alla copertura, al piano nobile vengono escluse le volte per adottare travature lignee (solari), impostate ad una altezza pari alla larghezza degli ambienti³⁷. Com'è stato rilevato³⁸, la rarefazione spaziale asserita nella disposizione planimetrica viene coerentemente perseguita anche nell'alzato, con notevole riduzione dell'altezza delle sale del piano nobile.

Per concludere l'esame del pianterreno, ricordiamo innanzi tutto, nell'atrio, la presenza di quattro nicchie disposte sui lati brevi, quasi nelle zone angolari; esse accolgono oggi statue neoclassiche, su alte basi cilindriche elegantemente profilate. Le rigide figure, desunte dalla mitologia, sono forse da attribuirsi agli anni dell'inizio dell'Ottocento; ma alla fase ottocentesca vanno anche assegnati gli affreschi del Politi, che decorano la volta a padiglione a fondo piano della prima sala, sulla sinistra dell'atrio (attuale archivio). Le scene mitologiche, con personaggi in costume romano, sono precedute, al sommo delle pareti, da un registro a riquadri di cui sussistono solo tre pannelli; le perdite sono ancora più gravi nella sala successiva, ove la volta a padiglione con lunette angolari è avvolta in una candida ridipintura recente. La terza sala, sul medesimo lato, verso la piazzetta Antonini, presenta invece un ammezzato, che deve ritenersi palladiano, imposto, per un più favorevole proporzionamento dell'invaso, dalla minore dimensione di pianta³⁹.

Tornando alla zona centrale, superato dunque l'atrio tetrastilo – affine a quello del palazzo Porto Colleoni⁴⁰ – si è nell'andito, ai lati del quale sono stati ricavati l'ascensore e il montacarichi, ma che, invece, nei Quattro Libri, accolgono i gabinetti igienici: come lo stesso Palladio afferma, «i cessi sono acanto le scale, e benchè siano nel corpo della fabbrica, non rendono però alcun cattivo odore: perchè sono posti in luogo lontano dal Sole, hanno alcuni spiragli dal fondo della fossa per la grossezza del muro, che sboccano nella sommità della casa». Infine, oltre la zona da cui partono le scale, si è nella loggia esastila posteriore ionica, aperta verso la roggia e il maestoso parco, popolato da cedri del Libano, sequoia e numerose altre essenze di alto fusto. Lo spazio di questo loggiato inferiore – che riprende la dimensione trasversale dell'atrio, dopo la contrazione spaziale rappresentata dall'andito e dalle scale – è felicemente proporzionato ed articolato da Palladio con estrema eleganza: si vedano, ad esempio, gli splendidi capitelli ionico-attici, con palmette ai lati delle volute e le basi profilate nettamente nel marmo, con sottostante dado di appoggio. Sotto questo armonico porticato – cui conferisce una straordinaria unità spaziale l'architrave delle colonne girato sulle pareti – si aprono le sale laterali con porte palladiane, di dimensione ridotta per la presenza dell'ammezzato interno. Sul lato di fondo, per chi venga dal giardino, è disposto al centro il portale corrispondente al passaggio assiale tra i rampanti delle scale, tra due nicchie con statue neoclassiche su basi

identiche a quelle viste nell'atrio; la parete accoglie, infine, agli estremi, due finestre rettangolari, con grate in quadrello entro ornate lapidee, che poggiano su bugne estreme a punta di diamante e sotto le quali sono praticate lustriere rettangolari. Tali finestre mostrano modanature diverse da quelle impiegate da Palladio nelle sue aperture e si rivelano settecentesche, al pari del portale centrale ora ricordato: questo infatti è articolato con paraste laterali ioniche, bugnate ed accompagnate da controparaste, sulle quali s'imposta una trabeazione che sorregge un balconcino a balaustre rigonfie. La protome umana barbata al centro dell'architrave rinnova temi presenti all'interno, nello scalone; il gusto per particolari decorativi antropomorfici ritorna in due mascheroni – un vecchio barbuto ed una maschera tragica – incassati nel muro ai lati delle porte palladiane, sui lati interni del portico: si tratta di un dettaglio davvero singolare, poichè ad esso corrispondono le caditoie per il frumento, praticate nello spessore murario, in apposite canne discendenti dal granaio⁴¹.

La scala del palazzo Antonini, solitamente giudicata sfavorevolmente⁴², risulta invece assai notevole, sebbene estranea alla poetica palladiana. Nel disegno dei Quattro Libri, come abbiamo già ricordato, un setto murario rendeva la scala del tutto secondaria rispetto allo svolgimento spaziale, come nella villa di Piombino Dese; infranta invece da un ignoto maestro barocco la compattezza delle quantità spaziali giustapposte, collegando l'atrio tetrastilo all'andito, in una soluzione dinamica, attraverso un'autentica contrazione spaziale, nasceva l'esigenza di una nuova espansione dell'invaso, attuata mediante i rampanti simmetrici. Così il prezioso inserto settecentesco rinnovò totalmente la sequenza dalla strada al giardino, stabilendo peraltro una scenografia assiale: purtroppo oggi questa è tagliata nella sua conclusione dalla posa in opera – nei primi decenni del nostro secolo⁴³ – di una cancellata in ferro battuto, con vetrata retrostante, che impedisce del tutto la veduta del portico posteriore, affacciato sul parco.

La scala è concepita con due rampanti per ciascun lato che confluiscono in un pianerottolo intermedio, ben visibile – nella prospettiva centrale dall'atrio – nel suo svolgimento con balaustra ed affacciato sullo spazio dell'andito. La soluzione, che ha lasciato libero il vano architravato sottostante, di accesso alla loggia posteriore, tra colonne toscastiche, è ripetuta una seconda volta per raggiungere il vestibolo superiore. In tal modo una sorta di poggiuolo pensile su architrave decorato con stucchi

s'inserisce nel vuoto a doppia altezza palladiano, mentre il pianerottolo superiore, dove confluiscono gli ultimi rampanti, è sorretto da altre due colonne tuscaniche.

Sia i fusti di sostegno dei rampanti, che le travi e gli stessi gradini, non meno che le balaustre, tutto è realizzato in un granito grigio – la pietra piacentina di Torreano –, materiale compatto e ottimo per l'intaglio, impiegato del resto anche per le cornici delle porte e delle finestre (interne) da Palladio e dagli architetti che qui lavorarono dopo di lui. Elementi figurativi (mascheroni orientati verso chi sale) sono inseriti, infatti, nella balaustra, in corrispondenza del pilastrino quadrangolare decorato a rosette, posto tra due successive colonne tuscaniche, a dimezzare la luce della trave inclinata del rampante, trave piegata all'estremità a ginocchio per concludersi con un dado (una sorta di cubico pulvino), decorato verso il passaggio da una testa barbata aggettante a mensola; soluzione questa ripetuta al piano superiore, ove le teste sono di mori. Singolare è l'effetto ascensionale derivante dall'incrocio della balaustra che sale al ripiano intermedio con l'altra che va al secondo ripiano, inclinata in direzione opposta: essendo le balaustre complanari, il movimento risulta bidimensionale, incluso in un rigido telaio strutturale che trova riscontro, sul muro opposto, nelle cornici di pietra poste a sottolineare l'inserimento dei rampanti. Sui pianerottoli intermedi, l'intradosso è lievemente raccordato con stucchi decorativi, allusivi ad una volta in realtà assente; ma quel che va qui sottolineato è l'efficace impiego della luce, assai intensa sui pianerottoli per le finestre praticate sotto il portico della loggia posteriore e, invece, più limitata, quasi riflessa, sui rampanti. Ne consegue un'alternarsi di zone fortemente illuminate ad altre pressochè in penombra, e se, indubbiamente, oggi preferiremmo la maggiore luminosità sul rampante, per evidenti ragioni funzionali, bisogna pur riconoscere l'efficacia chiaroscurale della soluzione, per la luce radente sulle balaustre scolpite e per la trovata, tipicamente barocca, di far emergere dalla penombra i mascheroni barbati, sui pilastri intermedi, o le teste di turco sui pulvini del piano nobile. Evidentemente il giuoco di luci ed ombre alterne è del tutto intenzionale e risulta coerente con la poetica del tardo Seicento; pertanto esso non può attribuirsi soltanto a restrittive condizioni ambientali, vale a dire all'inserimento della scala nella preesistente struttura palladiana. Tuttavia, per lo svolgimento ulteriore della scala, sino al ripiano terminale, l'illuminazione è praticata con le due porte-finestre delle loggia superiore, oggi chiusa

da vetri tra le colonne del secondo ordine: in verità dalla loggia esse appaiono autentiche porte e recano l'impronta della mano di Palladio, che ne fornì certo il disegno, mentre, dalla scala, esse si rivelano quali in realtà sono, vale a dire soltanto finestre⁴⁴. Ciò si spiega considerando nuovamente il rapporto tra la fabbrica progettata e quella eseguita, vale a dire confrontando la situazione reale con il disegno planimetrico dei Quattro Libri. Qui Palladio segna – per ciascun lato della scala, concepita con assoluta simmetria – venti gradini (alzate) per ciascuno dei rampanti, collocando sul pianerottolo due gradini inclinati, «a cardamone»; nell'attuale edificio abbiamo invece – sempre per ogni lato, dal momento che la simmetria è perfettamente rispettata – non già due bensì quattro rampanti, con pianerottoli intermedi senza cardamone, e ciascuno costituito da dieci gradini. Ciò significa che Palladio intendeva una scala ben diversa da quella attuale, e non soltanto per il muro di spina, soppresso – come si è detto – nel rifacimento barocco, ma addirittura per la stesura d'insieme. Nel disegno palladiano poteva dunque svolgersi perfettamente un andito sui pianerottoli, ad uso di ripostiglio o come disimpegno delle sale intermedie, accessibile dalle porte estreme, aperte sul muro di fondo della loggia posteriore; a meno che non si voglia intenderle come puro apparato decorativo, una finzione resa necessaria dalle analoghe aperture presenti sulla loggia superiore, quella mediana, di accesso al pianerottolo terminale della scala, e le altre, simmetriche, sulle pareti brevi del loggiato, di accesso alle sale estreme.

Il percorso ascensionale si presenta così ricco di tagli prospettici differenziati da costituire una scoperta graduale della concreta realtà non solo della scala ma di tutto l'edificio, nel legame spaziale tra le due sale maggiori sovrapposte, vale a dire l'atrio e il salone del piano nobile. E' questo il cuore dell'edificio e lo si raggiunge dopo aver superato gli ultimi rampanti della scala, attraverso uno stretto andito che corrisponde a quello inferiore, contiguo all'atrio. Il vasto ambiente – che misura m. 11,44 di larghezza contro m. 9,85 di profondità, e raggiunge l'altezza di m. 8,28 – riceve una luminosità intensa ma diffusa dal fronte principale dell'edificio, rivolto a nord, su via Gemona, attraverso la soluzione, già commentata, delle duplici aperture sovrapposte, aperte nel muro tra le semicolonne della loggia esastila superiore.

La lettura della successione spaziale del piano nobile può essere facilitata considerandone la sezione trasversale fornitaci da una splendida incisione in

rame del Bertotti Scamozzi⁴⁵. Essa mostra la sala preceduta appunto dall'andito, sul quale affacciano due poggiuoli simmetrici ricavati al di sopra delle due stanze minori lateralmente disposte. I poggiuoli – di cui il Bertotti corregge la balaustra attuale, tipicamente settecentesca, sostituendola con una di tipo palladiano – sono raggiungibili mediante la scaletta interna di servizio (forse originariamente a chiocciola) inserita in tali vani minori, e che costituiva il collegamento verticale con tutto il piano sovrastante, destinato a granaio e magazzini. La soluzione dei poggiuoli simmetrici, collegati da un ballatoio pensile, su mensole – con balaustra che prosegue quella già vista – deve ritenersi, nonostante l'indicazione del Bertotti, una struttura del primo Settecento, creata per accogliere i musicisti durante le feste che si tenevano nel palazzo. Tutto il salone ha ricevuto una veste settecentesca, soprattutto per la decorazione dipinta dovuta al pittore Martinus Fischer (firmato 1708)⁴⁶, che ha reso edonisticamente piacevole il severo spazio concepito da Palladio. Infatti oggi sussistono, del primitivo disegno, oltre che lo spazio fisico della sala, le porte disegnate dal maestro: la consueta ornata rettangolare inquadra il vano concluso dalla trabeazione rettilinea a fregio convesso, come in tanti esempi a Vicenza e altrove⁴⁷, qui realizzato in granito nero, del Timau, che ben contrasta con la pietra grigia di Torreano impiegata nelle altre membrature. Nel salone si contano quattro porte, due di accesso alle sale contigue degli appartamenti simmetrici, le altre che immettono alle stanzette di servizio che fiancheggiano l'andito; su questo ancora altre due porte danno alle scale secondarie, per il piano ammezzato.

Considerando brevemente la decorazione, va detto che gli affreschi del Fischer ripetono, al di sopra della cimasa delle porte palladiane, riquadri a fondo rosato, con putti che reggono festoni, ai lati di una testa femminile che, assumendo il tipo della sfinge, rinnova il consueto concio chiave veneto, sebbene tradotto in due dimensioni. Ai lati delle porte dell'andito verso la sala sono altri putti dipinti in maggiore dimensione, che raccolgono con una mano i festoni cadenti dall'alto e con l'altra un panneggio svolazzante nel fondo: è evidente un proposito ritmico e prospettico insieme, vale a dire, oltre alla scansione dello spazio con la figura umana, secondo l'affermata eredità michelangiolesca, si coglie l'intenzione di una fuga prospettica verso l'alto che dilata il salone, ampliandone la consistenza spaziale. Sui lati brevi del salone, verso le sale degli appartamenti simmetrici, la decorazione acquista un più intenso carattere rococò, per le pseudo-

paraste dipinte, concluse da piccoli cartigli con decorazione monocroma; esse serrano sia le porte palladiane – sulle quali si ripete il già visto pannello a fondo rosato con putti e concio chiave dipinto –, sia i riquadri a cornici lobate di stucco, certamente in origine destinate ad accogliere affreschi di paesaggio. Nello zoccolo sono altri eleganti pannelli monocromi a fresco, rinnovati ai lati delle porte che danno sull'andito: qui il cartiglio superiore dipinto assume una forma più fastosa, mentre, con maggiore libertà, verso la sala sono collocati nel piedritto cammei affrescati, e verso lo scalone finte nicchie accolgono figure mitologiche.

Singolare è nel salone, l'attico con stucchi settecenteschi entro i quali si aprono finestrette quadrate, che Bertotti sopprime nel suo disegno; per dare un pò di luce ai due palchetti dell'orchestra, le finestrette si ripetono anche sulle pareti che delimitano l'invaso primario verso l'andito, praticato nel setto murario cui s'appoggia la balaustra.

Ripristinando il timpano previsto da Palladio sia sulla loggia posteriore che sulla pseudo-loggia anteriore, corrispondente al salone, il Bertotti Scamozzi eliminò l'attico e dispose sulla sala maggiore le travature lignee di un cassettonato. In realtà il rifacimento settecentesco che interessò la fabbrica, rimodellandola in certi aspetti (vedi scala) e completandola in altri (salone, etc.), interessò anche la copertura del salone; questo si presenta oggi concluso da un soffitto piano con stucchi, i quali definiscono un riquadro rettangolare ad angoli smussati che doveva accogliere, con tutta probabilità, un affresco in seguito perduto⁴⁸.

Volgendo le spalle alle aperture su via Gemona, può cogliersi la felice soluzione decorativa del soffitto che conclude il vano scala e l'andito, fusi in un unico spazio per la ridotta altezza degli »stanzini« laterali, dovuta alla creazione dei palchetti per i musicisti. Gli affreschi, che denunciano una mano diversa da quella del Fischer, appartengono anche essi alla fase dei lavori compiuti nel palazzo nel primo Settecento. Una cupola a nervature, su alto tamburo ottagonale, è rappresentata di scorcio, in una finzione prospettica assai felice, che tende a negare la eccessiva rigidità del soffitto piano.

Proseguendo l'esame del piano nobile – l'unico completamente conservato tra quelli che Palladio disegnò⁴⁹ –, ne va rilevata la perfetta corrispondenza con il pianterreno, secondo un assunto proposto frequentemente dal maestro. Infatti, anche le tre sale per lato, costituenti gli appartamenti superiori,



Abb. 5 Udine, Palazzo Antonini, veduta del fronte posteriore

decregono di misura dalla strada al giardino (m. 9,74–7,82–3,85 rispettivamente), conservando la medesima larghezza (m. 5,80 circa) ed altezza (m. 5,48). Va rilevato come sussistano in alcune di queste sale taluni elementi decorativi di pregio, specie nella stanza minore, sulla piazzetta Antonini, con ornati settecenteschi nelle porte, sulle pareti e sulla volta a padiglione con lampadario centrale in cristallo (attuale salottino della direzione della Banca d'Italia, che ha la sua sede udinese nell'edificio); e, ancora, notevole è la stufa a caminetto in maiolica, tipicamente Luigi XIV (rococò), collocata oggi in un angolo della sala consiliare dell'Ente. Quanto invece a decorazioni in stucco, deve segnalarsi la volta della sala intermedia, dal lato opposto al pianterreno, oggi adibita a nuove funzioni, e della successiva, quella sul fronte anteriore, notevolmente ridotta nella sua altezza, a causa dei recenti interventi di utilizzazione bancaria: nella prima, la volta a padiglione con lunette d'angolo accoglie conchiglie e cornici di stucco, entro frasche avvolte a volute. Il raffinato giuoco di motivi naturalistici inquadra pannelli dipinti, ed è ripreso in diversa forma nella sala seguente, ove la fluente articolazione in stucco toglie ogni rigidità alla volta a botte ed alle lunette d'imposta; putti svolazzanti su accartocciate volute inquadrano un ricco ornato mediano ad occhio di buca, con ulteriori morbide cornici, riecheggianti quelle della volta.

Il palazzo Antonini conserva spazi di un certo interesse anche nelle zone di «servizio», vale a dire nello scantinato e nel sottotetto. Nonostante l'inservimento della centrale termica con le sue apparecchiature, possono leggersi le volte a botte ribassate impostate da Palladio per sorreggere il piano-terra, ciascuna con due lunette per potervi aprire finestre⁵⁰: ma l'interesse di tali ambienti è esclusivamente documentario e non artistico, né possono paragonarsi agli stupendi involti rustici – ottenuti con semplici rapporti dimensionali e strutturali, senz'alcun elemento «colto», di articolazione parietale – negli scantinati di alcune ville, quali la Badoer a Fratta Polesine o la celebre Malcontenta, sul Brenta, presso Venezia⁵¹. Ciò si spiega con la destinazione d'uso degli ambienti, diversa nelle ville e nei palazzi di Palladio; infatti, mentre nelle prime (vedi Rotonda, Trissino, etc.) la successione delle sale prevede al piano rialzato la zona di rappresentanza, tra un piano superiore destinato a magazzini e abitazioni della servitù ed un piano seminterrato per cucine ed ambienti di lavoro, nei secondi il cantinato ha esclusiva funzione di deposito ed è imposto da evidenti ragioni costruttive e termiche.

Maggior interesse presenta il piano ammezzato o sottotetto del palazzo⁵², non tanto perchè lo si possa attribuire, così com'è, a Palladio – che pur

lo aveva previsto, come dicemmo all'inizio – quanto invece perchè esso accoglie ancora i resti del filatoio degli Antonini. Tra le capriate «alla Palladio», che sostituiscono quelle previste dal maestro ad una quota più bassa e tali da far seguire alle falde del tetto l'andamento dei timpani anteriore e posteriore si inserisce, nella scenografica soffitta, una scaletta a chiocciola in legno che raggiunge, al centro ed al sommo dell'edificio, una piccola terrazza belvedere, con panciuta balaustra settecentesca in ferro battuto.

Resta infine da far cenno del prospetto posteriore, ove la soluzione di Palladio, monca del timpano, come sul fronte, ha subito altre violenze per l'inserimento di un orrendo telaio ligneo tra le colonne della loggia esastila corinzia del piano nobile⁵³. Come se non bastasse, al di sopra dell'architrave corre – per tutta la lunghezza della loggia – una sorta di pesante pensilina lignea ottocentesca⁵⁴, che andrebbe eliminata, al pari dell'infilso tra le colonne, in un futuro restauro della fabbrica. In tal modo si recupererebbe sul prospetto il senso della loggia posteriore, che oggi è sostanzialmente tompagnata; e potrebbe leggersi il limpido invasore del loggiato in cui le colonne corinzie di Palladio dialogano con il fionice barocco, aperto sul lato opposto. Trasformate le porte originarie, sulla loggia, salvo forse quelle estreme della parete di fondo, sono stati inseriti riquadri a bassorilievi entro cartigli barocchi⁵⁵. Lo stesso gusto pervade l'arco di accesso al salone, attraverso

Abb. 6 Udine, Palazzo Antonini, particolare delle basi delle colonne nella loggia del fronte posteriore



l'andito da cui parte la scala (in discesa); lo conferma la frattura in tre parti della cornice orizzontale del fastigio piano e l'oculo lobato che la sovrasta. Il volume si conclude, come sul fronte e sul fianco, con un tetto fortemente aggettante, al di sotto del quale si aprono le solite finestre a ghimberga, già viste negli altri prospetti. Il giuoco delle ali piene, poste a serrare il duplice loggiato mediano, si avvale anch'esso dei medesimi temi di facciata, vale a dire dei balconi alla romana, con timpano curvo, al piano nobile, mentre per l'ordine inferiore sussiste, sulla destra di chi guarda dal parco, una finestra palladiana, trasformata in balcone di ferro site, sulla destra di chi guarda dal parco, una finestra palladiana, trasformata in balcone di ferro battuto e con sottostante lustriera chiusa da grata; a sinistra, invece, le attuali due aperture sovrapposte, a semplice ornata di pietra, rivelano sopraggiunte manipolazioni. Il blocco dell'edificio si conclude, anche sul fronte posteriore, con il rustico bugnato d'angolo, a conci sfalsati verso la piazzetta Antonini, limitato – naturalmente –, come sulla facciata e sul fianco, al piano terra; ed i conci rustici – che anticipano le soluzioni adottate da Palladio nell'ambiente friulano (nell'arco Bollani a Udine e nei palazzi comunali di Cividale e di Feltre)⁵⁶ –, si rinnovano nei pilastri del cancello aperto sul muro ortogonale alla fabbrica, saldato addirittura, attraverso questo espendiente plastico, alla struttura dell'edificio. E' stato rilevato, qui come sul fronte, nell'ordine basamentale, l'eccezionale bellezza chiaroscurale determinata dal'opera rustica, risultato che sarà ottenuto in palazzo Thiene mediante mattoni spezzati e stucco⁵⁷: quasi che Palladio si fosse fatto nuovamente lapicida, rinnovando l'umile esperienza dell'età del noviziato, «allo scopo di indicare in che modo lo scalpello dovesse intagliare la pietra»⁵⁸, per assegnare anche ad un pilastro o ad una cornice bugnata una precisa individualità nel contesto dell'opera. Perciò deve convenirsi col Pane⁵⁹ che l'episodio più saliente del palazzo Antonini resta quello del fronte sulla strada, nell'incrocio tra le colonne rustiche ed i capitelli ionici, che emergono dalle bugne, in una felice contaminatio tra la tradizione locale e la classicità romana, che trionfa poi nell'ordine superiore di nitidi fusti corinzi: «qui il gioco chiaroscurale (e lo si chiami pure pittorico) si rinnova nelle varie luci del giorno, come per suggerire sempre diverso motivo alla contemplazione: e così l'occhio si compiace della transizione tonale, dalle ruvide superfici dei piedistalli ai rocchi delle colonne...»⁶⁰

Per concludere, va nuovamente ricordato, nella visione posteriore, lo splendido parco. Un altro



Abb. 7 Udine, Palazzo Antonini, la scala settecentesca

dialogo tra Palladio⁶¹ ed i settecentisti può cogliersi nell'elegante ponticello a lieve schiena d'asino, che supera la roggia. Una balaustra sormontata da statue in paludamenti romani serra la roggia sui due lati opposti e prosegue lungo il ponte; si rin-

nova ancora una volta in quest'episodio il gusto veneto di popolare con figure lapidee le zone fondamentali del giardino, stabilendo attraverso l'uomo, raggelato nella pietra scolpita, una sorta di ideale transizione tra architettura e natura.

NOTE

¹ Cfr. R. Pane, *Andrea Palladio*, Torino 1961, pp.211 sgg., che ricorda come l'anno 1556, in cui egli colloca palazzo Antonini, fu anche quello della liberazione di Udine dalla pestilenza e dal risorgere della città a nuova vita. L'edificio, venduto da Pietro Badino, fu acquistato dalla Banca d'Italia il 30. 8. 1899 (notaio V. Baldissera, n. 9639/15773, Udine); le scarse notizie precedenti sul palazzo sono contenute nello zibaldone del conte G. B. della Porta (*Memoria su le più antiche case di Udine*, ms. nella Bibliot. Comunale di Udine, notizie raccolte tra il 1898 e il 1938). Al numero civico 1544 si legge: «Questo numero comprende il palazzo Antonini e le case attigue sino al vicolo. Anticamente per l'area del palazzo passavano le mura del terzo recinto. Gli Antonini acquistarono varie casette e fondi colà esistenti e costruirono il palazzo e la casa attigua». Sotto l'anno 1744 si legge che «il palazzo venne eretto da Floriano Antonini e passò nella Carrara, quindi nei Soardi; ricomprato con gran esborso di danaro dagli Antonini, quindi, da loro ristabilito e con gran ala accresciuto». Per gli aspetti urbanistici e ambientali vedi, nel Museo civico di Udine, la bella pianta della città, rappresentata convenzionalmente a volo d'uccello, di Luca Carlevaris (1663-1730), riprodotta nella piccola guida di A. Rizzi, Udine, 1966. Tra le guide precedenti cfr. G. G. Capodagli, *Udine illustrata da molti suoi concittadini*, etc., Udine, 1665;

G. Occioni Bonaffons, *Illustrazione del Comune di Udine*, Udine, 1886; G. Bragato, *Guida artistica di Udine e suo distretto*, Udine, 1913; F. Musoni, *Udine dalle origini al principio del sec. XIX*, Udine, 1915; G. Valentini, *Udine antica*, Udine, 1924; C. Ermacora, *Guida di Udine*, Udine, 1932. V. anche G. Caprin, *Pianure Friulane, Trieste*, 1892; C. Ermacora, *Il Friuli, itinerari e soste*, Venetia, 1935; e, per aspetti particolari, C. Someda de Marco, *Breve excursus tra le opere d'arte della chiesa metropolitana di Udine*, Udine 1960.

² Archivio della città di Vicenza, *Libro Segnato*, n.40, p.261.

³ Cfr. G. G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia, 1965, p.224. V. anche A. Magrini, *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova 1845, p.245.

⁴ Cfr. R. Pane, 1961, pp.74-75; E. Forssman, *Palladio e Daniele Barbaro*, in: *Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio*, Vicenza, 8, 1966, pp.68-81.

⁵ Cfr. T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel sec. XVI*, Venezia, 1778, p.297.

- ⁶ Cfr. G. G. Zorzi, *Andrea Palladio in Friuli*, in: *Archivio Veneto Tridentino*, Venezia 1924, estr. p. 12; ripetuto in ID., *Le opere pubbl.*, 1965, p. 224. Rivedendo la medaglia, nella raccolta numismatica del Museo di Udine, corregge giustamente la tesi dello Z., R. Marini, *Il palazzo Antonini di Udine*, Vicenza (in corso di stampa per il «Corpus palladianum» del Centro Internaz. di Studi di Architettura A. Palladio); le pagine qui citate sono dal dattiloscritto, cortesemente messo a nostra disposizione dal prof. R. Pallucchini e dal prof. R. Cevese), p. 3. Riserve sulle indicazioni cronologiche dello Zorzi, sono espresse da R. Cevese, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di A. Palladio di G. G. Zorzi* (recensione), in: *Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio*, Vicenza, 6, 1964, p. 350.
- ⁷ R. Pane, 1961, p. 217.
- ⁸ Cfr. R. Marini, op. cit., p. 4 sgg.
- ⁹ Cfr. R. Marini, *ibid.* Assegna il palazzo al 1556, oltre al R. Pane, 1961, anche B. Zevi, s. v. *Andrea Palladio*, in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, 10, 1963, coll. 441-442.
- ¹⁰ Cfr. G. C. Argan, *L'importanza del Sanmicheli nella formazione del Palladio*, in: *Venezia e l'Europa*, Atti XVIII Congr. Internaz. di Storia dell'Arte, Venezia 1956, pp. 387-499. B. Zevi, *Sanmicheli*, attualità del suo insegnamento sincretico, in: *L'architettura, cronache e storia*, 5, 1959, (47), pp. 294-295; ID., s. v. *Michele Sanmicheli*, in: «Enciclopedia Univers. della Arte», Venezia-Roma, 12, 1964, coll. 174-182; *Michele Sanmicheli*, catalogo Mostra veronese a Pal. Canossa, a cura di P. Gazzola, Verona 1960; G. de Angelis d'Ossat, *L'arte di Sanmicheli*, premessa al Palladio, in: *Bollett. Centro Internaz. St. Arch. A. Palladio*, Vicenza, 3, 1961, pp. 78 sgg.
- ¹¹ Cfr. R. Marini, *ivi*, p. 6. Seguono al palazzo Antonini, nel trattato palladiano (A. Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia, 1570, lib., II, p. 4), palazzo Chiericati (progettato nel 1550), pal. Iseppo da Porto (1552), pal. della Torre a Verona (iniz. 1551), palazzo Thiene (1550-51). Segue, al settimo posto, la Rotonda (1551), messa prima del palazzo Valmarana, elencato sesto e assegnato dal Pane (op. cit., p. 351) al 1566. Palladio avverte che «nel ponere i detti disegni non ha avuto» rispetti né a gradi, né a dignità de' gentil'huomini che si nomineranno», ma li ha posti nel luogo «che gli è venuto meglio» (Q. L., II, p. 4), cioè in base ad un criterio stilistico. Lo «stile rustico», adottato relativamente presto, fu poi abbandonato dal maestro.
- ¹² Cfr. O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza, ed. Giov. Rossi, 1786, VIII, p. 18 sgg. Sull'opera del B., cfr. R. Pane, 1961, p. 48 sgg.; e F. Barbieri, *Un interprete settecentesco del Palladio: Ottavio Bertotti Scamozzi*, in: *Palladio*, 2, 1952, pp. 153-159; e F. Franco, *Ottavio Bertotti Scamozzi*, in: *Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio*, Vicenza, 5, 1963, p. 152 sgg.
- ¹³ Le orazioni di M. T. Cicerone del genere deliberativo di latine fatte italiane, Vinegia, 1556, III. Seguono Le annotazioni ne le orazioni di M. T. Cicerone de i sesterzi de l'ortografia, Dedicatoria di F. Longiano al nob. sig. Anastagio Monticulo, Vinegia 1556. Cfr. G. Zorzi, *Le opere pubbliche*, 1965, p. 225.
- ¹⁴ R. Zorzi, 1965, p. 226.
- ¹⁵ T. Temanza, 1778, p. 297.
- ¹⁶ Cfr. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana: architettura del Cinquecento*, parte III, Milano 1940, p. 383 sgg.
- ¹⁷ R. Marini, op. cit., p. 10.
- ¹⁸ Palladio, *I Quattro Libri*, 1570, II, pp. 20, 73, 76, 77. Cfr. J. Ackerman, *Palladio*, Harmondsworth, 1966, pp. 101-103.
- ¹⁹ Cfr. R. Pane, 1965, p. 195, e p. 209 sgg. V. anche, per le ipotesi sul pensiero urbanistico del maestro M. Zocca, *Le concezioni urbanistiche di A. Palladio*, in: *Palladio*, 10, 1960, (1-2), pp. 69-83; S. Bettini, *Palladio urbanista*, in: *Arte Veneta*, 15, 1961, p. 89 sgg.; ID., *Idem*, in: *Bollett. Centro Internaz. Studi Architettura A. Palladio*, Vicenza, 3, 1961, pp. 89-98; W. Lotz, *Riflessioni sul tema Palladio urbanista*, in: *Bollett. Centro Internaz. Studi Arch. A. Palladio*, 8, 1966, (2), pp. 124-126; G. G. Zorzi, *Urbanistica palladiana*, in: *Bollett. c.s.*, 9, 1967, p. 168 sgg.
- ²⁰ Cfr. R. Pane, 1965, p. 230 sgg.; *Palladio, I Quattro Libri*, 1570, II, p. 67.
- ²¹ Cfr. R. Pane, 1965, p. 187 sgg. e passim. La semplificazione grafica impose a Palladio di tralasciare le bugne per i fusti della pseudo-loggia inferiore, segnati lisci nei *Quattro Libri*. Il Venturi, 1940, p. 385 sembra lasciare intendere che per lui l'originaria idea palladiana era a colonne lisce per entrambi gli ordini: «il bugnato... si estende alla loggia inferiore, rivestendo i fusti della colonne ioniche, a differenza che nel disegno, ove esse emergono seriche dall'elegante bugnato» (questo secondo è il bugnato di fondo).
- ²² R. Pane, 1965, p. 210. Cfr. R. Pallucchini, *Andrea Palladio e Giulio Romano*, in: *Bollett. Centro Internaz. Studi Architettura A. Palladio*, Vicenza, 1, 1959, p. 38 sgg.; ID., *Giulio Romano e il Palladio*, in: *Arte Veneta*, 1958, p. 234. Quanto alle finestre del pianterreno erroneamente lo R. Zorzi, 1965, le ritiene del XVII secolo, errore corretto nella recensione del Cevese, 1964, p. 350). In merito il R. Pane, 1961, p. 210 ebbe a precisare: «le finestre bugnate del pianterreno rispondono al ritmo generale della composizione... fatta eccezione del risalto mediano della cornice, in corrispondenza del concio chiave, giustamente abolito dal Bertotti; risalto che ha già un accento barocco, del tutto estraneo alle analoghe soluzioni palladiane».
- ²³ R. Marini, op. cit., p. 21.
- ²⁴ Cfr. R. Marini, op. cit., p. 25.
- ²⁵ R. Pane, 1961, p. 210, che, però, ritiene accento barocco il risalto mediano della cornice in corrispondenza del concio chiave, abolito giustamente dal Bertotti. Il R. Marini, op. cit., pp. 23-26 concorda con questa tesi, svolgendo osservazioni particolari.
- ²⁶ Cfr. Bertotti Scamozzi, 1786, VIII, pp. 19-20 e tav. XIII. Per le balaustre palladiane cfr. R. Wittkower, *Il balaustrino rinascimentale e il Palladio*, in: *Bollett. del Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio*, Vicenza, 10, 1968, pp. 332-348.
- ²⁷ Giovanni Fontana, «che nel 1517 fondava il castello di Udine», è ricordato da A. Magrini, 1845, p. 245, che giustamente lo distingue da Giovanni da Pedemuro, con il quale è confuso invece da T. Temanza, 1778. V. anche A. de Benvenui, *I castelli Friulani*, Udine, 1950.
- ²⁸ Invece R. Marini, op. cit., p. 15, ritiene incautamente che il palazzo sia stato compiuto com'è nei *Quattro Libri* e che poi, in età barocca, sia rifatta la copertura in forma diversa dall'originaria.
- ²⁹ Cfr. *L'architettura di A. Palladio Vicentino di nuovo ristampata... con le osservazioni dell'architetto N. N. [Francesco Muttoni]*, Venezia, 1740, I, pp. 6-7. R. Marini (op. cit., p. 14) ritiene che la cucina sia stata eseguita e poi demolita nei rifacimenti barocchi.
- ³⁰ Vedi l'attacco dei capitelli, ove si rileva che il fusto è ringrossato da uno strato di intonaco di oltre 3 cm. L'atrio del palazzo Antonini è desunto dal tipo di sala a quattro colonne, pubblicata nei *Quattro Libri*, II, pp. 36-37. Cfr. R. Pane, 1961, p. 84.
- ³¹ R. Marini, *ibid.*
- ³² Per le decorazioni cfr. W. Wolters, *Andrea Palladio e la decorazione dei suoi edifici*, in: *Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio*, Vicenza, 10, 1968, pp. 255-267; ID., *La decorazione plastica delle volte e dei soffitti a Venezia e nel Veneto, nel sec. XVI*, *ivi*, pp. 268-280.
- ³³ R. Pane, 1961, p. 210.
- ³⁴ R. Pane, 1961.
- ³⁵ Ciò è rilevato, per altre fabbriche, anche da R. Pane, 1961, p. 86 e passim.
- ³⁶ Come può leggersi dal rilievo planimetrico, oggi in realtà una finestra è stata praticata su questo lato, per dar luce alla sala, sebbene essa si apra sotto il portico del moderno fabbricato della Banca. Sul lato opposto, verso occidente, prima della creazione della piazzetta, doveva svolgersi lo spazio chiuso da muro che il R. Pane, 1961, chiama «corte» e lo G. Zorzi, *Le opere pubbliche*, 1965, p. 226, indica come magazzino oscuro, intendendolo invece coperto.
- ³⁷ *Palladio, I Quattro Libri*, II, p. 4.
- ³⁸ Cfr. H. Pée, *Die Palastbauten des Andrea Palladio, Würzburg 1941*, pp. 73-74; A. E. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Potsdam 1915, pp. 11, 28 e fig. 9.

- ³⁹ Cfr. R. Marini, op. cit., p. 40.
- ⁴⁰ H. Pée, 1941.
- ⁴¹ Cfr. anche R. Marini, op. cit., p. 42. Lo stesso Palladio, nei Quattro Libri, ricorda il piano ammezzato sotto il tetto con stanze «le quali possono servire per granaro».
- ⁴² Abbiamo già ricordato il giudizio di R. Pane, 1961, p. 210, che ne sottolinea la qualità, sebbene essa risulti estranea al gusto di Palladio; del tutto negativo e, invece, il giudizio di R. Marini (op. cit., p. 43 sgg.), che non ci sentiamo di sottoscrivere. Sul problema delle scale in Palladio cfr. R. Pane, 1961, pp. 159-294 e passim, ma soprattutto A. Chastel (Palladio et l'escalier, in: Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio, Vicenza, 7, 1965, pp. 11-22) che non ricorda il problema di pal. Antonini, ma solo le scale analoghe di villa Pisani a Montagnana, della Corner e del palazzo Garzadore.
- ⁴³ Si direbbe intorno al 1920-25. Altro elemento del tutto estraneo allo spazio di Palladio è il greve lampadario da Vittoriale sospeso al centro dell'atrio tetrastilo. Quanto al materiale impiegato, cfr. P. Rodolico, Le pietre delle città d'Italia, Firenze, 1965, p. 191 sgg. (p. 193, ove è citato, per la pietra piacentina, il palazzo Antonini).
- ⁴⁴ Cfr. R. Marini, op. cit., p. 41. L'a. ritiene che la originaria disposizione delle scale fosse uguale a quella attuale, nell'idea palladiana, e che il «restauratore ignoto, cui si devono tutti i rimaneggiamenti barocchi, ... mutò i parapetti ch'ebbero le note balaustre adoperate anche per i balconi ed i loggiati superiori, e sostituì le colonnine all'inizio e al termine delle rampe con altre colonnine recanti motivi e protomi umane preferite al suo tempo». Come si vede dalla nostra esposizione nel testo, non concordiamo con questa tesi.
- ⁴⁵ Bertotti-Scamozzi, 1786, ibid.
- ⁴⁶ A destra e a sinistra, sull'andito che conduce alle scale, leggiamo infatti, »Martinus Fischer, 1708«. Cfr. anche R. Marini, op. cit., p. 13. V. anche Thieme-Becker, Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler, 12, Leipzig 1916, p. 36, ove l'a. legge sugli affreschi, accanto al nome del Fischer, la data 1702, rifacendosi al Maniago (Guida di Udine, Udine 1839, p. 64). Ben diversa qualità espressiva mostrano i più tardi affreschi (1759) del Tiepolo nella chiesa della Purità, per la quale cfr. C. Somenza de Marco, La chiesa della Purità di Udine, Udine 1965, p. 12 sgg.
- ⁴⁷ Cfr. R. Pane, 1961, passim e fig. 4, p. 314 (lavello del refettorio di S. Giorgio). L'a. (p. 211) ricorda, come opera di Palladio a Udine, anche la porta d'accesso alla scala che conduce alla sala di Ajace (anch' essa in marmo nero), sul fondo della loggia municipale.
- ⁴⁸ Del resto stucchi e decorazione sono stati restaurati circa trent'anni fa dal pittore Giovanni Barattieri. Inaccettabili le proposte di ripristino dello spazio originario con la eliminazione degli affreschi, avanzata da R. Marini, op. cit., p. 51, che parla di »deformante... decorazione pittorico-plastica delle pareti...«. L'a. giudica giustamente mediocri le decorazioni del Fischer, ma in base alle più moderne concezioni del restauro non è legittimo invocare puristiche liberazioni di una struttura del XVI secolo dalle stratificazioni settecentesche, anche se di modesta fattura.
- ⁴⁹ Cfr. J. Ackerman, 1966, p. 123.
- ⁵⁰ Il Bertotti Scamozzi, 1786, ricorda »sotto al piano terreno vi sono de' sotterranei di comodissimo uso, e questi girano solamente sotto agli Appartamenti«, cioè non si estendono sotto l'atrio.
- ⁵¹ Per queste ville, cfr. R. Pane, 1961, pp. 228 sgg., 247 sgg., 285.
- ⁵² Per il rilievo del palazzo come è oggi cfr. E. Valle, Il Palazzo Antonini ad Udine, di A. Palladio, in: Architettura, cronache e storia, 1955-56, 3, pp. 385-391. Esso aggiorna i rilievi già pubblicati dal Muttoni, 1740, e del Bertotti Scamozzi, 1786), preceduti da G. Leoni, L'architettura di A. Palladio in inglese, italiano e francese, etc., London 1715.
- ⁵³ Per il R. Marini (op. cit., p. 56) è questa la facciata »più palladiana«, cioè più coerente con la poetica espressa anche altrove dal maestro.
- ⁵⁴ Lo G. Zorzi (Le opere pubbliche, 1965, p. 226) depreca tale elemento. Il Bertotti Scamozzi non riproduce la facciata posteriore, ma si limita a descriverla, proponendone la conclusione con timpano (visibile peraltro nella sua sezione longitudinale).
- ⁵⁵ Forse in questi bassorilievi operò Luigi Zandomenighi (1778-1850), veronese, ricordato genericamente, per aver compiuto stucchi nell'edificio, dalla Guida del TCI (Venezia Giulia, ed. 1934, p. 97) e per il quale cfr. Thieme-Becker, 36, 1947, p. 402, ove però non è ricordata la sua presenza in palazzo Antonini, ma soltanto le opere principali (a Venezia, Belluno, Castelfranco, Padova, Treviso e Ratisbona).
- ⁵⁶ Cfr. R. Pane, 1961, pp. 218-220. Lo G. Zorzi, Le opere pubbliche, 1965, p. 227, ritiene intenzionale l'impiego del bugnato rustico da parte di Palladio, aderendo alla tradizione locale. A suo giudizio ciò è confermato anche dalla iscrizione scolpita nel fregio del primo ordine, sulla facciata principale, in cui dedica l'opera alla nobiltà della famiglia Antonini e al genio del popolo udinese, forte e gentile: »Genio urbis utin. Familiaeque Antoninorum Florianus Andreae F. Dicitavit«. V. anche R. Marini, op. cit., p. 53.
- ⁵⁷ R. Pane, 1961, p. 162, p. 167.
- ⁵⁸ Cfr. R. Pane, 1961, p. 210, e, per l'età del noviziato, pp. 99 sgg. V. anche A. M. dalla Pozza, Palladiana, I. Andrea Palladio da Vicenza; II. La formazione artistica e le prime opere certe del Palladio, in: Palladio, 1942, V-VI, pp. 215 sgg., e pp. 57-60. Sull'uso del bugnato cfr. anche L. Heydenreich, Il bugnato rustico nel Quattrocento e nel Cinquecento, in: Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio, Vicenza, 2, 1960, pp. 40 sgg.
- ⁵⁹ R. Pane, 1961, pp. 210-211.
- ⁶⁰ R. Pane, 1961. Non si vede come G. Zorzi, 1965, p. 227, possa affermare che l'importanza del palazzo Antonini è determinata dall'essere questo »un ulteriore interessante anello di congiunzione con tutte le opere successive del ciclo veneziano influenzate dall'arte del Sansovino«. L'a. rileva che in questo episodio Palladio aderisce »allo schema compositivo delle fabbriche posteriori al 1555 conservatoci in un disegno di Londra che rivela evidenti analogie con la facciata verso il giardino« del palazzo Antonini.
- ⁶¹ Oltre alle opere già citate nelle note precedenti, andrebbe ricordata la vastissima bibliografia su Palladio: ma, per brevità, preferiamo rimandare alle indicazioni bibliogr. fornite dal Thieme-Becker, 26, 1932, pp. 163-166; da H. Pée, 1941, p. 174, da R. Pane, 1961, passim, da B. Zevi, 1959, aggiungendo soltanto il richiamo a G. E. Ferrari, Schede di bibliografia palladiana dal 1955, in: Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio, Vicenza, 3, 1961, pp. 163 sgg.; e ID., Schede di bibliografia palladiana del quinquennio 1961-65, in: Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio, 7, 1965, pp. 363-392. Quanto ad una rassegna delle interpretazioni critiche fornite dalla storiografia artistica su Palladio, rimandiamo a R. Pane, 1961, p. 43 sgg.; e ID., Palladio e la moderna storiografia dell'architettura, in: Bollett. Centro Internaz. Studi Archit. A. Palladio, Vicenza, 6, 1964, p. 119 sgg.; nonché al contributo fornito da chi scrive al Corpus Palladianum con la monografia sulla Loggia vicentina, ove è sinteticamente esaminato il problema di Palladio e il manierismo, A. Venditti, La Loggia del Capitaniato, Vicenza, 1969.