

Angela Dressen

Pavimenti veneziani e lo spazio architettonico¹

Pavimenti veneziani e l'alzato dell'architettura

Sebbene la pavimentazione veneziana sia senz'altro più nota per la sua natura decorativa, dal Rinascimento il piano di calpestio si dimostra un elemento sempre più importante del sistema architettonico, grazie ad influssi che giungono da Verona e dal centro d'Italia. Gli esordi del Quattrocento caratterizzeranno due indirizzi di crescente importanza nel Cinquecento ed oltre: la disposizione di pavimenti all'interno dell'ambiente, secondo spazi architettonici, e la valorizzazione di pavimenti semiesterni o esterni come unità spaziali.

Una varietà dei pavimenti interni quattro- e cinquecenteschi a Venezia segue lo schema semplice della divisione a navata, formando una striscia divisoria fra le colonne delle navate laterali con un semplice motivo a scacchiera. Il piano inferiore della Scuola Grande di San Marco fu costruito negli anni 1489-1490 da Pietro Lombardo (fig. 1). Negli anni 1492-1493 vi viene messo in opera un pavimento tricolore a dadi prospettici dal *maestro* Domenico Moro e dal *tapietra* Giovanni de Mafio sotto la supervisione di Pietro Lombardo e Mauro Codussi. Il progetto originario prevedeva un pavimento a mandorle, cioè a dadi prospettici per la navata centrale, a quadri rossi e neri per le due navate laterali. Per risparmiare sui costi si decise infine di unificare il disegno con sole mandorle[2].

Gli stessi autori del pavimento della Scuola di San Marco, messer Domenico Moro, Pietro Lombardo e Mauro Codussi, avevano già assunto un analogo incarico per la chiesa di San Zaccaria. Tra 1483 e 1490 fu messo in opera un pavimento che seguiva la divisione delle campate, tralasciando le arcate[3]. Come nell'originario caso previsto per la Scuola Grande di San Marco, la navata centrale mostra un disegno più complicato con un motivo a scacchiera all'antica con i dadi intrecciati, mentre le navate laterali hanno la scacchiera semplice, che prosegue ugualmente nel



Fig. 1: Venezia, Scuola Grande di San Marco, sala terrena (foto autore)

giro coro. Per evidenziare la divisione delle navate fu inserita una fascia decorativa fra le colonne, del loro stesso spessore. Intorno all'altare primo cinquecentesco ma di stile pseudo paleocristiano, furono poste delle quinconce stilizzate come un fregio che delinea la zona dell'altare[4].

Sia il motivo del pavimento a dadi prospettici, sia l'originale suddivisione pavimentale che segue le navate avevano precedenti nel Quattrocento, sebbene questa combinazione di dadi e suddivisione architettonica avesse un solo precedente fuori Venezia, a Verona. La divisione del pavimento come riflesso delle unità architettoniche nasceva in Toscana, in ambito fiorentino sotto Brunelleschi e i suoi seguaci ed era largamente presente nelle chiese e inoltre nelle biblioteche monastiche[5]. Brunelleschi aveva trovato un sistema valido sia per la Cappella Pazzi di Santa Croce (fig. 2), sia per le navate di Santo Spirito (fig. 3). Nonostante tutti e due i pavimenti siano stati messi in opera dopo la morte dell'architetto, si può senz'altro constatare come essi derivino da un'idea originale, sperimentata per prima nella Sacrestia Vecchia di San Lorenzo. Si tratta di disegnare nel pavimento i limiti e



Fig. 2: Firenze, Santa Croce, Capp. Pazzi (foto autore)

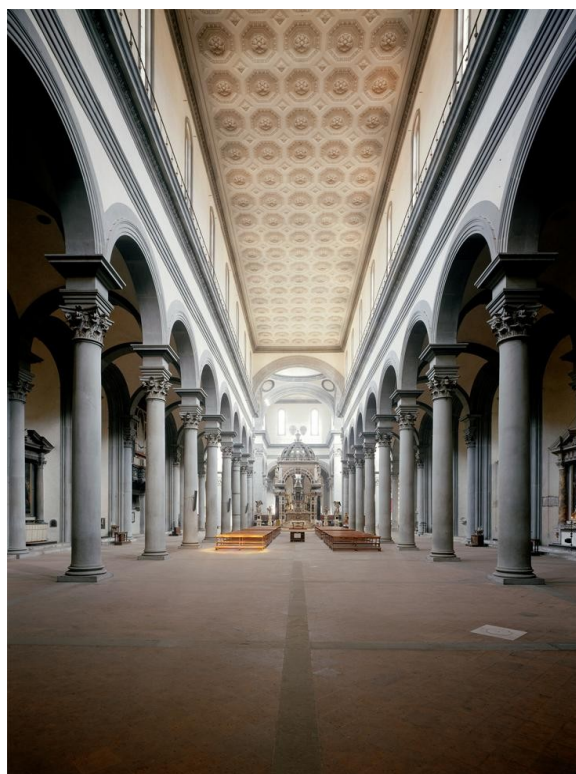


Fig. 3: Firenze, Santo Spirito (foto autore)

lo scheletro architettonico dell'alzato seguendo navate, arcate e pilastri, e creando così un ambiente omogeneo di divisione, al quale il pavimento si uniforma[6].

Lo schema di Santo Spirito si diffuse largamente nella Toscana del Cinquecento in numerosi pavimenti marmorei a scacchi bianchi e grigi e con fasce divisorie, come nel pavimento dell'Annunziata ad Arezzo, completato da Antonio da Sangallo il Vecchio fra il 1502 e il 1515. Ben presto però a Verona si manifestava una variante dello scompartimento architettonico, al quale fu aggiunta una nota decorativa tardogotica con svariati disegni geometrici (fig. 4). Dal 1462 in poi nella chiesa domenicana di Sant'Anastasia fu messo *in situ* un pavimento che non aveva precedenti, ma avrebbe avuto molto successo come composizione in area veneta[7]. Il piaciuto rientra nel novero dei «pavimenti a tappeto» contraddistinti da un'ampia gamma di partiti decorativi. Le diverse sezioni create dalla divisione delle navate e delle campate, con fasce larghe quanto le colonne, presentano moduli sempre diversi, ispirati a un registro allargato a motivi non più solo gotici, ma anche antichi e cosmateschi: dadi tridimensionali, stelle, quadrati bombati disposti a embrice, quadrati con inseriti fiori a quattro petali e molti altri. In Sant'Anastasia però si aggiungeva un motivo già conosciuto agli artefici dei pavimenti cosmateschi medioevali e rinascimentali, cioè quello di marcare un'area focale nella chiesa con un motivo centralizzante, che nel medioevo spettava ad aree liturgiche, nel Rinascimento a spazi architettonici. In genere i pavimenti quattrocenteschi conoscevano in questo caso il motivo del quinconce[8]. In Sant'Anastasia però si dipana davanti all'altare un ampio campo figurale quadrato, contenente un rosone al cui centro si colloca una raggiera dardeggiante che ricorda il simbolo del sole di San Bernardino da Siena. Il motivo a embrice giocato sulla concentricità del rosone anticipa il Cinquecento (fig. 5).

Rosette e stelle in posizione centrale

Verso la metà del Cinquecento l'influsso veronese della decorazione variegata, che segue le arcate, accanto al tema del rosone centrale, si fa sentire di più. Inoltre, fra gli anni Trenta e Cinquanta del Cinquecen-

to nasceva una serie di stelle e rosette in posizione centrale in varie parti dell'Italia, che anticipava le soluzioni veneziane[9]. Tutti e due gli influssi potrebbero essere collegati all'arrivo di due importanti architetti, Michele Sanmicheli da Verona (1484-1559) e Jacopo Sansovino da Firenze (1486-1570), entrambi presenti nella Serenissima dal 1527-1528 in avanti.



Fig. 4: Verona, Sant'Anastasia (foto Soprintendenza di Verona)

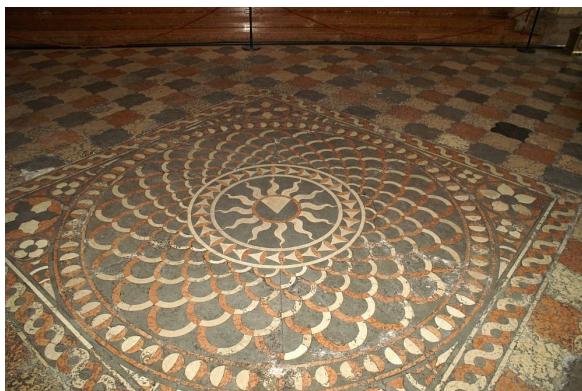


Fig. 5: Verona, Sant'Anastasia (foto Soprintendenza di Verona)

Il veronese Sanmicheli non era soltanto a conoscenza del pavimento di Sant'Anastasia ma sicuramente avrà avuto notizia della ripavimentazione della chiesa di San Satiro a Milano, opera del Bramante, di cui era stato allievo (fig. 6). Questa chiesa ricevette un nuovo pavimento marmoreo, in sostituzione della terracotta preesistente, realizzato in due tempi, nel 1532 e nel 1551[10]. Per prima cosa furono inseriti nella nave e nel transetto pavimenti marmorei con pannelli, seguendo la divisione delle navate e arcate. Questi erano riempiti con motivi semplici a scacchiera; si cercava poi di accentuare la croce del transetto davanti all'altare con una grande rosetta stellare nel centro sotto la cupola, sicuramente un riflesso veronese. Il toscano Sansovino in quanto collaboratore di Giuliano da Sangallo sarà stato a conoscenza di varie opere della famiglia Sangallo, i quali già intorno al 1500 offrivano una soluzione spaziale per pavimenti che era stata molto seguita. Sotto i Sangallo nascevano pavimenti che – a differenza della chiesa veronese di Sant'Anastasia – inauguravano il tema della rosetta centrale come interpretazione rinascimentale e riflesso della cupola soprastante[11].

Poco prima, rispetto agli esempi veneziani, nasceva a Montepulciano nella chiesa di San Biagio a pianta centrale una variante molto semplice di una rosetta centrale, che riflette la cupola (fig. 7). Eseguito circa dieci anni dopo la morte di Antonio da Sangallo il Vecchio, cioè nel 1544, il pavimento in terracotta è diviso da fasce di travertino che partono dai quattro pilastri angolari verso il centro dell'edificio, dove sbucano in un cerchio largo sotto la cupola. Le fasce del

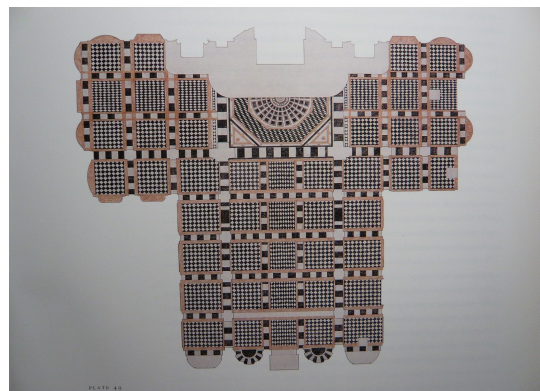


Fig. 6: Milano, San Satiro (Williams, 1997, p. 134)

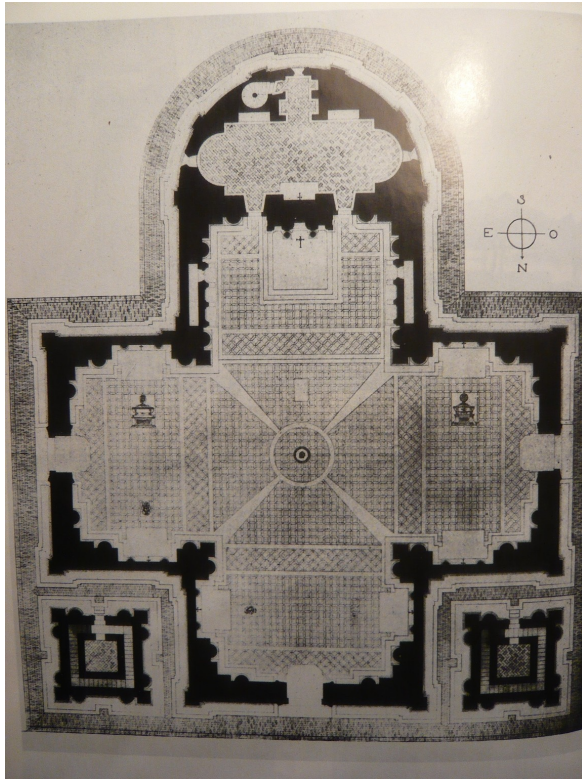


Fig. 7: Montepulciano, San Biagio (Satzinger, 1991, fig. 8)



Fig. 8: Napoli, San Giovanni a Carbonara, Capp. Caracciolo di Vico (foto autore)

travertino tagliano inoltre le quattro navate della pianta a croce greca, da colonna a colonna e limitano il confine della navata davanti alle porte con una fascia, unendo così le colonne opposte[12].

Uno dei primi e più interessanti esempi per un pavimento a rosetta su un impianto centralizzato si trova a Napoli nella Cappella Caracciolo di Vico a San Giovanni a Carbonara (fig. 8). La scritta dedicatoria sopra l'entrata della cappella è stata vista sia come termine dei lavori sia come inizio. Sembra però verosimile che i lavori si siano protratti in un'ultima fase decorativa per le sculture dal 1547 al 1557. L'impianto della cappella è spesso stato visto come riferimento a opere toscane e romane di Giuliano di Sangallo, Bramante (Tempietto a San Pietro in Montorio) e di Raffaello (Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo). I nomi dei due scultori spagnoli Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloé sono stati fatti anche per l'impianto architettonico. Altri parlano dello scultore Girolamo Santacroce (1502-1537), forse con l'aiuto dell'umanista Jacopo Sannazaro[13]. La figura del Santacroce sembra verosimile anche per l'esecuzione del pavimento, giacché nella cappella Doce a San Domenico Maggiore si trova un impianto molto simile. Questa cappella, datata intorno al 1525, è sempre stata collegata allo stesso giro romano raffaellesco e al Santacroce[14]. In tutte e due i casi si trova un ambiente a pianta centrale con un disegno pavimentale composto da un cerchio centrale, dal quale partono fasce radiali con iscritti quadrati crescenti. Nel caso della cappella Caracciolo di Vico la scelta marmorea del pavimento con bianco, rosso, grigio e nero presenta una leggera espansione cromatica dei colori della decorazione dell'alzato con i rilievi in bianco e le nicchie in rosso. La base del disegno della cappella di Vico si colloca fra i moduli del pavimento dell'abside nel Succorpo della Cattedrale napoletana e in quello della chiesa Santa Maria dei Miracoli a Venezia. In tutte e due gli ambienti è già stato evidenziato il pavimento marmoreo policromo, che domina l'ambiente quasi monocromo[15]. In mancanza di documenti per la Cappella di Vico è difficile stabilire una data precisa per l'esecuzione del pavimento, che dovrebbe essere comunque collocato all'incirca fra il 1516 e il 1547. In ogni caso presenta uno dei primissimi esempi di una rosetta elaborata e anticipa le soluzioni veneziane.



Fig. 9: Venezia, San Salvador (foto autore)

Intorno alla metà del Cinquecento le chiese veneziane mostrano due tipologie diverse della pavimentazione, in congruenza con lo spazio: la divisione secondo aree liturgiche e la focalizzazione su punti centrali. San Salvador fu iniziato nel 1506 su disegno di Giorgio Spavento (-1509), il quale un anno dopo fu sostituito da Tullio Lombardo (1455-1532), responsabile per le colonne, gli architravi e la decorazione (fig. 9) [16]. Probabilmente la chiesa era finita entro il 1574[17]. Secondo la descrizione di Francesco Sansovino il disegno della chiesa è riconducibile a Tullio Lombardo[18]. Costui è documentato per San Salvador sin dal 1507 come „architectus et gubernator instructionis et fabricae faciendae de novo Basilica sancti Salvatoris“ e lavora insieme a Spavento[19].

Per quanto riguarda la parte del pavimento nella navata di mezzo tra l'organo e il sepolcro del Venier, la messa in opera è documentata nell'anno 1561. Un maestro Zuanne *taliapiera* doveva provvedere a mettere un pavimento, e come spiega un documento, ciò seguendo esattamente il suo stesso disegno. Quel disegno entro un cerchio e un quadrato doveva riferirsi allo spazio fra le quattro colonne[20]. Anche un altro documento del 1570, per una parte del pavimento vicino alla cappella con l'altare di San Gerolamo, parla di una concordanza di spazi fra l'arcata, colonne e pavimento[21].

Lo schema presentato qui supera di gran lunga quello di Sant'Anastasia a Verona, giacché offre un tappeto ornamentale rispettando le campate e arcate, però funziona come specchio dell'architettura in

modo ben più preciso. Il soffitto della chiesa di San Salvador è disegnato con un sistema di tre cupole alternate con fasce più brevi di un soffitto a volta. Il pavimento segue esattamente lo stesso sistema. Sotto le cupole si vedono dei rosoni grandi iscritti in quadrati, alternati con delle fasce più brevi di motivi a mandorla[22]. La sovrapposizione di due motivi corrispondenti che si riflettono fa pensare alla conoscenza del trattato filaretiano di architettura[23] ma anche alle soluzioni presentate in Lombardia, in Toscana e a Napoli. San Salvador ha senz'altro il pavimento veneziano meglio corrispondente all'alzato architettonico. Sebbene il progettista del disegno del pavimento risulti *maestro* Zuanne *taliapiera*, bisogna chiedersi quale influsso come consigliere Tullio Lombardo e forse anche il Sansovino abbiano potuto esercitare[24]. Anche il padre di Tullio, Pietro (1435-1515), era probabilmente, più del figlio, a conoscenza delle opere lombarde e venete e poteva avere agito come tramite. In ogni caso il collegamento dell'architettura al piano del calpestio sembra essere di origine toscana, mentre la forma della stella multicolore indicherebbe la Lombardia[25].



Fig. 10: Padova, Villa Cornaro (Puppi, 2005 p. 252)

Pavimenti palladiani all'interno

Alcuni anni dopo la realizzazione del pavimento di San Salvador, anche le due chiese palladiane, San Giorgio Maggiore e il Redentore, ricevevano una pavimentazione che seguiva lo schema toscano-veronese, ora mai stabilito a Venezia, di evidenziare le navate e di proporre una varietà di motivi geometrici. Sebbene questi pavimenti non siano documentati per il Palladio e siano di realizzazione posteriore alla sua morte, sembra probabile che nascano comunque su suo disegno. Il Palladio, che raccomandava il terrazzo e il motivo a scacchiera bianco e rosso per i pavimenti di chiesa[26], ci mostra, sia nel suo trattato d'architettura sia nei palazzi e nelle chiese realizzati, un profondo interesse per la pavimentazione. La Villa Cornaro a Padova (progettata nel 1552), per esempio, porta nella saletta un semplice pavimento in cotto bicolore bianco e rosso, il quale cambia disegno secondo la struttura architettonica (fig. 10). Le quattro colonne delimitano un campo in mezzo, il quale è diviso da una fascia larga quanto le colonne nel pavimento. Tutte e tre sezioni, il pannello in mezzo, la fascia e il campo intorno portano motivi diversi. Un pavimento molto simile si vede nel *tablinum* dell'ex convento di Santa Maria della Carità a Venezia, anche se questo fu rifatto varie volte. Qui vediamo una variazione di disegni separati da fasce tra le colonne (fig. 11)[27].



Fig. 11: Venezia, Santa Maria della Carità, tablinum (Puppi, 2005, p. 323)



Fig. 12: Venezia, San Giorgio Maggiore, retrocoro (foto autore)

Negli anni novanta del Cinquecento a San Giorgio Maggiore (dal 1565) il pavimento rosso-bianco a scacchiera delle navate è diviso da una fascia larga quanto lo spessore delle colonne con un motivo a dadi prospettici quadrati, per separare le navate laterali da quella mediana e dal transetto. La semplicità della decorazione delle navate è in netto contrasto con quella dell'abside e del retro coro. Qui si vedono dadi prospettici intorno all'altare e stelle policrome nel santuario (fig. 12). Le zone liturgiche nel santuario sono divise da un colonnato, che è seguito nel pavimento da una fascia divisoria, in modo da unire il soffitto fra le colonne[28]. Più che mai il disegno pavimentale mette in evidenza le zone liturgiche evidenziando la zona sacra, e mettendo in secondo piano la zona dei monaci e laici, in consonanza con la semplicità richiesta per l'ordine benedettino[29].

A parte le necessità esplicitamente liturgiche, bisogna notare inoltre che anche il Palladio suggeriva nel suo trattato d'architettura (sulla scia albertiana) che il pavimento della chiesa concordasse con lo spazio della chiesa:

Si serberà anco il Decoro quanto all'opera, se le parti risponderanno al tutto, onde ne gli edificij grandi; si siano membri grandi; ne' piccioli, piccioli, e ne i mediocri, mediocri [...] Vi si applicheranno quelli adornamenti, che pareranno convenirsi [...] [30].

La riduzione delle linee divisorie nelle navate della chiesa di San Giorgio, rinunciando all'effetto specchio dello scheletro architettonico toscano, è un buon esempio di l'utilizzo liturgico dei pavimenti veneziani. Essa infatti divide e taglia solo le navate laterali e le due cappelle dietro il transetto, evidenziando così la forma della croce greca della chiesa in corrispondenza con la volta a botte nella stessa zona. Che questa forma a croce sia molto cara al Palladio, è chiarito nel suo trattato:

Sono anco molto laudabili quelle chiese che sono fatte in forma di Croce, le quali nella parte che sarebbe il piede dela croce hanno l'entrata, et all'incontro l'altare maggiore, et il choro, et nelli due rami, che si estendono dall'uno et dall'altro lato, come braccia, due altre entrate, overo altri altari, perché essendo figurate con la forma della croce rappresentano a gli occhi de'riguardanti quel legno dal quale stete pendente la salute nostra. Et di questa forma io ho fatto la chiesa di San Giorgio Maggiore in Venetia.[31]

In questo senso pavimento e soffitto riescono ad accentuare la lettura del corpo architettonico principale, la croce. La preziosità del pavimento del santuario invece concorda con l'apparato architettonico e decorativo di questa zona. I lavori per il presbiterio prevedevano un rialzo del pavimento su gradini, per far risaltare quell'area visibilmente, insieme con un aumento di finestre e una concentrazione di luce – in contrasto con la navata semibuia[32].

Nella navata unica della chiesa del Redentore (1577-1592, finita da Antonio da Ponte) si inseriva invece, nel 1590-1591, un semplice motivo a scacchiera bianco e rosso, evidenziando il transetto davanti all'altare con uno spazioso motivo a stella entro una cornice quadrata con nastri a meandro (fig. 13)[33]. Qui abbiamo un'altra volta il motivo centralizzante come riflesso della cupola soprastante. Questa stella particolare del Redentore è imparentata all'antecedente tema del quinconce quattrocentesco[34]. Quattro stelle piccole circondano il medaglione centrale; questo, a sua volta, è ingrandito in modo tale da divenir il momento dominante del pavimento e da avvicinarsi alle dimensioni della cupola. La pianta trilobata della zona d'altare porta infine a tre semicerchi connessi, a loro volta riempiti con semi-cerchi uguali a quello del centro.



Fig. 13: Venezia, Il Redentore (Wolters, 2000, fig. 217)

L'importanza della stella in posizione centrale è confermata dagli scritti teorici del Palladio. Nei suoi studi sull'antichità il Palladio disegna una pianta del tempio di Nîmes (*I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570, lib. IV, cap. XIX) con soluzioni particolari per le zone davanti alle tre absidi, che realizzano un disegno pavimentale particolare rispetto al resto dell'edificio (fig. 14). La stella centrale mostra una composizione di sette esagoni uniti da una rosetta; le due absidi laterali hanno pannelli quadrati nel pavimento con un motivo a stella, che Palladio considerava un motivo centralizzante grazie alla capacità di focalizzare zone importanti nell'edificio sacro[35]. Ciò si evince dal fatto che esso non fu mai realizzato in un edificio privato di Palladio, però diventa un tema ricorrente sia nelle chiese palladiane sia in quelle progettate da altri, come per esempio anche nella distrutta chiesa di

Santa Lucia. Un pittore anonimo ci mostra la posizione della stella tra il coro delle monache e l'altare principale (fig. 15).

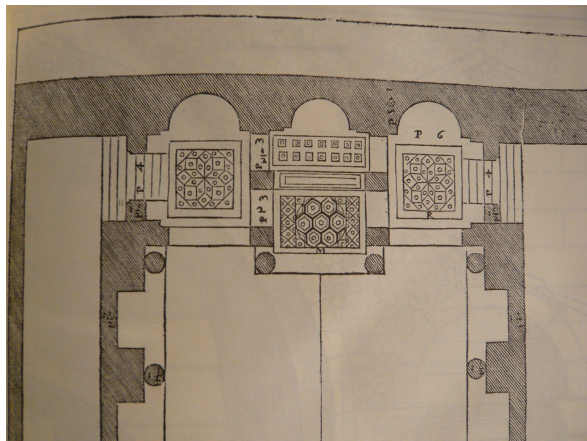


Fig. 14: Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Tempio di Nîmes (*I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570, lib. IV, cap. XIX)



Fig. 15: Venezia, Santa Lucia (Cooper, 2005, p. 106)

I pavimenti veneziani e l'andamento dell'architettura

Gli esempi riportati finora dimostrano come a Venezia, alla fine del Quattrocento fosse introdotto un disegno pavimentale come riflesso degli andamenti architettonici. Ma a differenza dei suoi precedenti toscani, esso raramente costituì un netto riflesso dell'alzato della chiesa. L'interesse era quello di distinguere unità spaziali più grandi come le navi, la zona d'altare, regolandosi così piuttosto secondo unità liturgiche. L'unica

eccezione è il pavimento della chiesa di San Salvador, che unisce il tema dello stretto andamento ad arcate del pavimento al motivo della stella o del rosone come specchio di una cupola bizantina. Il motivo della stella o del rosone come punto focalizzante nel Cinquecento, in sostituzione del quinconce quattrocentesco, si sviluppa come tema preferito per transetti e zone d'altare, come è confermato dagli scritti palladiani[36].

Wolters in un recente articolo ha sottolineato la vicinanza fra il pavimento e l'architettura, leggendo l'*ecfrasis* architettuale della *Hypnerotomachia Poliphili*, stampata a Venezia nel 1499[37]. Il momento decisivo in questa invenzione pavimentale è infatti non soltanto la preziosità delle pietre, come spesso notato, ma anche la descrizione delle fasce divisorie. Così si legge del pavimento del Tempio di Venere:

Ai piedi delle basi dei pilastri quadrangolari [...] girava sul levigatissimo pavimento una banda o fascia della più fine porfiriti, larga quanto la sporgenza delle medesime basi e, contigua a questa, senza alcuna interruzione, un'altra di ofite. Sotto il piedistallo delle colonne, seguendo l'ordine circolare del peristilio, correva tutto intorno, larga quanto lo stesso piedistallo, una fascia di porfiriti in mezzo ad altre due collaterali di ofite durissima.

A parte queste fasce divisorie di preciso spessore dipendente dai pilastri, si nota la descrizione di punti focali nell'ambiente:

Il resto del superbo pavimento, tra l'apertura del pozzo e il peristilio, [...] contornava aggirandoli con eleganza, dieci file di tondi, il diametro dei quali, che era di un piede per quello più grande, andava decrescendo in corrispondenza del restringersi delle linee divisorie cheolgevano verso la cisterna[38].

Prima del 1500 abbiamo pochi esemplari di pavimenti a Venezia che rispettino sia il principio dell'adeguamento del disegno all'architettura, sia la necessità di focalizzare zone centrali nel pavimento. L'esempio ci-

tato perciò è un'altra prova della singolarità della descrizione *ecfrastica* dell'informatissimo autore della *Hypnerotomachia*.

L'ornamento della pavimentazione esterna

L'autore della *Hypnerotomachia* conosce – e quasi anticipa – un'altra particolarità dei pavimenti Veneziani, che nasce nel Rinascimento e viene sviluppata in modo distintivo nel barocco veneziano: l'ornamento della pavimentazione esterna. Così Polifilo nella *Hypnerotomachia* descrive la residenza della regina, con un pavimento particolare nel “porticato, lungo quanto la facciata del palazzo. [...] Il pavimento era lucidissimo, come quello della corte conchiusa dalle siepi”. Ne segue la descrizione della corte quadrata con un “prezioso, stupendo pavimento, cinto tutto intorno da una fascia musiva, [...] una grande scacchiera di sessantaquattro quadroni [...]. L'ammirevole fregio che la racchiudeva era largo un passo [...]”.^[39] Ugualmente si legge del portico del teatro: “Il pavimento era magnificamente intarsiato a figure geometriche di stupenda invenzione e di qualità eccelsa.”^[40] Dalla descrizione del Colonna segue l'abitudine, tipica dell'*ecfrasi* riservata ai pavimenti, di ornare il suolo con motivi iconografici oppure geometrici, per esempio con il frequentissimo motivo veneto della scacchiera. Ma l'autore rileva anche la necessità di proporzionare il disegno in base all'architettura circostante e di racchiuderlo o dividerlo con delle fasce. Nei pavimenti esterni oppure semi-esterni risulta quello del porticato il più degno di una pavimentazione vasta e particolare.

Già mezzo secolo prima della *Hypnerotomachia* anche Alberti dichiarava nel suo trattato architettonico che il pavimento della zona transitoria, cioè del portico, soprattutto dei palazzi privati doveva essere degno di una decorazione propria. Egli chiedeva un ornamento in forma di labirinto a servizio dell'educazione della gioventù^[41]. Molto probabilmente Alberti era a conoscenza dei pavimenti antichi, che proponevano proprio per la zona d'ingresso pavimenti bicolori in bianco e nero con disegni geometrici e anche con labirinti, come si vedono ancora oggi a Pompei (fig. 16).



Fig. 16: Pompei, pavimento di un ingresso (foto autore)

Dopo il medioevo e un lungo periodo di poca valorizzazione della pavimentazione esterna e transitoria, nel Quattrocento il tema trova un lento crescendo con un pieno sviluppo nel tardo barocco veneziano. Il gioco architettonico di spazi interni ed esterni e spazi transitori diventerà una particolarità dei pavimenti veneziani: più che mai, rispetto ad altre città italiane, i campi veneziani si dimostrano come elemento focale del tessuto urbano. Nella città lagunare servono socialmente come punto d'incontro, architettonicamente collegano lo strato fermo all'acqua e gli edifici circostanti.



Fig. 17: Pienza, piazza davanti alla cattedrale (foto autore)

I primi esempi di pavimentazione esterna decorativa nel Quattrocento sono rari e sparsi. Nascono nella Toscana sotto i seguaci di Brunelleschi. Un primo esempio famoso è quello della piazza centrale di Pienza, dove, intorno al 1450, Pio II creò un *ensemble* architettonico che necessitava di un legame visivo tra i diversi membri architettonici da lui voluti: la cattedrale, il palazzo vescovile ed il suo palazzo signorile. Così fu steso un tappeto di terracotta a spina di pesce, diviso in dodici rettangoli da nastri di pietra viva, secondo la tradizione toscana appena nata grazie a Brunelleschi (fig. 17). Pavimenti di terracotta a motivo di spina di pesce furono molto lodati da Alberti e Vitruvio[42]. Poco dopo Pienza anche la piazza della Signoria a Firenze si vestiva di un disegno simile, come testimoniano ancora vari dipinti fiorentini (p.e. il “Supplizio del Savolarola”, fine secolo XV, Firenze, Museo di San Marco). Una simile pavimentazione la troviamo inoltre – a parte varie piazze toscane ed umbre[43] – anche a Venezia. La prima pavimentazione della piazza di San Marco mostrava, infatti, lo stesso motivo di tegole di terracotta a spina di pesce diviso da nastri bianchi di pietra. Gentile Bellini riporta questa copertura nel suo dipinto della processione in piazza San Marco del 1496 (Venezia, Accademia), però omette le divisioni orizzontali del prospettico, dando soltanto quelli in fuga verso la basilica[44].

Troviamo lo stesso motivo anche di fronte alla Scuola della Misericordia (fig. 18), anche se – come oggi si presenta – risulta di manomissione post-rinascimentale[45]. Un campo in terracotta diviso da fasce in pietra d'Istria riempie con quadrangoli posti a quattro per quattro tutto lo spazio di fronte alla facciata della Scuola, riempiendo il campo quasi fino al canale. Per motivi di concordanza sarebbe possibile datare l'originale disegno del tappeto mattonato intorno alla metà del secolo, come il suo pendant a Pienza. A Venezia nel 1441 si progettava una nuova facciata per la scuola, che riceverà dieci anni dopo una parte della decorazione. Negli anni Cinquanta si collocano altre decorazioni all'interno della struttura, prima che, alla fine del secolo, per motivi di conservazione, degradazione e ampliamenti si decida per una nuova struttura contigua[46]. La decisione di erigere la nuova facciata della scuola, che era „senza alcun fundamenta, et fabricando sul sabion“[47] suggerisce la necessità di

creare già a quel punto un'entrata alla scuola per la pubblica visibilità. L'incorporazione visiva dello spazio antistante all'istituzione ne aumenta la percezione pubblica, togliendo l'aspetto di passaggio fra un campo all'altro.



Fig. 18: Venezia, Campo della Scuola della Misericordia (foto autore)

Il pavimento esterno nell'atrio virtuale

A Venezia comunque, più che in altre città italiane, si sviluppa un particolare tipo di pavimentazione esterna di qualità più ornamentale, ancora più significativamente connesso all'edificio retrostante. Queste soluzioni sono visibilmente e simbolicamente connesse con edifici di culto oppure di carattere pubblico. Sebbene a Venezia quasi tutti i pavimenti esterni del Quattrocento oggi siano perduti, ovvero sostituiti, abbiamo comunque una varietà di esempi del Sei- e del Settecento che riproducono il vecchio motivo, oppure, anche se di manifattura nuova, si basano ancora nel tardo barocco su disegni chiaramente rinascimentali. Questo è il caso nel campiello della Scuola San Giovanni Evangelista (fig. 19), realizzato da Pietro Lombardo intorno al 1480 (1478-1481) per proteggere la chiesa e la scuola dagli ampi flussi di persone che si accalcavano nel vicolo stretto[48]. Lombardo fece qui una decisiva distinzione fra un vestibolo, o atrio pubblico circondato da eleganti pilastri architravati da una parte, e un cortile privato dall'altra. Quest'ultimo fu separato da un muretto decorato con un portone. Attraversando l'arco per aver accesso al cortile il visitatore percepisce la sfera privata dell'atrio di un pa-

lazzo. Comunque l'unità architettonica – al di fuori del portone definito dall'elegante ritmo dei pilastri – all'interno non si esprime nell'unità architettonica bensì nell'elegante disegno del pavimento bicromo. Infatti, una volta attraversato l'arco, il pavimento è l'unico momento nel cortile che unisce lo spazio. L'elegante disegno a nastri intrecciati bianchi su fondo grigio che circonda la piazzetta ricorda i disegni ornamentali collegati all'Accademia Leonardiana, l'ornamentazione mozarabica di fine Quattrocento, oppure i pavimenti orientali coetanei.



Fig. 19: Venezia, Scuola San Giovanni Evangelista (foto autore)

La pavimentazione esterna in zona transitoria, che prelude all'interno e fa da atrio all'aria aperta, riceve più importanza dal Cinquecento in poi. Sebastiano Serlio (1475-1554, collaboratore del Peruzzi) disegna durante il suo soggiorno nella Serenissima la piazza di San Marco prima dell'intervento sansovinesco (Firenze Uffizi n. 5282A). La prospettiva scenografica ha un andamento prospettico dal canale fino alla torre dell'orologio[49]. Oltre ad aiutare la tridimensionalità, il pavimento è anche dotato di una decorazione propria

e antichizzante. All'interno di uno schema di quadrati regolari è inserita una combinazione di un cerchio entro un ottavo entro un quadrato. Il tappeto ornamentale diventa in questo contesto il mezzo principale per definire lo spazio del campo e collega visibilmente il canale con il campanile e la basilica[50].

Un esempio tipico per questa categoria è il campo antistante San Michele in Isola. Nel 1478 Mauro Codussi completa la facciata della chiesa (fig. 20). Il tappeto di pietra si estende fra la facciata della chiesa e la scalinata del canale con il molo e le barche in modo da formare un tappeto quadrangolare con funzione di atrio virtuale e spaziale per la chiesa e il visitatore. La struttura stessa del pavimento presenta un gioco di cromia e struttura (fig. 21). In contrasto con la facciata e il bianco della pietra d'Istria tagliata in blocchi quadrati e tridimensionali, la pavimentazione bicolore bianca e grigia gioca con un motivo a zigzag a forma di onde. Sebbene la manomissione è post-rinascimentale come risulta dall'impiego delle pietre, il disegno invece trova tante corrispondenze nel arte paleo-cristiana e nel medioevo. L'esempio più vicino è rintracciabile nella basilica di San Savino a Piacenza del dodicesimo secolo, che aveva in tutta la chiesa un pavimento in forma di onde d'acqua a zigzag e qualche pesciolino qua e là, parzialmente combinato con temi cosmologici o mitologici (fig. 22).



Fig. 20: Venezia, San Michele in Isola (foto autore)



Fig. 21. Venezia, San Michele in Isola, dettaglio del pavimento (foto autore)



Fig. 22: Piacenza, San Savino (Salvini, 1978, fig. 112)

Pro pavimento mare

Il tema del mare pavimentale è già stato affrontato per l'ambito paleocristiano e medievale, nell'area veneziana, italiana e bizantina, come per esempio nella basilica di Aquileia oppure nell'Hagia Sophia a Costantinopoli. A Venezia sappiamo del campo antistante all'altare maggiore nella basilica di San Marco. Tutti questi esempi sono fatti o di marmi proconnesi o di pavimenti cosmateschi in forma di onde. Non sarà un caso che la presentazione acquatica nei pavimenti veneziani diventi un luogo comune. Abbiamo la testimonianza nel 1507 di Felix Faber, il quale sottolinea che la Serenissima avesse „pro pavimento mare, pro muro frectum, pro tecto caelum, pro statis et regis viis“^[51]. Il collegamento fra l'acqua, il mare e il pavimento della chiesa è stato evidenziato anche nella prima chiesa di San Salvador, che possedeva un pavimento fatto di grate, tale da permettere di vedere l'acqua sottostante^[52].

Fabio Barry in un recente articolo ha proposto le varie sfumature di lettura del pavimento come simbolo marino. La lucidità del marmo proconnesio e la sua diffusa levigatura creano l'effetto del marmo "liquido", oppure dell'acqua ghiacciata, sottolineando così la metafora (che in quel caso gioca con l'iconografia della Genesi, della divisione delle acque etc.). Il mare mosso risulta un elemento simbolico sia per Mosè, che divise le acque per passare (*Exodus*), oppure Pietro che oltrepassò il mosso mare di Galilea per incontrare Gesù (Matteo 14.29)^[53]. Con questa simbologia la pavimentazione italiana ha trovato tante varianti interpretative nelle chiese medievali.

In questo senso il campo di San Michele riesce a giocare con la particolarità iconologica veneziana, che chiede comunque di oltrepassare il mare per arrivare in chiesa, quasi come effetto ottico-simbolico nello spazio transitorio fra mare e chiesa. Rispetto ad altri esempi di campi ornamentali a Venezia disposti fra chiesa e mare, nel caso di San Michele la simbologia acquatica è forse la più evidenziata, probabilmente riflettendo sulla genesi e la narrazione del passaggio sul Mare Rosso, per arrivare dalla terra maledetta alla terra beata. E proprio questo trapasso attraverso l'acqua fu permesso secondo la Bibbia ai soli fedeli, gli altri furono sommersi del mare. Così il popolo fede-

le di Venezia riesce grazie alla propria fede a oltrepassare il mare per incontrare Gesù nel suo tempio. Non sappiamo se per il caso di San Michele in Isola era previsto sin dall'inizio un pavimento davanti alla facciata del Codussi, ma l'armonica e rivoluzionaria soluzione presentata pone la domanda per l'originalità del disegno. Conseguentemente si pone la domanda se Codussi era a conoscenza del crescente tema veneziano del pavimento dell'"atrio" come spazio fra il soglio marino e quello urbanistico, come collegamento fra mare e chiesa?



Fig. 23: Venezia, Il Redentore (foto autore)

Pavimenti palladiani all'esterno

Troviamo un collegamento simile fra la chiesa e un breve campo ornamentale esposto verso il mare nelle due chiese create su progetto di Andrea Palladio[54]. La chiesa del Redentore fu terminata nel 1592 da Antonio Da Ponte, seguendo in linea di massima il disegno palladiano[55]. La piazza antistante alla facciata dalla scalinata fino al molo è riempita con un campo

rettangolare largo quanto la scalinata, con un rombo centrale inscritto, che viene affiancato da rettangoli e ovali con lineamenti bianchi su fondo grigio (fig. 23). Il primo progetto per la chiesa includeva un pronao, poi respinto[56]. Questo tappeto di pietra avrebbe fatto il connesso visibile fra chiesa e molo anche in occasioni di importanti processioni, per le quali si usava erigere un ponte sull'acqua dalla piazza di San Marco fino al Redentore[57].

La facciata di San Giorgio Maggiore fu compiuta intorno al 1610 su disegno del Palladio[58]. Il



Fig. 24: Venezia, San Giorgio Maggiore (foto autore)

campo antistante è riempito da una fascia larga quanto la facciata e un disegno in bianco su fondo grigio con elementi intersecati di quadrati ed esagoni, che formano nel loro insieme un ottagono (fig. 24). Il disegno è diffusissimo nell'antichità e nel Rinascimento per pavimenti e soffitti. Palladio stesso lo usa per un disegno del Tempio della Pace a Roma[59]. Come nel caso precedente del Redentore il pavimento collega visibilmente il molo con l'entrata della chiesa, per la

quale funziona sia come tappeto decorativo davanti alla facciata sia come spazio immaginario tridimensionale, che sostituisce l'atrio. Anche in questo caso risulta da un disegno del 1565 che il Palladio in origine aveva previsto un atrio per la facciata con colonne giganti, che avrebbe senz'altro rilevato l'idea della zona transitoria[60].

Alcuni esempi negli edifici del Palladio ci dimostrano il suo interesse verso la pavimentazione soprattutto nell'area di transito[61]. La conoscenza dei prototipi antichi e specialmente di Vitruvio, del quale fu illustratore del trattato architettonico, commentato da Daniele Barbaro, viene sottolineata nella recezione dell'atrio-*tablinum* nel già citato Convento della Carità a Venezia, dove Palladio aveva cercato di ricostruire la *domus* Vitruviana[62]. Nella letteratura antica e rinascimentale l'atrio godeva delle interpretazioni più diverse. Però indiscutibilmente presentava uno spazio pubblico della casa o di un edificio con un peristilio con le colonne, di grande importanza e una zona di ricevimento degli ospiti. Vitruvio e Alberti vedevano questo spazio piuttosto al centro dell'edificio, Aulo Gellio (*Noctes Atticae*, 159) e Flavio Biondo (*Roma triumphans*, 1457-59) lo inserivano fra la porta della casa e la strada come spazio aperto. Non è da escludere che Biondo intendesse quest'atrio anche come vestibolo colonnato, simile ai paradisi delle chiese paleocristiane e medioevali[63].

La fiorentina SS. Annunziata (1601 di G. B. Caccini) è di particolare importanza per gli spazi transitori veneziani, in quanto offre come atrio una zona aperta colonnata, larga quanto la chiesa, che si estende dalla porta fino alla strada (fig. 25). Tutta questa fascia porta un disegno pavimentale continuo di esagoni bianchi su fondo grigio, meno complicato ma simile al disegno di San Giorgio Maggiore a Venezia[64]. Disegni pavimentali come quello della Annunziata di Firenze e San Giorgio Maggiore a Venezia sono molto vicini alle decorazioni di soffitti, spesso a cassettoni[65]. Studiando disegni architettonici del Rinascimento gli studiosi hanno spesso indicato figure geometriche come modelli per le decorazioni di volta, senza però considerare l'ornamentazione del pavimento. In alcuni disegni di Baldassare Peruzzi (1481-1537) per esempio troviamo proprio questo repertorio



Fig. 25: Firenze, SS. Annunziata (foto autore)

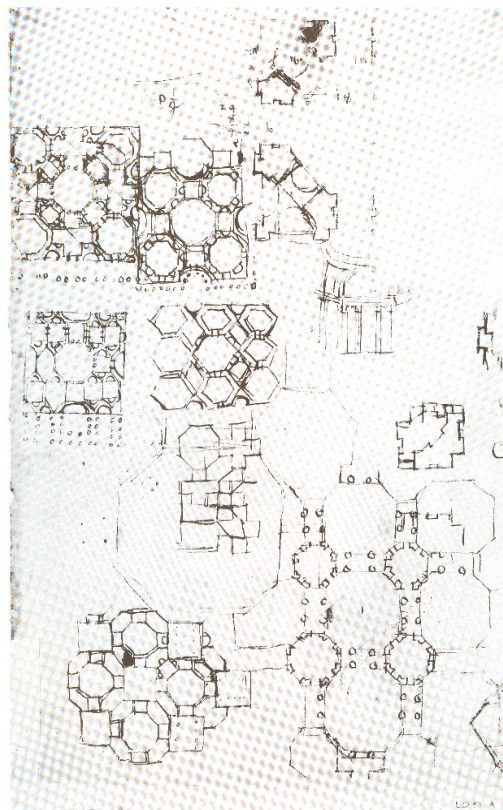


Fig. 26: Baldassare Peruzzi, (Firenze, Uffizi, 529 A v., in Wurm, 1984 p. 374)

molto vicino alle due pavimentazioni citate (Firenze, Uffizi, 489 A v. e 529 A v.) (fig. 26)[66].



Fig. 27: Cairo, Moschea di Qaytbay (Prisse d'Avennes, L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, vol. 1, Paris 1877, pl. 20)



Fig. 28: Cairo, Moschea di Qaytbay (Prisse d'Avennes, L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, vol. 1, Paris 1877, pl. 21)

Tutti e due i disegni della SS. Annunziata a Firenze e di San Giorgio Maggiore a Venezia sono comuni nel Rinascimento italiano, ma anche nell'impero bizantino e ottomano, e nelle moschee del Cairo, come la moschea quattrocentesca di Qaytbay, che presenta il tema del zig-zag, dei ottagononi e degli interlacci (fig. 27, fig. 28). Uno dei pavimenti più indicativi della pavimentazione esterna ottomana si trova nell'atrio nella Suleymaniye (1550-1557) dell'architetto Sinan, dove si vede una simile soluzione per evidenziare la zona d'ingresso (fig. 29). Sotto il portico e all'inizio dell'atrio

troviamo una fascia rettangolare con un disegno di nastri intrecciati in grigio su fondo bianco in un ricco disegno ornamentale, che si avvantaggiava della zona rilevante dell'entrata, avendo quelli interni coperti di tappeti[67]. Incisioni della Suleymaniye giravano in Europa[68] e probabilmente nell'Occidente si era anche a conoscenza di intrecci bicromi pavimentali.

A Marc Antonio Barbaro, che aveva l'incarico di console a Costantinopoli dal 1568 al 1574, e che tornò a Venezia lo stesso anno, si ascrivono influenze ottomane nell'architettura veneziana, soprattutto in Palladio. Barbaro era inoltre in stretti rapporti con il committente della Suleymaniye, il gran visir Sokollu Mehmed Pasha. Tornato a Venezia, si occupava, come aveva già prima l'abitudine, di questioni architettoniche, in questo caso del disegno per la chiesa del Redentore, "per trasmettere al mondo ottomano l'esplicito messaggio che il Redentore era l'equivalente della moschea di un sultano"[69]. Sembra che proprio da quegli anni in poi la pavimentazione esterna a Venezia godesse di un prospero futuro che metteva in evidenza una sontuosa entrata ai "tempi pubblici", sottolineando perlopiù i luoghi di culto in concordanza con la nuova e crescente immagine della città all'antica.



Fig. 29: Istanbul, ingresso al cortile della moschea Suleymaniye (foto autore)

La pavimentazione interna ed esterna a Venezia e gli influssi mediterranei

Senza altro a Venezia si riuscì ad adattare e interpretare influenze di decorazione architettonica in modo molto particolare e significativo. Dalla Toscana e dal Veneto giungevano influenze per la decorazione pavimentale dell'interno, che riguardavano l'architettura dell'alzato, e conseguentemente la decorazione pavimentale in corrispondenza delle demarcazioni architettoniche. Ciò nonostante, a Venezia stessa il valore liturgico delle zone interne della chiesa rimaneva sempre più importante e ci si limitava a separare le navi, il transetto e la zona presbiterale, rinunciando a riflettere una netta connessione con l'architettura come in Toscana. Subito dopo si focalizzava il disegno pavimentale su due spazi separati nella chiesa. Si usava poi evidenziare la zona del coro e del presbiterio, essendo un'area liturgica di elevato valore simbolico, che necessitava di un disegno di particolare valore. Inoltre si cercava di allineare il campo con l'altare, spesso coincidente con il transetto della chiesa, in modo tale da focalizzare il centro della chiesa, e da far riflettere la cupola costruita con la cupola del cielo[70].

Il pavimento esterno è sottoposto ad altre necessità. La connessione in questo caso risulta comunque meno architettonica, benché spaziale con un possibile valore simbolico aggiunto. Nel caso di edifici pubblici, il pavimento fa da campo e luogo d'incontro per cerimonie pubbliche, come per l'ensemble architettonico a Pienza e il campo antistante alla Scuola della Misericordia a Venezia[71]. A quanto all'edificio di culto si tratta di ornare un campo, spesso di ridotte dimensioni fra il portale e il mare, dove il pavimento davanti all'entrata è connesso visibilmente e simbolicamente con un edificio retrostante. In questo caso il pavimento traccia un atrio virtuale di accesso o processionale, come un *salutatorium* all'esterno, con il compito di invitare la gente a passare all'interno, per unirsi nella fede.

Influenze stilistiche per questi campi esterni venivano dall'Italia centrale e dall'impero ottomano, dove comunque si poneva l'accento sul pavimento esterno (essendo coperto quello interno di tappeti di stoffa). Entrambi sviluppavano stilisticamente degli

schemi bicromi e ornamentali, tenendo conto nell'architettura del nascente tema iconologico del portico davanti alla chiesa, come riflesso del paradiso paleocristiano, oppure dell'atrio antico. Questo spazio virtuale univa visibilmente come un tappeto di pietra il mare con la chiesa, offrendo ai fedeli una riconfigurazione biblica del passaggio del Mar Rosso.

Note

1. Questo saggio è stato presentato alla conferenza "Pavimenti ad opus sectile a Venezia nel Quattro- e nel Cinquecento", Venezia, Istituto Veneto, 27.2.2009.
2. Probabilmente spettava a Pietro Lombardo il disegno, a Codussi la supervisione, e al *maestro* Domenico Moro e *taipietra* Giovanni de Mafio l'esecuzione. Questo pavimento è ben documentato. (Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, 2 vol., Venezia 1893-1897, vol. 1, pp. 102-104 (documenti), 175; Philip L. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550*, New York / Londra 1982, p. 273, doc. 63; Wolfgang Wolters, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000, p. 222; Richard J. Goy, *Building Renaissance Venice. Patrons, Architects and Builders c. 1430-1500*, New Haven / Londra 2006, p. 204; Wolfgang Wolters, *Pavimenti, volte e soffitti a Venezia: alla ricerca del contributo di Tullio Lombardo*, in: *Tullio Lombardo: scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Mario Ceriana, Verona 2007, pp. 149-167, vedi p. 152; Angela Dressen, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia 2008, A47).
3. Paoletti 1893, *L'architettura e la scultura del Rinascimento*, pp. 109, 174 (documenti).
4. Secondo Wolters, il pavimento della zona d'altare potrebbe essere già del tardo Quattrocento (Wolters 2007, *Pavimenti, volte e soffitti*, p. 156; Wolters 2000, *Architektur und Ornament*, pp. 219-220). Lo schema divisorio fu messo in atto anche nelle due chiese del Codussi a San Michele in Isola e a Santa Maria Formosa (1492-1585), ma anche nella Scuola Grande di San Rocco (piano terra dal 1517, Bartolomeo Bono e Antonio Scarpagnino) fino alle logge palladiane della Biblioteca Marciana che riprendono il motivo della scacchiera divisa in arcate. Invece le chiese a navata unica, come San Giobbe e San Francesco della Vigna, seguono nel Quattrocento il motivo a scacchiera non interrotta.
5. Vedi anche Wolters 2000, *Architektur und Ornament*, p. 206; Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, pp. 99-102. Le biblioteche monastiche si prestano difatti anche come modello architettonico per la Scuola di San Marco.
6. Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, A7 (Firenze, San Lorenzo, Sacrestia Vecchia), A11 (Firenze, S. Croce, Capp. Pazzi), B52 (Firenze, S. Spirito).
7. Luigi Simeoni, *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909, p. 52; Arturo Scapini, *La chiesa di Santa Anastasia*, Verona 1954, pp. 10-12; Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, A25. Per la

- storia della chiesa vedi: Giulio Rama, *Spazio e liturgia in una chiesa dei frati predicatori. S. Anastasia in Verona (sec. XIII-XIV)*, in: *Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura scienze e lettere di Verona*, CLXXVII, 2000-2001, pp. 395-419.
8. Vedi Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, pp. 158-160.
 9. Su stelle fatto da nastri piegati a Venezia nella seconda metà del Cinquecento vedi anche Wolters 2000, *Architektur und Ornament*, pp. 229-230.
 10. Kim Williams, *Italian Pavements. Patterns in Space*, Houston 1997, pp. 133-134.
 11. La chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato fu costruita fra il 1484 e 1495 da Giuliano da Sangallo con una pianta a croce greca. Non sappiamo con certezza se la ripavimentazione del 1822 dall'architetto Giuseppe Valentini si basava sull'originale del 1493. Il pavimento oggi visibile sviluppa un sistema più vicino alle soluzioni veneziane. Le quattro navate portano un semplice motivo a scacchiera. La zona del transetto è delineata da una fascia, che corre fra le colonne come una linea di confine del quadrato centrale. Questo è riempito completamente da una grande rosetta con un motivo ad andamento concentrico, continuato da cerchi e quadrati intersecati. Gli angoli rimasti fra la rosetta e la sua cornice esterna sono riempiti da piccoli motivi con cerchi e stelle. La composizione di quest'area è molto simile alla zona del transetto della chiesa del Redentore a Venezia e ricorda allo stesso modo l'archetipo del motivo centralizzante del quinconce con il centro sproporzionatamente ingrandito (Claudio Cerretelli, *La Basilica di Santa Maria delle Carceri a Prato*, Firenze 2009, pp. 56-57).
 12. Georg Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991, p. 25 e docs. 54-56 (documenti per la pianificazione del terreno e per la pavimentazione).
 13. Francesco Abbate, *Ancora sulla cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli*, in: *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, comitato promotore: Benedetta Adembri, 2 vol., Firenze 1989-1990, vol. 1, pp. 362-366; Francesco Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 133, 153-154; Riccardo Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997, pp. 12-17, 186-187; Luciano Migliaccio, *La cappella Caracciolo di Vico: l'ideale pontaniano della magnificenza e le arti nel primo Cinquecento tra Roma, Napoli e la Spagna*, in: *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, a cura di Marc Deramaix, Genève 2008, pp. 273-286.
 14. Naldi 1997, *Girolamo Santacroce*, pp. 57-59, 174. Il pavimento romano della Cappella Chigi oggi risulta molto simile ai due esemplari napoletani. Partendo da un cerchio centrale, si sviluppano delle fascette con intercolunni brevi e larghi alternanti e crescenti. Una parziale (?) ripavimentazione è documentata sotto Fabio Chigi (John Shearman, *The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, pp. 129-160, vedi p. 131). Del pavimento raffaelloesco non sappiamo nulla. Se ce ne fosse stato uno, dovrebbe risultare del secondo decennio del Cinquecento. La concordanza sia dell'alzato sia del pavimento della cappella con i modelli napoletani farebbe pensare a una simile disposizione pavimentale pre-bernesca.
 15. Anche la scelta modulare del disegno pone questi ambienti fuori della abituale scelta decorativa rinascimentale. Tutti e due giocano con varianti del modulo quadrato entro uno scheletro rettangolare che evidenzia i punti d'incrocio (Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, A39, A51).
 16. Carol Eugenia Burns, *San Salvatore and Venetian church architecture: 1490-1530*, PhD New York University 1986, Ann Arbor 1987, pp. 159, 181.
 17. Nella letteratura a volte si parla di un possibile intervento del Sansovino, che però non è testimoniato nei documenti. Tafuri ascrive il sistema architettonico della chiesa a quincunx al Spavento. Sulla chiesa di San Salvador vedi Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985, pp. 24-78; Burns 1986, *San Salvatore*.
 18. Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da Francesco Sansovino*, ristampa anastatica dell'edizione 1581, Bergamo 2002, p. 47b.
 19. Tafuri 1985, *Venezia e il Rinascimento*, p. 44.
 20. Burns 1986, *San Salvatore*, p. 296, doc. 16 del 1561: „1561. Adì 8 Novembre. In Venetia se dichiara per la presente scrittura qualmente nel presente giorno si sono convenuti insieme d'accordo, il reverendo padre prior del monasterio di S. Salvador di Venetia, il padre Dominus Tranquillo da Venetia, et maistro Zuanne da Lugan, talia-piera fo de maistro Ambroso da Lugan, il qual maistro Zuanne taliapiera se obliga al detto venerabil padre prior, di far nella giesa sua di S. Salvador, un pavimento contenuto fra il quatro collone et suoi incassamenti delle sepolture, posti a mezzo la detta giesa fra il deposito del serenissimo Venier, et l'organo. Et questo pavimento debbi in tutte le cose et per tutte corrispondere, cosi nel quadro, come nel tondo, al disegno datto et fatto dal detto maestro Zuanne taliapiera. Et piu nelli quadrangoli negri, quali copulano, li oinci, o, vero tavoleti, si longi come curti, de ogni colore, si obliga farli a diamanti, VI in quatro pezzi de pietra, rossa, negra, bianca, et beretini. Et per far questo pavimento, al modo, come e detto, il venerabil padre prior debbe darli ogni sorte de pietra, necessaria a far detto pavimento, obligandosi oltra di cio il detto padre prior, o vero suoi successori, di dar al detto maestro Zuanne per sua opera et faticha, ducati quatrocento, 400, a lire sei, soldi 4 per ducato, quali danari se li debba dar a setemana per setemana, secondo che farà il bisogno, dichiarando ancora, che maistro Zuane debba dar il detto pavimento, fornito in opera et posto nella giesa, al loco sopradetto, a ogni sua spesa, si del refilar, come d'altra cosa, che sia pertinente al suo arte di tagliapiera, di modo che il venerabil padre prior, e successori, non habiano se non a pagar il murar, qual lo mettera con luj al logo suo. Et acciochè, la presente scrittura sia valida et ferma, l'una et l'altra parte la sottoscrivirano di propria mano, sottoscrivendo ancora el detto disegno, alla presentia delli infrascritti testimonij.“
 21. Burns 1986, *San Salvatore*, p. 340, documento 15 del (1569) 1570: „Havendo el clarissimo Messer Lodovico Priolo fo del serenissimo Principe recolenda memoria domino Hieronymo Prioli con ogni possibile affeto ricercato loco conveniente in questa cita di Venetia dove potesse far fabricar el deposito, et sepultura del sodetto serenissimo suo padre [...] entrando per la porta grande primo a man sinistra apresso la Capella, ovvero altare di S. Hieronymo per quanto comprende tutto detto loco nel muro maistro di detta chiesa dal piano sino alla cornice di sopra, et di sopra di quella quanto. E l'altezza di esso loco da l'uno pilastro a l'altro et similmente tutto il pavimento

- per quanto comprehendere la longezza et larghezza sino alli pilastri che sonno dentro nella chiesa, nel qual muro et pavimento per detta longezza, larghezza, et altezza detto clarissimo messer Lodovico possi et vagli ad ogni sua richiesta far fabricar la sepultura Hieronymo recolenda [...]“
22. Il primo rosone dietro la porta d'ingresso porta una larga quantità di lastre tombali, con datazione soprattutto tra il 1595 e il 1603. La commemorazione più significativa di un defunto si trova in tutta la terza arcata, che corrisponde alla seconda rosetta del pavimento. In tutti gli quattro angoli del rosone sono posizionati cerchietti che nominano due volte il defunto „F MERC THOMAS TASCAL ALEX“, i suoi anni di vita „VIXIT ANNOS LXIII“ e la data „OBIIT ANNO MDXCI“. Il rosone della prima arcata porta una larga quantità di diverse lastre tombali, fra le quali una con l'epigrafe: „MDCIII IACOBUS DIADA MERCATOR SIBI SVISQ POSTERIS VIVNES P ANNO“ e un'altra con epigrafe: „ALEXANDRO CONTAREMO MDCIII“.
 23. Un'applicazione di questo trattato risulta la cappella del cardinale di Portogallo a San Miniato al Monte a Firenze, con il motivo del quinconce sovrapposto al pavimento cosmatesco e il soffitto maiolicato (Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, A27, pp. 239-241).
 24. Il nome di Sansovino viene fatto, nel 1530, per l'organo della navata di sinistra e per il monumento del Venier di fronte nella navata destra, e dopo il 1560 per l'altare dell'Annunciazione nella navata destra. Però tutti questi monumenti non sono sufficientemente documentati per una attribuzione. Vedi per l'ultimo con la bibliografia precedente: Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, p. 92.
 25. San Zulian a Venezia fu ricostruita dal Sansovino già negli anni 1553-55 a navata unica. Al contrario dei pavimenti, basati sulla divisione dello spazio, qui è stato elaborato uno schema unificante. A un motivo a scacchiera fu sovrapposta una croce, che unisce l'ingresso principale con l'altare, ma anche i due ingressi laterali, formando così una variante del medioevale motivo della *solea*, come area processionale. Il pavimento in questo caso aiuta a identificare le aree liturgiche. Non abbiamo documenti in riguardo al pavimento. Un confronto tra le unità del disegno con l'abituale repertorio cinquecentesco sembra avere congruenze, come inoltre conferma la messa in opera e la consunzione avanzata.
 26. Infatti nelle chiese palladiane vediamo il motivo a scacchiera nelle navate e il terrazzo per i corridoi laterali, che portano alla sagrestia e al convento. Vedi Andrea Palladio, *Quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570, liber primo, cap. XXII, e anche Wolters 2000, *Architektur und Ornament*, p. 226.
 27. Giangiorgio Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Vicenza 1965, p. 244. Sul grande apprezzamento del Palladio per pavimenti di terracotta vedi Palladio 1570, *Quattro libri dell'architettura*, liber primo, cap. XXII.
 28. Al tagliapietra Giangiacomo Comini di San Vitale viene affidata la messa in opera del „salizado del santuario“ dopo il 1595 e quella del coro nuovo nel 1597 (Giangiorgio Zorzi, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Vicenza 1967, pp. 47-48, 67). Siccome neanche la scelta delle pietre fa parte del suo incarico, tanto meno lo può essere il disegno. Del 1593 risulta il *salizado* mandorlato della zona d'altare realizzato da Giangiacomo Comini e da suo figlio con la precisa indicazione del tipo del disegno sul quale si sta ancora lavorando nel 1596 (Zorzi 1967, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, pp. 49, 52). Su Palladio vedi anche Wolters 2000, *Architektur und Ornament*, p. 226.
 29. Già da molto tempo si è posto l'accento sull'importanza della chiesa padovana di Santa Giustina, benedettina riformata sotto l'osservanza di S. Giustina (1412) come esempio per lo spazio liturgico delle chiese palladiane, ma anche per tutto il Veneto. Questo è stato rilevato soprattutto in riguardo alla posizione dell'altare post tridentino rivolto ai credenti e non ai monaci di clausura (Christian Adolf Isermeyer, *Le chiese de Palladio in rapporto al culto*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 10, 1968, pp. 42-59). A differenza della chiesa veronese di Sant'Anastasia, dell'ordine domenicano, S. Giustina non rispetta la precisa divisione pavimentale secondo le arcate con cambiamenti del disegno seguendone la suddivisione, ma un disegno che divide le navate con strisce divisorie fra le colonne e larghe quanto queste. Nei casi veneziani si osserva all'incirca un simile andamento secondo gli ordini. Le chiese francescane, soprattutto a navata unica, in genere seguono un semplice lastricato con motivo a scacchiera bianco e rosso. Invece quelle benedettine e domenicane preferiscono la suddivisione del pavimento a navata, ma non ad arcata.
 30. Palladio 1570, *Quattro libri dell'architettura*, lib. 2, cap. 1. Il passo di Palladio ovviamente segue quanto suggerito da Leon Battista Alberti, il quale afferma che la composizione d'insieme deve risultare preponderante sul singolo elemento decorativo, cioè che le singole unità del decoro nell'edificio dovrebbero rispettare le unità maggiori: „Omnium ratio et ordo ita comparentur, ut non modo ad opus honestandum certatim conveniant, sed ne altera quidem sine alteris per se constare aut satis suam servare dignitatem posse videantur.“ (Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, 2 vols., trad. di Giovanni Orlandi, Milano 1966, p. 851 (libro IX, fol. 172v)).
 31. Palladio 1570, *Quattro libri dell'Architettura*, libro IV, p. 6; vedi anche Andrea Guerra, *Croce della salvezza. I benedettini e il progetto di Palladio per San Giorgio Maggiore a Venezia*, in: *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di Jörg Stabenow, Venezia 2006, pp. 353-384, vedi pp. 358, 368, e anche p. 359: „La croce assume un significato specifico in relazione alla distribuzione e della funzione degli spazi liturgici, secondo un criterio che, come indica anche l'accento al 'coro', doveva certamente rispondere alle esigenze dei benedettini cassinesi. La forza evocativa della croce emerge con evidenza anche negli alzati della chiesa, a iniziare dall'esterno dell'edificio.“
 32. Vedi *ibid.*, pp. 364-365.
 33. Vedi anche Wolters 2000, *Architektur und Ornament*, p. 229.
 34. Su questo tema vedi Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, pp. 158-160, 239-241.
 35. Anche Daniele Barbaro illustrava la sua nuova edizione sul commento del Vitruvio nel 1567 con una stella a otto petali (cfr. Wolters 2000, *Architektur und Ornament*, p. 207, fig. 195, p. 229), però la stella in questo caso viene usato come motivo decorativo, senza indicare una posizione dell'edificio.
 36. Considerando il passaggio del motivo centralizzante nel pavimento nel Quattro- e Cinquecento dal quinconce alla stella, sembra logico anche lo sviluppo nella basilica

- di San Marco a Venezia, che riceve una nuova pavimentazione nel transetto sinistro nel sedicesimo secolo con due motivi che ondeggiavano fra un quinconce raddoppiato e una stella, riflettendo la cupola soprastante. I rosoni del transetto nord (di sinistra) in San Marco a Venezia sono probabilmente di Alberto Parise nel suo intervento veneziano fra il 1598-1624 (vedi Xavier Barral I Altet, *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano / Torcello / Paris* 1985, p. 51).
37. Wolters 2007, *Pavimenti, volte e soffitti*, pp. 149-150, vedi anche Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, pp. 229-244.
 38. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, 2 vols., Milano 1998, p. 222.
 39. *Ibid.*, p. 113.
 40. *Ibid.*, p. 358.
 41. "Sunt praeterea quae adigas ornamenta privatis aedificiis aliqua non praetermittenda. Veteres in pavimentis porticus quadrangulos rotundosque labyrinthos pingebant, quibus pueri exercebantur. Vidimus per areas pictam herbam volutilem flagellis undantibus late circumfusis; visuntur et qui trapetes in cubiculis instratos finxerint tessellatura ex marmore; alii corollis et ramusculis inspersere." (Alberti, *L'Architettura*, p. 803 (libro 9, fol. 162v)).
 42. Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst (De re aedificatoria)*, tradotto e commentato da Max Theuer, Darmstadt 1991, p. 97-101 (II.10), p. 167-171 (III.16); Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, tradotto e commentato da Curt Fensterbusch, Darmstadt 1991, 7.1.3.
 43. Per esempio a Spoleto la piazza Piazza del Duomo del 1490 (Dressen 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento*, B65).
 44. Intorno al 1500 era sostituito da materiale nuovo, seguendo il modello precedente, il quale potrebbe datare dalla prima metà del Quattrocento. Quello secondo è ancora visibile al livello di 47 cm del livello attuale. Il pavimento attuale risulta del 1889-1890, sostituendo quello del Settecento del Tiralli (Pietro Saccardo, *I restauri della basilica di San Marco nell'ultimo decennio*, Venezia 1890, p. 47; Ferdinando Forlati, *La Basilica di San Marco attraverso i suoi restauri*, Trieste 1975, p. 130).
 45. Questo esito risulta da un studio di Lorenzo Lazzarin, non ancora pubblicato.
 46. Deborah Howard, *The Architectural History of Venice*, London 1980, p. 100; Elisabetta Martinelli Pedrocchi, *Le altre Scuole. Vicende storiche e artistiche*, in: *Le scuole di Venezia*, a cura di Terisio Pignatti, Milano 1981, p. 217; Morresi 2000, *Jacopo Sansovino*, p. 95.
 47. Morresi 2000, *Jacopo Sansovino*, p. 95.
 48. Il pavimento che vediamo oggi è del 1759 (Chiara Vazzoler, *La Scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, Venezia 2005, p. 18).
 49. Mario Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Venezia 1969, p. 46.
 50. La decorazione pavimentale in piazza racchiuse, semi-pubbliche o pubbliche diventa infatti un momento centrale nei disegni tardo quattrocenteschi e cinquecenteschi. Vedi per esempio un disegno di un ignoto fatto di un antico campidoglio 1540/50 e una decorazione architettonica per una scenografia teatrale (seguendo Bramante) ca. 1500 (Kurt Zeitler, *Architektur als Bild und Bühne*, München 2004, pp. 62-63).
 51. Tafuri 1985, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 35-36.
 52. In questo caso era inteso un riferimento al Santo Sepolcro di Gerusalemme secondo l'antica identificazione della città lagunare con la città biblica (*ibid.*, p. 29; Ennio Concina, *San Salvador: la fabbrica, l'architettura*, in: *La chiesa di San Salvador: storia arte teologia*, a cura di Gianmario Guidarelli, Padova 2009, pp. 9-28).
 53. Fabio Barry, *Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages*, in: *Art Bulletin*, 2007, pp. 627-656, vedi soprattutto pp. 632-634, 641.
 54. Sebbene in tutti e due i casi né la pavimentazione interna né quella esterna siano indubitabilmente ascrivibili al Palladio, si dovrebbe discutere una possibile ideazione palladiana anche nel caso del pavimento esterno.
 55. Un disegno del Palladio fu approvato nel 1577. Nel 1581 si lavorava alla scala davanti alla chiesa. La chiesa fu consacrata dopo la morte dell'architetto nel 1592 (Lionello Puppi, *Palladio. Introduzione alle Architetture e al pensiero teorico*, Venezia 2005, pp. 416-417; Tracy E. Cooper, *Palladio's Venice. Architecture and Society in a Renaissance Republic*, New Haven / Londra 2005, p. 229).
 56. Andrea Guerra e Susanna Pasquali, *Il Redentore*, in: *Palladio*, a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia 2008, pp. 228-235.
 57. Una descrizione per un tale ponte abbiamo per il 22 luglio 1577 e la festa della liberazione di Venezia, per la quale si costruiva un ponte in solo quattro giorni (cfr. Zorzi 1967, *Le chiese e i ponti*, p. 136).
 58. Secondo Puppi fu seguito l'originale modello per la facciata del Palladio, poi eseguito da Simon Sorella fra il 1597 e il 1611 (Puppi 2005, *Palladio*, p. 328). Il pavimento non è documentato.
 59. Palladio 1570, *Quattro libri dell'Architettura*, liber quarto, cap. VI.
 60. Puppi 2005, *Palladio*, p. 325. Andrea Guerra, Susanna Pasquali e Vitale Zanchettin, *La Chiesa di San Giorgio Maggiore*, in: *Palladio*, a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, Venezia 2008, pp. 172-183, fig. 90.
 61. Nel libro secondo del trattato palladiano di architettura presenta "alcune invenzioni secondo diversi siti" (Palladio 1570, *Quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570, cap. XVII), dandoci un esempio di un atrio in un palazzo a Venezia, che fa vedere una possibile pavimentazione particolarmente vistosa e divisa in cinque campi per tre, con una suddivisione che segue l'architettura dell'interno e anche la divisione della facciata esterna. Questa decorazione nella letteratura di solito viene riportato come disegno per un soffitto. Palladio stesso non fa alcuna indicazione per l'uso. Conoscendo la similitudine dei disegni pavimentali e per soffitto non è però per niente da escludere che si tratti di una invenzione per un pavimento. Sul tema dell'atrio vedi anche Linda Pellecchia, *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House*, in: *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 51, 1992, pp. 377-416, vedi p. 423.
 62. Vedi Pellecchia 1992, *Architects Read Vitruvius*, p. 389. A proposito dell'architettura e della disposizione degli spazi transitori Cooper scrive: "Contemporary Roman secular (Antonio da Sangallo the Younger's and Michelangelo's Farnese Palace) and sacred (Bramante, Belvedere courtyard) courtyard spaces often took on the function of a stage, as did public piazzas in Italian cities, as for religious spectacles in front of churches. [...] In grand

- houses, there was a public dimension: the need for „log-
gias and spacious ornate halls“ and „beautiful and orna-
te areas“ in which clients could wait and walk about.“
(Tracy E. Cooper, *Palladio's Venice. Architecture and
Society in a Renaissance Republic*, New Haven / Londra
2005, pp. 148-149).
63. Vedi Pellecchia 1992, *Architects Read Vitruvius*, pp. 379-
387. Come esempi e fonti rinascimentali sono già stati
citati l'atrio romano di Santo Stefano della Pigna, l'atrio
di San Pietro al Vaticano e anche quello della SS. An-
nunziata di Firenze (vedi Pellecchia 1992, *Architects
Read Vitruvius*, pp. 379-387). Come congiunzione del-
l'articolazione di atrio, chiostro e piazza e come reinter-
pretazione del *paradisus* si sono fatti anche i due esempi
del tempietto romano del Bramante (a San Pietro in
Montorio), che è situato in una zona considerata come
spazio circostante della chiesa, essa stessa circondata
da un colonnato, e, di nuovo, la SS. Annunziata di Firen-
ze con il suo atrio, che si apre verso la piazza e, con il
suo colonnato fa da spazio transitorio, preliminare per il
visitatore (Kathleen Weil-Garris Posner, *Cloister, Court
and City Square*, in: *Gesta*, 12 (1973), pp. 123-132, vedi
pp. 130-131).
64. Disegni molto simili si trovano anche nei disegni del Pe-
ruzzi (Peruzzi 1984 Uffizi 489Av volta?, Peruzzi 1984 Uffi-
zi 529Av piante di edifici centralizzati, Peruzzi 1984 Uffi-
zi 541Ar).
65. Un disegno simile a quello di San Giorgio viene messo
ancora nel Settecento davanti alla chiesa dei Gesuati alle
Zattere, sempre seguendo il gusto rinascimentale della
forma ottagonale composta.
66. Heinrich Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architekturzeich-
nungen*, Tübingen 1984, volume di tavole, pp. 338, 374
(con indicazione di decorazione di volta).
67. Per quanto si può dedurre da una vecchia fotografia,
sembra che il Palazzo Piovene all'Isola a Vicenza (oggi
distrutto) di Andrea Palladio avesse, sotto l'arco del por-
tico, un "tappetino" rettangolare di pietra bianca e nero
molto simile (per la fotografia cfr. Puppi 2005, *Palladio*,
p. 50).
68. Howard Burns, *Dialoghi mediterranei: Palladio e Sinan*,
in: *Palladio*, a cura di Guido Beltramini e Howard Burns,
Venezia 2008, pp. 236-239.
69. Burns 2008, *Dialoghi mediterranei*, pp. 236-239. Durante
il soggiorno del Barbaro nel regno ottomano fu eretta la
moschea di Sinan ad Edirne (vedi Deborah Howard, *Ve-
nice between East and West: Marc'Antonio Barbaro and
Palladio's Church of the Redentore*, in: *The Journal of
the Society of Architectural Historians*, 62, 2003, pp.
306-325, vedi pp. 308-309, 313-314). Su Venezia come
alterum Byzantium vedi Ennio Concina, *San Marco, Co-
stantinopoli e il primo Rinascimento veneziano: "traditio
magnificentiae"*, in: *Storia dell'arte marciana: l'architettura*.
Atti del Convegno internazionale di studi Venezia,
11.-14. ottobre 1994, Venezia 1997, pp. 15-38.
70. Già trent'anni fa James Ackerman aveva posto l'accen-
to, in un articolo pubblicato sul giornale del CISA, sul-
l'importanza dell'architettura toscana per le chiese del
Veneto (James S. Ackerman, *L'architettura religiosa Ve-
neta in rapporto a quella Toscana del Rinascimento*, in:
Bollettino del CISA, XIX (1977), pp. 135-164. L'articolo fu
seguito da un'altro di Wolfgang Wolters, *East or west?
The Venetian quincunx church of the Renaissance*, in:
Okzident und Orient, a cura di Semra Ögel e Gregor We-
dekind, Istanbul 2002, pp. 173-177). Ackerman richiama-
va lo schema del quinconce architettonico nel sistema
delle cinque cupole bizantine e l'atrio di origine paleocri-
stiana, facendo l'esempio della chiesa dell'Annunziata a
Firenze come riferimento per il modello veneziano di
Sant'Andrea. Rimarcava la necessità di avere uno spazio
liturgico come "ante-chiesa" per l'accesso dei fedeli, ai
quali era negato durante le funzioni dei certosini. Ackerman
inoltre sottolineava l'importanza dell'arrivo dei due
importanti architetti Jacopo Sansovino da Firenze e Mi-
chele Sanmicheli da Verona, che introducevano forme
nuove a Venezia, dopo il declino degli architetti di fama
veneziani nei primi tre decenni del Cinquecento e la mor-
te del Codussi e del Lombardo.
71. Un altro esempio di un pavimento nell'atrio di una piazza
pubblica viene da me trattato nell'articolo: Angela Dres-
sen, *The umbilico of the world: the pavement of the Ro-
man Capitol*, in: *Renaissance Studies in Honor of Jo-
seph Connors*, a cura di Louis A. Waldman e Machtelt
Israels, [Firenze 2011].

Figure

Fig. 1: Venezia, Scuola Grande di San Marco, sala terrena (foto autore)

Fig. 2: Firenze, Santa Croce, Capp. Pazzi (foto autore)

Fig. 3: Firenze, Santo Spirito (foto autore)

Fig. 4: Verona, Sant'Anastasia (foto Soprintendenza di Verona)

Fig. 5: Verona, Sant'Anastasia (foto Soprintendenza di Verona)

Fig. 6: Milano, San Satiro (Williams, 1997, p. 134)

Fig. 7: Montepulciano, San Biagio (Satzinger, 1991, fig. 8)

Fig. 8: Napoli, San Giovanni a Carbonara, Capp. Caracciolo di Vico
(foto autore)

Fig. 9: Venezia, San Salvador (foto autore)

Fig. 10: Padova, Villa Cornaro (Puppi, 2005 p. 252)

Fig. 11: Venezia, Santa Maria della Carità, tablinum (Puppi, 2005, p.
323)

Fig. 12: Venezia, San Giorgio Maggiore, retrocoro (foto autore)

Fig. 13: Venezia, Il Redentore (Wolters, 2000, fig. 217)

Fig. 14: Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'Architettura*, Tempio di Ni-
mes (*I Quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570, lib. IV, cap. XIX)

Fig. 15: Venezia, Santa Lucia (Cooper, 2005, p. 106)

Fig. 16: Pompei, pavimento di un ingresso (foto autore)

Fig. 17: Pienza, piazza davanti alla cattedrale (foto autore)

Fig. 18: Venezia, Campo della Scuola della Misericordia (foto autore)

Fig. 19: Venezia, Scuola San Giovanni Evangelista (foto autore)

Fig. 20: Venezia, San Michele in Isola (foto autore)

Fig. 21: Venezia, San Michele in Isola, dettaglio del pavimento (foto
autore)

Fig. 22: Piacenza, San Savino (Salvini, 1978, fig. 112)

Fig. 23: Venezia, Il Redentore (foto autore)

Fig. 24: Venezia, San Giorgio Maggiore (foto autore)

Fig. 25: Firenze, SS. Annunziata (foto autore)

Fig. 26: Baldassare Peruzzi, (Firenze, Uffizi, 529 A v., in Wurm, 1984 p. 374)

Fig. 27: Cairo, Moschea di Qaytbay (Prisse d'Avennes, L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, vol. 1, Paris 1877, pl. 20)

Fig. 28: Cairo, Moschea di Qaytbay (Prisse d'Avennes, L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe, vol. 1, Paris 1877, pl. 21)

Fig. 29: Istanbul, ingresso al cortile della moschea Suleymaniye (foto autore)

Riassunto

Venedig ist seit jeher eine Küsten- und Grenzstadt, in der zahlreiche italienische und europäische Einflüsse zusammentreffen. Die venezianischen Pavimente des 15. bis 17. Jahrhunderts haben beispielsweise Einflüsse aus dem Veneto und der Toskana aufgegriffen, die das Paviment in engen Bezug zur Architektur brachten und Raumlinien nachzeichneten. Es konnten jedoch auch bestimmte Raumpunkte durch beispielsweise Stern- oder Rosettenmotive hervorgehoben werden. Als Beispiele werden hierfür ebenso Pavimente aus Verona, Mailand, Neapel und der Toskana herangezogen. Böden im Außenraum hatten in Venedig einen zunehmend hohen Stellenwert, musste der knappe Raum doch vielfältige Funktionen erfüllen. Hierfür wird das Motiv des visuellen Atriums untersucht; es werden aber auch stilistische Parallelen aus der Toskana und dem ottomanischen Raum herangezogen.

L'autrice

Die Autorin ist Andrew W. Mellon Librarian an der Villa I Tatti, Florenz, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

Titolo

Angela Dressen, *Pavimenti veneziani e lo spazio architettonico*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2011 (21 Seiten), www.kunsttexte.de.