

I bianchi di Palladio¹

Elisa COLETTA

Sapienza, Università di Roma

e-mail: elisa.coletta@uniroma1.it

Riassunto: I dettagli in laterizio rinvenuti alla fine degli anni Novanta all'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia e le cromie degli intonaci rilevati dai restauri all'interno e all'esterno di alcuni degli edifici realizzati dall'architetto costituiscono il punto d'avvio di un'analisi volta a interrogare il candore che la tradizione associa all'architettura palladiana. Oltre a enucleare le matrici e la specificità di tale componente cromatica, l'analisi mira a rintracciare le ragioni che favorirono la nascita e il cristallizzarsi di quell'immagine di un Palladio 'bianco' che ha vincolato la considerazione della sua architettura, quando non addirittura orientato gli interventi effettuati sulla stessa.

Parole chiave: Palladio, bianco, mattone rosso.

Abstract: The brick details discovered in the late 1990s inside the church of San Giorgio Maggiore in Venice and the colours of the plaster revealed by conservation work on the interior and exterior of some of the buildings designed by the architect are the starting point for an investigation of the whiteness traditionally associated with Palladian architecture. In addition to discussing the origins and nature of this chromatic component, the study aims to trace how and why this image of a 'white' Palladio developed and crystallized, limiting the interpretation of his architecture and sometimes even guiding later interventions on it.

Key words: Palladio, white, red brick.

Alla fine degli anni Novanta, alcuni saggi stratigrafici realizzati in occasione di un intervento manutentivo condotto all'interno della Chiesa di San Giorgio Maggiore riportavano alla luce dettagli in laterizio la cui memoria era stata nascosta da successive ridipinture.

I pilastri dell'ordine minore, le paraste del tamburo, le finestre termali, e ancora gli arconi connessi al sistema voltato rivelavano il rosso intenso di laterizi rettificati il cui colore era stato potenziato dall'aggiunta di un sottile strato di cromia rossa² (fig.1).

¹ Una versione ridotta di questo saggio, qui tradotto anche in lingua inglese da Erika Milburn (*Palladio's Whites*, pagg. 135- 147), è stata presentata in occasione del convegno annuale della Renaissance Society of America tenutosi a Chicago nella primavera del 2017 (30 marzo-1° aprile). L'intervento si inseriva all'interno della sessione *Colour/non colour between theory and practice II*.

² Piana (2008), 321.

I dati rivelati dalle indagini diagnostiche trovavano successiva conferma nei documenti d'archivio. Le ricerche riportavano infatti all'attenzione un documento, datato al 1652, in cui l'architetto Baldassarre Longhena, assecondando la volontà del priore, dava ordine di "bianchizar" l'interno della chiesa. Nel contratto si specificava che "colonne, pilastri e altre parti sono ora in detta chiesa rossi" dovevano essere "dati di bianco" più volte affinché "apparissero bianchissimi". "Gli altri volti" che, specificava il contratto, "al presente sono rossi" dovevano ugualmente essere "finti di pietra viva con una e più mano"³.



Fig. 1. Venezia, chiesa di San Giorgio Maggiore, *arcone* (da Piana 2011).

L'immagine della chiesa che il contratto ci autorizza a ipotizzare è dunque quella di una struttura che alla metà del XVII secolo doveva colpire per il suo chiarore; un chiarore sotto il quale spariva la dicromia bianco/rosso che doveva presumibilmente connotare buona parte dell'insieme (fig. 2)⁴.

³ Preventivo e contratto steso da Baldassarre Longhena per lavori da compiere all'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore, 10 maggio 1652, Archivio di Stato, Venezia, San Giorgio Maggiore, 21, proc. 10°. Cc. 71-72. Guerra (2001), 105-106.

⁴ Anche i fianchi esterni, nelle parti risparmiate dagli estesi rifacimenti d'intonaco, mostravano finiture diversamente colorate: al candore degli elementi lapidei in pietra d'Istria si accompagnavano il bianco del marmorino che rivestiva le paraste, la tonalità rosata del cocchiopesto delle pareti e il rosso cupo dello stucco di finitura degli archi laterizi. Piana (2008), 321.

La scoperta di tali dettagli in laterizio, benché comprovata da analisi stratigrafiche e documenti d'archivio, si pone ancora oggi come un problema. Essa altera infatti quel candore che siamo soliti associare all'architettura di Palladio e nel quale siamo adusi riconoscere la necessaria traduzione cromatica di un'architettura che si distingue per la qualità matematica delle sue relazioni come per la proporzione armonica e integrata che regola il rapporto tra le sue parti.

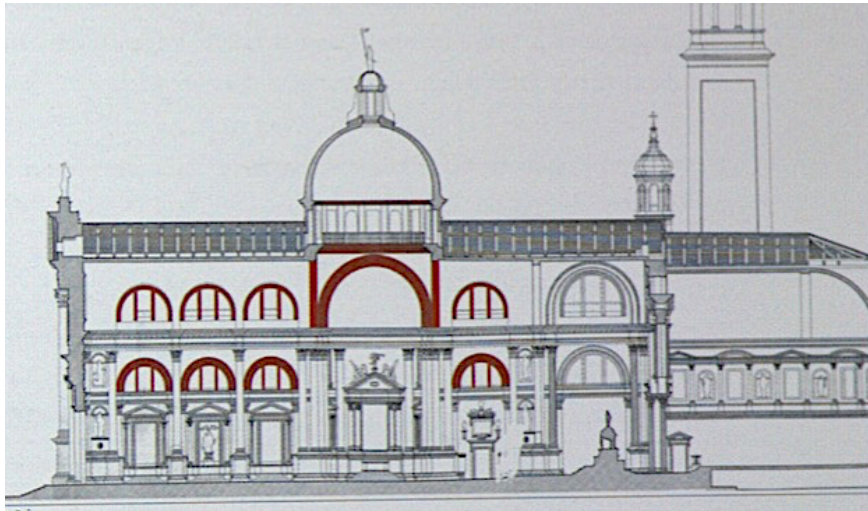


Fig. 2. Modello della chiesa di San Giorgio Maggiore con i colori originali. Ricostruzione di Mario Piana e Simone Baldissini (da Piana 2008).

Nel 2001, al termine della ricostruzione della complessa storia edilizia di San Giorgio Maggiore, Andrea Guerra sosteneva che la chiesa consacrata nel 1611 fosse frutto di una vistosa rielaborazione dell'originale progetto palladiano⁵. La trasformazione veniva ricondotta all'azione congiunta di proti, abati e procuratori di San Marco, che, a partire dagli anni Ottanta del XVI secolo, avevano portato a termine l'opera dell'architetto. Oltre a fraintendere le idee spaziali e strutturali di Palladio⁶, secondo lo studioso, gli interventi avevano compromesso lo "spirito antico" dell'edificio, alterandone "vistosamente" il colore⁷. Nella sua ricostruzione Guerra ipotizzava infatti una chiesa bianca, per la quale,

⁵ Guerra ipotizza in realtà due progetti: il primo, elaborato nel 1565 per il quale Palladio avrebbe realizzato il modellino in legno visto dallo stesso Vasari, e un secondo presentato nel 1579. Quest'ultimo avrebbe riguardato la sistemazione dello spazio terminale della chiesa, e sarebbe stato elaborato per rispondere tanto alle esigenze della chiesa riformata quanto allo spostamento nel transetto del sarcofago di Santo Stefano, fino a quel momento conservato nella cappella maggiore, Guerra (2001), 93-100.

⁶ Guerra si riferisce alle soluzioni adottate per il coro e il santuario. Guerra (2001), 99-100.

⁷ *Ivi*, 106.

come nelle precedenti chiese di San Pietro di Castello e San Francesco della Vigna, Palladio avrebbe previsto una facciata di pietra bianca⁸.

Gli elementi in laterizio riportati alla luce alla fine degli anni Novanta obbligavano tuttavia lo studioso ad ammettere una deroga alla supposta cromia⁹. Dopo aver indicato nel testo la possibilità che alcuni elementi – “pochi”¹⁰ – fossero destinati a esibire il colore rosso, Guerra ipotizzava infatti in nota la volontà di Palladio di mantenere a vista alcuni dettagli della struttura realizzati in laterizio¹¹.

Se riusciva a inserire nel progetto palladiano tali elementi poiché limitati e distanti – i dettagli rinvenuti si collocavano al tempo unicamente nei sottarchi delle finestre termali – Guerra espungeva tuttavia dal progetto originario i dettagli rossi citati nel contratto del Longhena, ossia le campiture rosse che rivestivano “l’ordine architettonico, le pareti e gli arconi”. La dichiarata “difficoltà di spiegare il senso di tale cromia” era risolta dallo studioso riconducendo a una fase successiva all’intervento palladiano – gli anni Novanta del XVI secolo – e alla volontà di una personalità altra – l’abate Alabardi – la paternità della soluzione. Le 24 colonne – 12 in pietra rossa e 12 in pietra ‘bronzo’ di Verona – che l’abate intendeva acquistare per la facciata avrebbero fatto eco al colore rosso, indicativamente definito “inusuale”, che all’interno connotava semicolonne e pilastri. La soluzione, della facciata¹² come dell’interno, era ricondotta alla volontà di sottolineare il valore martiriale della chiesa, dunque all’intenzione di valorizzare le reliquie contenute al suo interno¹³.

⁸ Guerra basa l’ipotesi su una lettera del 1567 in cui Palladio consigliava l’uso del laterizio ricoperto di stucco nelle parti più alte. Rivolgendosi ai responsabili del Duomo di Brescia, l’architetto suggeriva di utilizzare la pietra nell’ordine architettonico delle navate “quanto si può arrivare con le mani”, realizzando “il resto in pietra cotta” [che] si copria poi di stucco”. A riprova della validità di tale soluzione Palladio specificava come “adesso in Venezia si fabbrica pur della medesima pietra cotta la chiesa di San Giorgio Maggiore”. Guerra (2001), 105

⁹ È lo stesso Guerra a ringraziare in nota Mario Piana per la segnalazione. Guerra (2001), nota 80, 110.

¹⁰ Il numero esiguo degli elementi cui Guerra fa riferimento è da ricondurre allo stato delle indagini. Il rinvenimento di tracce di intonaco rosso all’interno della chiesa è indicato infatti dallo studioso come “ancora allo studio”. Guerra (2001), nota 80, 110.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Il quadriportico con colonne di pietra rossa e ‘bronzo’ previsto dell’Alabardi nel 1595 non fu realizzato. Tuttavia, nota Guerra, anche la prima soluzione presentata da Sorella - semicolonne giganti innalzate su piedistalli - prevedeva, con molta probabilità, l’utilizzo di pietra veronese. Lo confermerebbe l’accordo stipulato nel 1597 dalla chiesa con una cava nei pressi di Verona - Valpollicella -, nota per la pietra rossa. Problemi di scavo avrebbero impedito di dare seguito al progetto, che sarà successivamente realizzato in pietra d’Istria. Guerra (2001), 105-106.

¹³ Guerra leggeva in quest’ottica anche la sistemazione del santuario compiuta negli anni Ottanta del Cinquecento. Lo spazio delineato da una volta su colonne libere – soluzione presumibilmente dedotta da un progetto, non realizzato, pensato da Palladio per il Redentore – rinviava, secondo lo studioso, alla tipologia architettonica del sacello sepolcrale. La soluzione rispondeva alla volontà di preservare il ricordo della funzione sepolcrale dello spazio, dunque all’intenzione

L'estraneità di tale soluzione cromatica al progetto palladiano poggia, nell'analisi di Guerra, sull'intento estetico che l'architetto avrebbe espresso nel trattato. Riferendosi al tempio sacro e citando San Giorgio Maggiore¹⁴, Palladio affermava infatti che "tra tutti i colori, niuno è che si convenga più ai templi della bianchezza, conciosiaché la purità del colore e della vita sia sommamente grata a Dio"¹⁵. Il passo costituiva per lo studioso prova inequivocabile della scelta cromatica che Palladio avrebbe adottato per la chiesa. Scrive infatti: "Difficile pensare a qualcosa di più lontano da questa ispirazione palladiana di uno spazio ecclesiastico tingeggiato di rosso"¹⁶. La suggestione delle reliquie o – altra possibile causa indicata dallo studioso – la ripresa "malintesa" di una pratica adottata dall'artista nel convento della Carità avevano portato alle alterazioni descritte; alterazioni che di fatto – non è Guerra a dirlo, ma la ricostruzione sembra andare in tale direzione – Longhena avrebbe corretto, restituendo alla chiesa il candore che Palladio avrebbe adottato se avesse potuto completare il progetto¹⁷.

La dettagliata analisi di Guerra costituisce l'indice della tendenza a leggere l'architettura di Palladio alla luce del trattato; tendenza che, come vedremo, oltre a produrre una certa idea dell'architettura palladiana, ha portato a considerare estranei all'intenzionalità dell'artista elementi che non trovavano conferma in quelle pagine¹⁸.

Proprio a partire da questa esclusione intendiamo far procedere la nostra analisi. I mattoni rettificati e vivificati dal sottile strato di cromia rossa presenti all'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore costituiscono la prova contraria che, ci insegna Einstein, vale a inficiare la correttezza di una tesi fino a quel momento comprovata. Lungi dall'espungere dal cerchio della nostra analisi come della nostra idea di Palladio quei

di compensare, almeno in termini simbolici, il trasferimento nel 1581 del sepolcro di Santo Stefano nel transetto settentrionale della chiesa. Guerra (2001), 101-102.

¹⁴ Vale la pena ricordare che San Giorgio è l'unico edificio religioso citato nei *Quattro libri dell'architettura*.

¹⁵ Palladio (1945), IV, 7.

¹⁶ Guerra (2001), 106.

¹⁷ Guerra (2001), 106. Riconoscerà nella scelta di "bianchizar" l'interno della chiesa il compimento del progetto palladiano Bertrand Jestaz. Lo studioso espunge infatti dal progetto dell'architetto tanto i dettagli rossi dell'interno quanto la soluzione con colonne colorate proposta per la facciata, attribuendo entrambe all'intervento condotto dai proti alla fine del Cinquecento. Tali scelte sarebbero la conseguenza del prevalere della pratica sulla teoria, documentando il rifiuto della modernità incarnata da un bianco che, secondo Jestaz, Palladio avrebbe scelto per la facciata come per l'interno. Jestaz (2005).

¹⁸ Vale la pena ricordare in tal senso alcune informazioni che Guerra riportava alla luce. Nella risposta con la quale, il 12 agosto 1581, il Senato dava seguito alla richiesta dei monaci di riesumare il corpo di Santo Stefano, si legge che la cassa del Santo sarebbe stata riposta "nel monumento di pietra rossa"; allo stesso modo, nella relazione notarile, datata 15 agosto 1581, si precisava che le spoglie sarebbero state collocate nella nuova arca di "pietra rossa". Datando a un periodo immediatamente successivo alla morte di Palladio e antecedente agli interventi della fine del secolo, tali dati lasciano ipotizzare che la pietra rossa connotasse la chiesa già prima dell'intervento cui Guerra riconduceva le partiture rosse citate nel contratto del Longhena. Guerra (2001), 106.

mattoni rossi, si tratterà infatti di aprire le spire della riflessione fino a inglobarli, consapevoli dell'effetto destabilizzante come delle nuove prospettive che tale inserimento potrebbe comportare. Si tratterà di fatto di sottoporre l'idea che abbiamo di Palladio alla prova di un nuovo elemento; un elemento dal quale potrebbe derivare una diversa e più complessa considerazione dell'architettura palladiana.

Si ricorderà innanzitutto che la scelta del laterizio a vista rinvenuto nella chiesa di San Giorgio Maggiore non costituisce un'eccezione nella produzione dell'architetto padovano.

Palladio ne aveva dato un primo esempio nella Villa Foscari (1554), ove le colonne del portico erano state realizzate con mattoni destinati a rimanere a vista, in chiaro contrasto con il bianco della facciata¹⁹ (figg. 3-4).



Fig. 3. Mira (Venezia), *Villa Foscari*, detta Malcontenta (https://www.beniculturalionline.it/location-1621_Villa-Foscari-Malcontenta.php).

Fig. 4. Mira (Venezia), *Villa Foscari*, detta Malcontenta, *dettaglio del portico* (https://www.trekearth.com/gallery/Europe/Italy/Veneto/Venice/Malcontenta_di_Mari/photo446076.htm)

Il laterizio costituisce l'argomento principe del Convento della Carità; cantiere avviato nel 1560 e solo in parte realizzato, che di fatto costituisce la prima importante opera realizzata dall'architetto nella città lagunare. In cotto si articola l'intera architettura del

¹⁹ L'ipotesi che i mattoni delle colonne fossero stati realizzati per rimanere a vista si basa sulla constatazione, avvenuta in fase di restauro, del grado di finitura dei laterizi. La tesi ha trovato conferma nel confronto con i mattoni che costituiscono il bugnato rustico del basamento. Si tratta infatti di mattoni per i quali era prevista una copertura a intonaco e che mostrano per questo una qualità nettamente inferiore. Il ripristino del biancore delle facciate ha inoltre ristabilito la dicromia che doveva connotare l'esterno della villa. Foscari (1978), 277-278.

peristilio, la cui continuità cromatica è interrotta unicamente da sporadici elementi lapidei (fig. 5). In cotto sono realizzate le trabeazioni che ornano la facciata esterna del complesso su Rio Terà Sant' Agnese, nello specifico le metope e il fregio ionico per il quale era previsto anche un intonaco rossastro²⁰.



Fig. 5. Venezia, *Convento della Carità*, (<https://www.palladiomuseum.org/veneto/opera/12>).

²⁰ Per una disamina completa del Convento della Carità e del Tablino si rinvia: a Piana (2000a); Piana (2011).

Ugualmente in cotto è formata la trabeazione contratta della sacrestia, liberata nel 1984 dalle scialbature biancastre che ne celavano la sostanza (figg. 6-7)²¹; nello stesso materiale dovevano offrirsi alla vista anche i due pilastri accoppiati alle colonne, ora rivestiti in marmo veronese²² (fig. 8).

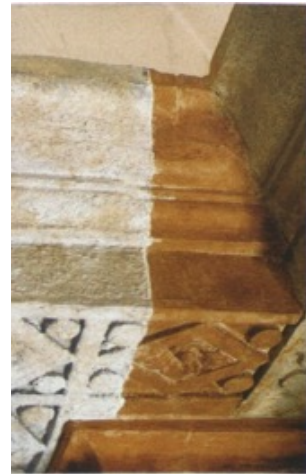


Fig. 6. Venezia, *Sacrestia del Convento della Carità*, (<http://notizie.comuni-italiani.it/foto/62842>).

Fig. 7. Venezia, *Sacrestia del Convento della Carità*, *saggio di rimozione della boiaccia cementizia della cornice trabeata laterizia del tablino* (da Piana 2011).



Fig. 8. Venezia, *Sacrestia del Convento della Carità*, *foto con parasta parzialmente denudata del rivestimento lapideo e corpo laterizio a vista* (da Piana 2011).

²¹ Piana (2000a), 311 e nota 6.

²² Secondo la ricostruzione avanzata da Mario Piana, anche una parte dell'atrio scomparso era in costituzione laterizia: nello specifico, gli otto fusti delle colonne e alcune fasce modanate. Lo dimostra un frammento della cornice in cotto composta da una gola rovesciata, una teoria di dentelli, un ovolo e un listello conservata sulla parete dell'ala palladiana contigua alla chiesa. *Ibidem*.

Come dimostrano le parole dello stesso Vasari, il complesso colpiva per il ruolo dominante svolto dal laterizio²³, la cui centralità era data, oltre che dalla quantità anche dall'uso specifico che Palladio aveva fatto di questo materiale. L'impiego del mattone non è infatti limitato alle muraglie, secondo una pratica edilizia che a Venezia vantava una lunga tradizione e che Palladio sembra riportare in auge, ma, investe parti architettoniche la cui importanza era solitamente sottolineata da materiale di maggior pregio²⁴.

Il mattone a vista e la bicromia tornano in un edificio della produzione matura che, proprio per il contesto in cui si colloca, risulta particolarmente indicativo. Nella Loggia del Capitaniato a Vicenza (fig. 9), davanti all'opera che più di ogni altra rende ragione della componente classica della sua formazione, Palladio collocava massicce colonne in laterizio da lasciare a vista, il cui colore, rinforzato da un sottile strato di cromia rossa, era destinato a risaltare contro il bianco degli stucchi e delle parti lapidee²⁵ (fig. 10).

Il carattere inusuale e invasivo del rosso, la cui inaccettabilità era acuita in questo caso dal confronto con il candore della Basilica, spiega per quale ragione le colonne siano state successivamente intonacate²⁶ e parte degli studiosi abbia sostenuto nel tempo la tesi di un'originaria intonacatura delle colonne²⁷.

²³ "Questo edificio è tutto fatto di pietre cotte, cioè mattoni, salvo la base delle colonne, i capitelli, l'imposte degli archi, le scale, le superficie delle cornici e le finestre tutte e le porte". Vasari (1971), IV, 579.

²⁴ Alla dicromia determinata dai laterizi si univa, negli edifici citati, quella che derivava dagli elementi di arredo, come dalle soluzioni elaborate per i pavimenti. I due lavabi in marmo rosso di Verona, collocati ai fianchi della porta d'accesso del Refettorio di San Giorgio Maggiore, dialogano con il chiarore dell'ambiente antistante, anticipando il rapporto che il bianco delle muraure della sala stabilisce con il rosso di Verona dei grandi riquadri del pavimento. È connotato da un parato bianco/rosso il pavimento della stessa chiesa di San Giorgio Maggiore, e un'uguale bicromia decorava l'originario pavimento del tablino del convento della Carità. Il pavimento oggi visibile all'interno di quest'ultimo ambiente costituisce il rifacimento, realizzato alla metà degli anni Novanta, dell'originaria tessitura voluta da Palladio. La decorazione è stata ricostruita sulla base dei disegni realizzati dal Lazzari in occasione degli interventi che nel corso dell'Ottocento avevano portato alla sostituzione dell'originaria copertura con tavole lignee. Già nel 1948 si era provveduto a ricostruire sulla base degli stessi disegni la pavimentazione originaria, ma errate scelte nei materiali – nello specifico l'uso di mattoni refrattari poco adatti al clima umido della città – obbligarono nel 1995 la Soprintendenza a realizzare un nuovo intervento e un nuovo pavimento. Per una descrizione più dettagliata di tali vicende si rinvia a Piana (2011), 169; 172-173; nota 3. Per la ricostruzione del Refettorio si rinvia diversamente a Beltramini (2007).

²⁵ Quendolo, Badan, Zendri (2011), 49 ssgg.

²⁶ Sono stati rilevati strati successivi di intonaco grigiastro e bianco. Quendolo, Badan, Zendri (2011), 50-51.

²⁷ Erano a favore di un'intonacatura delle colonne Roberto Pane e Herbert Pee [Pane (1964); Pee (1941), 150]. Per una ricostruzione della storia conservativa e una disamina del dibattito sorto attorno alla esatta cromia delle colonne della Loggia del Capitano si rinvia a Paternò (2015), 87-89.

Se il rosso del mattone stride con il bianco che siamo soliti associare all'architettura di Palladio, dal bianco si allontanano nondimeno gli intonaci che rivestono gli esterni di alcuni suoi edifici.

L'assenza di uno studio sistematico delle finiture superficiali, le cui analisi sono quasi esclusivamente legate a interventi di restauro, impedisce purtroppo di formulare considerazioni che tengano conto dell'insieme della produzione dell'architetto.



Fig. 9. Vicenza, *Loggia del Capitaniato* (https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Palazzo_del_Capitano_-_Vicenza.jpg).

Fig. 10. Vicenza, *Loggia del Capitaniato*, *dettaglio della colonna* (https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Palazzo_Capitaniato_Vicenza_14-09-08_n02.jpg).

Gli studi finora editi confermano tuttavia la ricerca cromatica condotta da Palladio così come la sua capacità di emanciparsi dal freddo candore del bianco. Riportiamo a tal proposito due esempi, tanto più indicativi perché appartenenti rispettivamente all'inizio e alla fine della produzione dell'artista.

Le indagini conoscitive condotte nel 1988 a Palazzo Thiene (fig. 11) riportavano alla luce un intonaco originario di color ocra chiarissimo quasi bianco, che in alcune parti variava leggermente tra un tono rosato e uno grigio. Tale cromia si accordava con quella del bugnato rustico del basamento, il cui corpo laterizio era stato ricoperto da un intonaco dello stesso colore delle pareti, al quale si univa il tono dei rari elementi lapidei presenti nella struttura²⁸.

La cromia calda del beige connotava originariamente la chiesa del Redentore (figg. 12-13), vero e proprio manifesto dell'architettura palladiana come dell'idea di bianco che noi siamo soliti associarle. Le stratigrafie condotte sull'insieme del complesso tra il 1998 e il 1999 dimostrano come Palladio avesse concepito l'interno della chiesa con gradazioni cromatiche che andavano dal bianco avorio delle pareti e delle volte agli effetti coloristici

²⁸ Schädler-Saub (1994), 137-138.

più caldi offerti dal marrone chiaro delle colonne, delle lesene, degli archi del transetto e delle cappelle laterali²⁹.



Fig. 11. Vicenza, *Palazzo Thiene* (<http://www.megliopossibile.it/green-architecture/ricerca-scientifica/6820-perche-riscoprire-il-palladio-2>).

²⁹ Le indagini hanno rilevato che la stratigrafia originaria di volte e pareti era composta da un rinzafo di preparazione di colore marrone chiaro al quale era sovrapposto uno strato di finitura di colore bianco. L'intonaco di colonne e lesene si componeva diversamente di un primo strato analogo a quello di volte e pareti e di un secondo strato realizzato con una finitura sottile di calce, cui erano stati aggiunti aggregati che conferivano all'impasto una colorazione più calda. Vale la pena ricordare che la chiesa presentava al suo interno anche alcune policromie. Il descialbo degli sfondati dei tondi centrali ha portato infatti alla luce riquadri in stucco e campiture azzurre che dovevano risaltare nell'insieme bianco. Cherido, Zaggia (2011), 180-181.

Anche in questo caso la chiesa doveva dunque avere un aspetto diverso da quello che i successivi interventi ci hanno restituito.



Fig. 12. Venezia, chiesa del Redentore, *interno* [<http://www.antoniopozzo.it/Redentore.htm>].

Fig. 13. Venezia, chiesa del Redentore, *particolare di un capitello interno con strati d'intonaco sovrapposti* (da Cherido, Zaggia 2011).

Accanto alla riscoperta dei colori di Palladio, e prima di enucleare le matrici di tale componente cromatica, non possiamo non chiederci quali siano state le ragioni, pratiche e teoriche, che favorirono la nascita e il cristallizzarsi di quell'immagine di un Palladio 'bianco' nel cui nome furono realizzati interventi volti a cancellare qualità cromatiche intese come imperfezioni.

Se nel 1652 Longhena dava infatti ordine di "bianchizar" l'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore, alla fine dell'Ottocento la commissione incaricata di restaurare la Loggia della Ragione considerava la copertura con un intonaco di pietra finta delle colonne in cotto come la soluzione più prossima alla volontà di Palladio³⁰. Ancora nel 1971, Elena Bassi considerava la copertura in biacca cementizia delle paraste in cotto del tablino della Carità come la soluzione più coerente allo stile palladiano, l'unica in grado di eliminare le improprietà cromatiche dell'ambiente³¹.

La continuità di tali posizioni sembra da ricondurre a una radice unica, successivamente corroborata dalle tradizioni estetiche e storico artistiche succedutesi nei secoli. Se

³⁰ La commissione incaricata del restauro della Loggia deciderà per uno "strato d'intonaco a finta pietra". La trivialità del mattone a vista non era infatti ritenuta coerente al carattere classico dell'architettura di Palladio. Solo l'opposizione di Caregaro Negrin, poi sostenuta da Camillo Boito, determinerà il naufragio del progetto della commissione, evitando un intervento che dichiarava la persistenza del gusto neoclassico. Per un approfondimento delle vicende relative al restauro della Loggia del Capitaniato a fine Ottocento e per i riferimenti archivistici e bibliografici si rinvia a Paternò (2015), 87-115.

³¹ Bassi (1971); Bassi (1980), 10.

il modello classicista tosco-romano³², il gusto neoclassico e l'estetica modernista costituiscono con molta probabilità i presupposti estetici sui quali si è costruita e progressivamente consolidata l'immagine di Palladio 'bianco', la prima matrice di tale idea sembra doversi rintracciare nel trattato dello stesso architetto.

Il testo si pone all'origine di tale immagine non tanto per ciò che dice, ossia per il passo in cui Palladio indica il bianco come la soluzione più adatta per l'interno degli edifici sacri, quanto per l'aspetto grafico che lo connota, per la sua struttura, e ancora per la fortuna e dunque la funzione che esso svolse nei secoli successivi alla sua pubblicazione. Come nota Alina Payne, il trattato di Palladio colpisce infatti per la forte impressione di bianco delle sue pagine, mentre proprio nel rapporto che le immagini stabiliscono con il testo si fa evidente la differenza tra i *Quattro libri* e i trattati più o meno coevi di Sebastiano Serlio e Jacopo Barozzi da Vignola³³.

Tracciati con linee pulite e sicure, gli edifici palladiani galleggiano su un fondo che, oltre a dare respiro alle strutture, restituisce loro la purezza di idee non ancora intaccate dalla materia.

Nato come rielaborazione, compiuta negli ultimi venti anni della sua vita, al fine di diffondere un'idea perfezionata dei propri progetti, il testo è divenuto schema a partire dal quale e in relazione al quale generazioni di architetti e storici dell'arte hanno imparato a conoscere, valutare, nonché replicare l'architettura palladiana.

Nasce probabilmente da qui, da questa ricezione, l'idea di un Palladio monocromo, così come da questo percorso prende avvio quel processo di 'disincarnazione' il cui prodotto più estremo è rappresentato dal palladianesimo; un fenomeno che nella sua denominazione racconta un processo di astrazione, e il cui prodotto più rappresentativo è, non a caso, un'architettura che, nella maggior parte dei casi, colpisce per il suo candore³⁴.

Il bianco, che noi consideriamo come proprio dell'architettura palladiana, è dunque, almeno in parte, frutto di una considerazione basata su un trattato che, per sua stessa natura, escludeva dalle linee terse delle illustrazioni la realtà di edifici concepiti e costruiti con forte relazione al contesto.

Proprio quelle linee, ritratti di un'architettura che quand'anche riproduceva edifici esistenti mirava a indicarne la qualità potenziale, costituirono con molta probabilità la matrice di un processo di astrazione destinato a viziare la nostra idea dell'architettura palladiana, al punto di ridurre la capacità di leggerla nella sua complessità.

³² Sul peso del cosiddetto gruppo dei romanisti nell'edilizia veneziana successiva alla morte di Palladio si rinvia a Tafuri (1985), 244-278.

³³ L'impressione di bianco trasmessa dalle pagine del trattato, in particolare dalle tavole, viene letta dalla Payne come prova di una corrispondenza tra significante e significato. A tale simmetria la studiosa intende fornire nuovo fondamento, riconducendo il candore dell'architettura palladiana all'influenza esercitata dall'edilizia imperiale della Dalmazia. Per l'indicazione del bianco come carattere dominante dell'architettura palladiana, e la correlazione trattato-architettura stabilita sulla base di un comun denominatore cromatico, il testo di Alina Payne risulta per noi particolarmente indicativo. Oltre a dimostrare la persistenza dell'idea di un Palladio 'bianco', esso ne esplicita la matrice, corroborando la ricostruzione proposta. Payne (2016), 157-187.

³⁴ Per un approfondimento dell'eredità di Palladio si rinvia a Hind C., Murray I. [ed] (2010).

Lo stesso trattato può aiutarci a enucleare un'altra alterazione di cui l'architettura palladiana sembra essere stata oggetto. La bicromia bianco-nero che struttura i disegni e più in generale le pagine del testo fa eco, e in questo senso porta alla nostra attenzione la trama di bianchi e grigi che struttura gli interni delle chiese palladiane; una trama da analizzare nelle sue matrici, e per la quale risulta determinante interrogare il rapporto che essa stabilisce con i dati restituiti dalle indagini diagnostiche.

La scoperta della cromia beige di alcuni elementi architettonici del Redentore, così come il rinvenimento dei tratti rossi all'interno di San Giorgio Maggiore obbligano infatti a valutare l'appartenenza a Palladio della bicromia bianco/grigio che ancora oggi definisce l'aspetto delle due chiese (fig. 14).

Nata nel contesto fiorentino del XV secolo e introdotta nel territorio lagunare alla fine del Quattrocento, come dimostrano i progetti di Mauro Codussi per Santa Maria Formosa e San Giovanni Crisostomo³⁵, la dicromia bianco-grigio qualifica all'inizio del Cinquecento lo spazio della chiesa del Salvatore³⁶, divenendo un secolo più tardi elemento essenziale del linguaggio teatrale messo in atto da Longhena nella chiesa della Salute³⁷.

Misura di uno spazio logico e matematizzato o strumento ottico per la costruzione di fughe prospettiche di sapore scenografico, in entrambi i casi la bicromia confessa la sua matrice fiorentina, rinviando a una tradizione in cui il disegno e il chiaroscuro costituivano l'essenza della pittura e la soluzione cromatica dell'architettura.

Posta la necessità di basare su analisi stratigrafiche e ricerche documentarie qualsiasi ipotesi, resta plausibile chiederci se la bicromia bianco/grigio che qualifica gli interni delle citate chiese palladiane non sia la conseguenza di un'alterazione della soluzione adottata dall'artista; e ancora, se tale alterazione non sia da ricondurre a una riduzione

³⁵ Il modello architettonico elaborato a Firenze all'inizio del XV secolo penetrò nella laguna attraverso la mediazione e nella declinazione che di esso aveva dato Francesco di Giorgio Martini. La conoscenza del suo trattato e il soggiorno veneziano compiuto dall'architetto senese sarebbero stati infatti determinanti per l'assimilazione del vocabolario brunelleschiano. Per un'analisi approfondita dell'azione esercitata dall'architettura martiniana su Mauro Codussi, e più in generale del ruolo svolto dall'architettura urbinata nel contesto lagunare della fine del Quattrocento si rinvia a Martinis (2004).

³⁶ Per un'analisi più approfondita si rinvia a Tafuri (1983).

³⁷ Proprio rispetto a tali elementi architettonici Semenzato stabiliva negli anni Cinquanta un confronto tra Longhena e Palladio; confronto che, riletto oggi, alla luce dei dati desunti dalle campagne di restauro, può aiutare a comprendere il fraintendimento di cui le strutture di Palladio potrebbero essere state oggetto. Nella monografia dedicata a Longhena, Semenzato indicava quale elemento comune ai due artisti l'utilizzo pittorico degli elementi architettonici. L'affinità non impediva allo studioso di sottolineare la distanza. Se anche per Longhena gli elementi decorativi perdevano la funzione plastica, divenendo note di colore, il suo pittoricismo non si sviluppava, secondo Semenzato, su più piani come quello di Palladio, ma su uno solo. Parlando della Salute lo studioso notava altresì come l'interno fosse organizzato come una "parete" la cui coerenza era limitata al "disegno". Semenzato (1954), 21-22. Per un'analisi dei materiali di finitura degli elementi architettonici della chiesa della Salute si rinvia a Piana (2006b), 50-57. Cfr. Anche Semenzato (1962); Wittkower (1994), 244-250.

disegnativa, di ascendenza fiorentina, dell'intenzione pittorica, essenzialmente veneta, dell'artista.



Fig. 14. Venezia, chiesa di San Giorgio Maggiore, *interno* (https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_San_Giorgio_Maggiore#/media/File:Venezia,_san_giorgio_maggiore,_interno_02.jpg).

Sotto l'intonaco bianco e le finiture grigie non sparivano infatti solo il rosso dei mattoni e il beige dell'intonaco, ma la natura veneta dell'architettura di Palladio.

Nel 1972, in apertura del testo dedicato all'artista, James Ackerman notava come proprio per il fatto di essere nato ed essersi formato non al centro degli avvenimenti, ma in una regione periferica Palladio evitò di divenire uno dei tanti maestri della scuola romana e fiorentina³⁸; scuola che negli stessi anni disegnava il volto rinascimentale di Venezia. Proprio in relazione alle architetture di Sansovino e Sanmicheli, ossia degli artisti che di quel volto furono gli artefici, le architetture di Palladio marcano in effetti la loro specificità, indicando la loro diversa matrice, ma soprattutto quel radicamento nel territorio che si esplica nella scelta di materie e tecniche costruttive locali, così come nella capacità di inserirsi nel tessuto urbano con consapevole continuità.

Accanto alla capacità di misurarsi con l'antico in modo libero e indipendente, lo stesso Ackerman notava non a caso la disponibilità di Palladio a confrontarsi con l'arte gotica e bizantina³⁹. Tale considerazione risulta particolarmente utile per la disamina del mattone a vista. Se infatti è usuale avvicinare, nonché giustificare tale scelta attraverso il riferimento all'arte antica studiata dall'architetto in occasione dei viaggi a Roma⁴⁰, o ancora all'uso del laterizio che proprio a Roma, dal Quattrocento, viveva una nuova stagione⁴¹, non si può escludere la volontà dell'artista di dialogare con la tradizione edilizia della laguna; una tradizione che, soprattutto a partire dal Duecento aveva fatto del mattone uno degli elementi fondamentali della sua architettura⁴².

³⁸ Ackerman (2000), 3.

³⁹ *Ivi*, 77.

⁴⁰ Per un'analisi accurata del ruolo che Roma ebbe nella formazione architettonica di Palladio si rinvia a Frommel (1990).

⁴¹ A partire dal XV secolo l'architettura romana documenta un crescente impiego della cortina laterizia per edifici nobili. Se la volontà di emulare gli antichi fu con ogni probabilità all'origine dell'interesse per tale soluzione costruttiva, per la sua realizzazione si rivelarono tuttavia determinanti le maestranze del nord Italia. La mancanza di una tradizione locale nella lavorazione dei laterizi spiega infatti la crescente presenza a Roma, dalla metà del XV secolo, di mastri muratori e fornai padani, eredi di un'esperienza plurisecolare nella lavorazione del cotto. A tal proposito vale la pena osservare che, se l'unione di cortine laterizie e ordini lapidei documentata a Roma a partire dalla metà del XV secolo, potrebbe essere stata la matrice delle soluzioni adottate da Palladio, la bicromia cotto-elemento lapideo connotava molta architettura del medioevo, tanto padana quanto lagunare. La dicromia romana, letta anche come possibile parafrasi della soluzione brunelleschiana, potrebbe dunque non essere stata l'unica matrice delle soluzioni palladiane, o meglio potrebbe aver stimolato il recupero di una tecnica costruttiva che nella stessa laguna aveva una lunga tradizione. Per l'uso del laterizio nell'età moderna, in particolare nell'architettura romana del XV e XVI secolo si rinvia a Pagliara (1997), Pagliara (2000), Montelli (1998).

⁴² Affinata nel corso dei secoli, la tecnica muraria del laterizio raggiunse a Venezia un elevato grado di perfezione nel corso del XIV secolo. Largamente impiegata nel XV secolo, essa cadde completamente in disuso nell'età del classicismo; periodo in cui diversamente si registra una crescente diffusione del marmorino. Per un'analisi più approfondita delle tecniche dell'edilizia lagunare si rinvia a: Piana (2000b), 66-70; Piana (2006a).

Il riferimento all'arte veneziana non trova meno fondamento nel momento in cui si passi a considerare la qualità cromatica dell'architettura di Palladio.

Già Ackerman, all'inizio degli anni Settanta, in assenza di qualsiasi nozione circa l'originaria cromia delle sue architetture, definiva Palladio il "Veronese dell'architettura"⁴³. Lo stesso studioso qualificava la sua architettura come "sensuosa", spingendosi fino ad affiancare il carattere pittorico dei rilievi e più in generale dell'ultima architettura palladiana alla pennellata scomposta di Tiziano⁴⁴.

Il mattone rosso e il sottile strato di cromia sovrapposto rinviano in effetti a uno dei colori che più connotano la pittura veneziana; un colore che per sua stessa natura colpisce i sensi e che siamo soliti riconoscere come indice di vita e vitalità.

La vita circola negli stessi intonaci beige che si distendono come pelle sugli edifici. Le tonalità calde di quelle finiture rinviano alla memoria gli incarnati di Tiziano; incarnati sotto i quali affiora la qualità vivificante del sangue e sui quali agisce l'azione della luce come dell'aria in cui il corpo è immerso.

Proprio questa immersione nella luce e il rapporto con l'aria possono aiutarci a deco-dificare la reale natura del bianco che connota molte architetture palladiane. Anche questo colore vivifica infatti l'architettura raccontando una stretta analogia con l'arte veneta.

Per comprendere tale aspetto occorrerà tuttavia operare una distinzione tra il bianco che connota le pagine del trattato e quello che investe alcune delle architetture realizzate dall'artista. Esiste infatti una profonda differenza tra il bianco terso e inerte di pagine destinate a offrirsi come base entro la quale tracciare gli elementi essenziali di un'architettura non ancora esistente o ridotta alla qualità di modello, e il bianco che permette ad architetture reali di registrare luci, ombre e colori del contesto entro il quale esse sono immerse e dal quale sono costantemente trasformate.

Non si tratta ovviamente di due tonalità di bianco, ma della differenza ontologica tra due cromie apparentemente uguali. La differenza è quella che intercorre tra il bianco di un'architettura in potenza, disincarnata e decontestualizzata poiché non ancora calata nella realtà di una materia o di un *hic et nunc*, e il bianco di un'architettura che vive delle relazioni che essa stabilisce con il luogo per il quale è stata pensata e dal quale riceve sollecitazioni che ne cambiano l'immagine.

Il primo bianco è quello che servirà alle costruzioni di Inigo Johns, Lord Burlington, Thomas Jefferson, Giacomo Quarenghi; il bianco sul quale alcuni Paesi scriveranno una nuova pagina del gusto, o nazioni di recente formazione sceglieranno di tradurre il loro progetto politico. Il secondo bianco è invece quello che ci ricorda la natura veneta di Palladio e in cui si esplicita quell'ulteriore analogia con la pittura lagunare del XVI secolo.

Come nelle tele di Veronese, nelle architetture di Palladio il bianco vive delle cromie che vi iscrivono i corpi che su di esse insistono, come gli agenti atmosferici nei quali esse sono immerse. Ciò che Veronese fissava nelle trame delle sue tele, si dispiegava e si dispiega ancora oggi nelle grane che qualificano le superfici degli edifici di Palladio. La

⁴³ Ackerman (2000), 97.

⁴⁴ *Ivi*, 66.

distanza tra la stabilità della soluzione del primo e il carattere necessariamente mutevole delle opere del secondo non rendono in effetti meno evidente l'affinità delle intenzioni. Alla base vi è la ricerca della luce, quella capacità, già notata da Ackerman, della pittura veneta come dell'architettura di Palladio di offrirsi come "supporti artificiali all'azione della luce naturale"⁴⁵.

Proprio Ackerman, sottolineando il pittoricismo proprio dei rilievi come di alcune soluzioni architettoniche adottate dall'artista, parlava negli anni Settanta di un "altro Palladio" sconosciuto ai classicisti⁴⁶. I dati delle campagne diagnostiche ricordati in questa breve riflessione confermano e di fatto incrementano tale alterità. Tuttavia, piuttosto che parlare di un Palladio 'altro', si tratterà di riconoscere in quell'alterità il punto di vista a partire dal quale rileggere l'intera produzione dell'artista. La marginalità di quegli elementi apre infatti alla complessità della ricerca di Palladio; una complessità in cui trovano ragione le scelte cromatiche percepite come inusuali se non addirittura estranee al vocabolario dell'artista, in cui si armonizzano le diverse matrici della sua formazione, e all'interno della quale fanno sistema le soluzioni apparentemente contraddittorie stabilite o teorizzate dallo stesso.

Risultano coerenti con tale complessità la libertà con cui Palladio si confronta con l'antico, la disinvoltura con cui sceglie i suoi riferimenti e li riutilizza; la sua capacità di unire teoria e pratica, derogando, ove necessario, le regole stabilite da Vitruvio o da lui stesso indicate nel trattato, e ancora la disponibilità a contestualizzare le sue architetture, elaborando tecniche capaci di ottimizzare tempi e costi di produzione.

Quello che tali analisi contribuiscono a costruire è in effetti il ritratto di un artista che alla formazione umanista veicolata da Trissino univa la consapevolezza artigianale del lapicida; un artista che, pur ammirando l'antico e Roma non disdegnava di considerare l'arte bizantina e gotica, che non si accontentava di applicare modelli, fossero quelli degli antichi o della scuola tosco-romana, ma sempre modellava le architetture in relazione alle esigenze del contesto come alle disponibilità economiche del committente; un artista che pur avendo studiato e illustrato Vitruvio, pur avendo educato la sua teoria alla limpida razionalità delle architetture di Bramante e Antonio da Sangallo serbò sempre memoria la sua origine veneta.

La disamina qui proposta non ha evidentemente la pretesa di una ricerca compiuta. Essa non è che un'ipotesi di lavoro; un'ipotesi la cui capacità di divenire tesi dipenderà dalla possibilità di disporre di ulteriori dati scientifici e archivistici. Crediamo tuttavia che i dati a oggi a nostra disposizione configurino una pista di ricerca che vale la pena percorrere.

⁴⁵ Ackerman (2000), 76.

⁴⁶ *Ivi*, 97. Il pittoricismo connota il trattamento di molti bugnati palladiani, indipendentemente dal colore dell'intonaco che avrebbe dovuto ricoprirli. Colpiscono per la loro pittoricità i rilievi bianchi della Loggia della Ragione, quelli, con profondi giochi d'ombra, che, nei palazzi Barbarano e Porto Briganza, acuiscono la plasticità delle murature, e ancora gli stucchi bianchi che, con passaggi appena percettibili, rompono l'abbagliante candore dell'interno del Tempio di Maser.

Se letti in modo incrociato e ammessi senza remore nel sistema palladiano – operazione che abbiamo tentato qui di proporre – i dati delle indagini finora condotte sembrano aprire all'interno di quel sistema una prospettiva destinata a disvelare non solo i colori di Palladio, ma un Palladio più complesso, sicuramente più veneto.

Bibliografia

- Ackerman J. (1991) [1966], *Palladio*, London: Penguin Books.
- Ackerman J. (2000) [1972], *Palladio*, Torino: Einaudi.
- Ackerman J., Gli studi palladiani degli ultimi trent'anni, in Chastel A. e Cevese R. [ed.], *Andrea Palladio*, Milano: Electa, 122-128.
- Azzi Visentini M. (1987), Palladio e Venezia, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 24, 239-242.
- Bassi E. (1962), *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli: Ed. Scientifiche Italiane 1962.
- Bassi E. (1971), *Il Convento della Carità di Venezia*, Vicenza: Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio.
- Bassi E. (1980) [ed.], *Il complesso palladiano della carità*, Milano: Electa 1980.
- Bassi E. (1981), Baldassarre Longhena e l'architettura del Seicento a Venezia, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 23, 165-177.
- Battilotti D. (2011), *Andrea Palladio*, Milano: Electa.
- Beltramini G. (2007), Palladio e il refettorio del monastero di San Giorgio Maggiore, in Pavanello G. [ed.] *Il miracolo di Cana*, Caselle di Sommacampagna: Cierre, 93-103.
- Cherido M.M., Zaggia M. (2011), Restauri e indagini su monumenti palladiani a Venezia, in Piana M., Soragni U. [ed.], *Palladio*, Venezia: Marsilio, 175-183.
- Cooper T.E. (1990), La facciata commemorativa di San Giorgio Maggiore, in Chastel A. e Cevese R. [ed.], *Andrea Palladio*, Milano: Electa, 136-145.
- Davis C. (2003), Vincenzo Scamozzi architetto della luce, in Barbieri F., Beltramini G. [ed.], *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Venezia: Marsilio, 33-44.
- Gioseffi D., Firmiani F. [ed.] (2008), *Andrea Palladio*, Empoli: Ibiskos Editrice Risolo.
- Guerra A. (2001), Quel che resta di Palladio: eredità e dispersione nei progetti per la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, in *Annali di architettura*, 13, 93-110.

- Favetta M. (2006), Baldassarre Longhena: l'architetto del barocco veneziano, in *Lettera da San Giorgio*, 8, 14, 24-27.
- Frank M. (1988), Riflessioni su Longhena, in *Storia dell'arte*, 64, 241-247.
- Foscari A. (1978), Malcontenta: il restauro delle facciate, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 20, 273-282.
- Frommel C.L. (1990), Roma e la formazione architettonica di Palladio, in Chastel A., Cevese R. [ed.], *Andrea Palladio*, Milano: Electa, 146-165.
- Hind C., Murray I. [ed.], *Palladio and His Legacy. A transatlantic Journey*, Venezia: Marsilio 2010.
- Hopkins A. (2003), Vincenzo Scamozzi e Baldassarre Longhena, in Barbieri F., Beltramini G. [ed.], *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Venezia: Marsilio, 121-127.
- Hopkins A. (2006), *Baldassarre Longhena 1597-1682*, Milano: Electa.
- Hopkins A. (2011), Sulle spalle di Elena Bassi. Longhena studies 1950-2010, in *Da Longhena a Selva*, Frank M. [ed.], Bologna: Archetipolibri, 13-28.
- Jestaz B. (2005), Infidélités à Palladio: compléments à l'histoire de l'église San Giorgio Maggiore, in Martin G., Bernd N., Tristan W. [ed.], *Der unbestechliche Blick*, Trier: Porta-Alba-Verlag, 465-469.
- Lorenzoni G. (2000), Le chiese degli ordini mendicanti, in Valcanover F. e Wolters W. [ed.], *L'architettura gotica veneziana*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 105-107.
- Martinis R. (2004), Francesco di Giorgio e Mauro Codussi: ricezione e assimilazione del linguaggio all'antica a Venezia tra Quattro e Cinquecento, in Fiore F.P. [ed.], *Origini e fortuna di un linguaggio architettonico*, Firenze: Olschki, 577-593.
- Merotto Ghedini M. (2000), Santi Giovanni e Paolo, in Valcanover F. e Wolters W. [ed.], *L'architettura gotica veneziana*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 115-122.
- Montelli E. (1998), Note su alcune tecniche costruttive impiegate per l'esecuzione di accurati paramenti laterizi nel cantiere romano cinquecentesco, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N.S., (1998) 2000, 32, 77-96.
- Oechslin W. (2003), L'architettura come scienza speculativa, in Barbieri F., Beltramini G. [ed.], *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Venezia: Marsilio, 22-31.
- Pagliara N.P. (1997), Eredità medievali in pratiche costruttive e concezioni strutturali del Rinascimento, in
- Simoncini G. [ed.], *Presenze Medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, Milano: Guerini e Associati, 32-48.
- Pagliara N.P. (2000), Antico e medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma, in *Annali di architettura*, 10/11, 233-260.
- Pagliara N.P. (2002), Materiali, tecniche e strutture in architetture del primo Cinquecento, in Bruschini A. [ed.], *Il primo Cinquecento*, Milano: Electa, 522-545.
- Palladio A. (1945), *I quattro libri dell'Architettura*, Milano: Hoepli.
- Pane R. (1964), Palladio e la moderna storiografia dell'architettura, in *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, VI, 120-121.
- Paternò D.L. (2015), *Palladio nel tempo. Trasformazioni, autenticità, mito tra Ottocento e Novecento*, Saonara (PD): Il Prato.
- Paternò D.L. (2015), Palladio, materiali e tecniche costruttive, in Beltramini G. e Lenzo F. [ed.], *Jefferson e Palladio*, Milano: Officina Libraria, 130-135.
- Payne A. (2016), *L'architecture parmis les arts*, Paris: Hazan-Louvre edition.

- Pee H. (1941), *Die Palastbauten des Andrei Palladio*, Würzburg: Triltsch.
- Piana M. (2000a), Il Convento della Carità: materiali, tecniche, strutture, in *Annali di architettura*, 10-11, 310-321.
- Piana M. (2000b), Note sulle tecniche murarie dei primi secoli dell'edilizia lagunare, in Valcanover F., Wolfgang W. [ed.], *L'architettura gotica veneziana*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 61-70.
- Piana M. (2006a), Marmorino plasters in Venezia between XVI and XVIII Centuries, in *Scientific Research and Safeguarding of Venice. Research Programme 2004-2006, IV, 2005 results*, Camprostrini P. [ed.], Venezia: Corila, 71-90.
- Piana M. (2006b), La chiesa di Santa Maria della Salute, in Langè S., Piana M. [ed.], *Santa Maria della Salute a Venezia*, Milano: Touring Editore, 13-55.
- Piana M. (2008), Scheda 158, Modello della chiesa di San Giorgio Maggiore con i colori originali, in Beltramini G., Burns H. [ed.], *Palladio*, Venezia: Marsilio, 321.
- Piana M. (2011), Vicende e restauri del tablino palladiano della carità a Venezia, in Piana M., Soragni U. [ed.], *Palladio*, Venezia: Marsilio, 168-174.
- Puppi L. (1982), Venezia. Da Palladio a Longhena, in Selvafolta O. [ed.], *Longhena*, Milano: Electa, 15-30.
- Puppi L. [ed.] (1988), *Andrea Palladio. Scritti sull'architettura (1554-1579)*, Vicenza: Pozza
- Quendolo A. Badan N., Zendri E. (2011), Palazzo Antonini a Udine e la Loggia del Capitano a Vicenza: indagini conoscitive e intervento di conservazione delle superfici, in Piana M., Soragni U. [ed.], *Palladio*, Venezia: Marsilio, 44-59.
- Romanelli G. (1982), Baldassarre Longhena. Retorica e tecnica dell'architettura, in Selvafolta O. [ed.], *Longhena*, Milano: Electa, 31-56.
- Romanelli G. (2003), Scamozzi versus Venezia? Venezia versus Scamozzi, in Barbieri F., Beltramini G. [ed.], *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, Venezia: Marsilio, 46-51.
- Schädler-Saub U. (1994), Intonaci storici sugli esterni delle ali palladiane di Palazzo Thiene a Vicenza: risultati dell'indagine conoscitiva, in *Annali di architettura*, 6, 135-150.
- Semenzato C. (1954), *L'architettura di Baldassarre Longhena*, Padova: Cedam.
- Semenzato C. (1962), Baldassarre Longhena, in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 4, 190-200.
- Tafari M. (1983), "Pietas" repubblicana, neobizantinismo e umanesimo: Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvador, in *Ricerche di Storia dell'arte*, 18, 5-36.
- Tafari M. (1985), Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura, Torino: Einaudi.
- Turrini G. (1990), Aspetti costruttivi e strutturali nell'opera di Andrea Palladio, in Chastel A. e Cevese R. [ed.], *Andrea Palladio*, Milano: Electa, 127-135.
- Valenzano G. (2000), Santa Maria Gloriosa dei Frari, in Valcanover F. e Wolters W. [ed.], *L'architettura gotica veneziana*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 123-130.
- Vasari, G. (1971) [1568], *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, L. Ragghianti Collobi, C.L. Ragghianti [ed.], Milano: Rizzoli.
- Wittkower R. (1993) [1958], *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino: Einaudi
- Wittkower R. (1994) [1962], *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino: Einaudi.

Palladio's Whites¹

In the late 1990s, some stratigraphic tests carried out during maintenance work inside the church of San Giorgio Maggiore brought to light brick details hitherto concealed by successive repaintings. The pillars of the minor order, the pilasters of the drum, the Diocletian windows and the large arches connected to the system of vaults turned out to be made of deep red rectified brick, whose colour had been enhanced by a fine layer of red paint² (fig. 1).

The information provided by diagnostic tests was later confirmed by archive documents. Specifically, research brought to light a document dated 1652, in which the architect Baldassarre Longhena, at the request of the prior, gave instructions to “whiten” the interior of the church. The contract specified that the “columns, pillars and other parts of this church that are now red” should be “whitewashed” several times to “make them look very white”. “The other vaults” that – as specified in the contract – “are presently red” were similarly to be “made to look like stone with one or more layers of paint”³.

The contract thus allows us to picture the church as a structure that in the mid-17th century was to be striking for its whiteness, a whiteness beneath which the two-colour white/red scheme that must previously have characterised much of it disappeared⁴ (fig. 2).

The discovery of these brick details, though confirmed by stratigraphic analyses and archive documents, remains problematic to this day. Indeed, it challenges the white colour that we usually associate with Palladio's oeuvre and in which we customarily identify the natural chromatic counterpart to an architecture that stands out for the mathematical quality of its proportions and the harmonious and coherent relationship between its parts.

In 2001, concluding his reconstruction of the complex construction history of San Giorgio Maggiore, Andrea Guerra claimed that the church consecrated in 1611 resulted

¹ For images and bibliography see the Italian text, here translated into English by Erika Milburn. A shorter version of this paper was presented at the annual conference of the Renaissance Society of America, held in Chicago in the spring of 2017 (30 march-1 April). The paper was part of the session entitled *Colour/non colour between theory and practice II*.

² Piana (2008), 321.

³ Preventivo e contratto steso da Baldassarre Longhena per lavori da compiere all'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore, 10 May 1652, Archivio di Stato, Venice, San Giorgio Maggiore, 21, proc. 10°. Fols 71-72. Guerra (2001), 105-106.

⁴ The outer flanks, in those parts where the plaster was spared extensive renovation, also presented finishes in different colours: the bright white of the stone elements in *pietra d'Istria* were accompanied by the white of the *marmorino* covering the pilasters, the rosy hues of the *cocciopesto* on the walls and the dark red of the stucco used to finish the brick arches. Piana (2008), 321.

from a notable reworking of Palladio's original project⁵. This transformation was ascribed to the joint initiative of the *proti*, abbots and procurators of San Marco who completed the architect's work from the 1580s onwards. According to the scholar, as well as as well as misunderstanding Palladio's spatial and structural ideas⁶, their interventions compromised the "original spirit" of the building, by "strikingly" altering its colour⁷.

In his reconstruction, Guerra hypothesized a white church, for which, as in the earlier churches of San Pietro di Castello and San Francesco della Vigna, Palladio had envisaged a façade of white stone⁸.

The brick elements brought to light in the late 1990s nonetheless forced the scholar to concede an exception to this supposed colouring⁹. After admitting in the text that some – "a few"¹⁰ – elements might have been intended to be red, Guerra suggested in a note that Palladio's intention was to keep some details of the brick structure in full view¹¹.

Though this allowed him to incorporate these elements into Palladio's project as they were few and far between – at the time these details were located exclusively on the undersides of the arches of the Diocletian windows – Guerra nonetheless expunged the red details mentioned in Longhena's contract from the original project, in other words the large areas of red covering the "architectural order, walls and large arches". The scholar resolved the stated "difficulty of explaining the meaning of this colouring" by ascribing the paternity of this solution to a phase postdating that in which the church was entrusted to Palladio – the 1590s – and to the wishes of another person – the abbot Alabardi. The 24 columns – 12 in red stone and 12 in *pietra bronzo* from Verona – that the abbot intended to purchase for the façade were to reflect the red colour characterizing the half-columns and pillars in the church interior, tellingly described as "unusual". The

⁵ In fact, Guerra hypothesizes the existence of two projects: the first, dating to 1565, for which Palladio made the little wooden model seen by Vasari, and a second presented in 1579. The latter concerned the arrangement of the end space of the church and was drawn up in response both to the needs of the Reformed church and the move to the transept of the sarcophagus of St Stephen, until then kept in the main chapel. Guerra (2001), 93-100.

⁶ Guerra refers to the solutions adopted for the choir and sanctuary. Guerra (2001), 99-100.

⁷ *Ivi*, 106.

⁸ Guerra bases this hypothesis on a letter of 1567 in which Palladio recommended the use of brick coated in stucco for the upper parts. Addressing himself to those responsible for the Duomo of Brescia, the architect suggested using stone for the architectural order of the nave and aisles "as high as can be reached with the hands", making "the rest in brick" [which] is then coated in stucco". As proof of the validity of this solution, Palladio specified that "in Venice the church of San Giorgio Maggiore is currently being built of the same brick". Guerra (2001), 105.

⁹ Guerra himself thanks Mario Piana in a note for bringing this to his attention. Guerra (2001), note 80, 110.

¹⁰ The small number of elements to which Guerra refers can be ascribed to the state of research at the time. The discovery of traces of red plaster inside the church is described by the scholar as "still being studied". Guerra (2001), note 80, 110.

¹¹ *Ibidem*.

solution, for both the façade¹² and the interior, was explained by a desire to underline the church's connection to martyrdom, and thus to give visibility to the relics hosted within it¹³.

The extraneity of this chromatic solution to Palladio's project rests, in Guerra's analysis, on the aesthetic intentions that the architect was thought to have expressed in his treatise. Referring to sacred temples and mentioning San Giorgio Maggiore¹⁴, Palladio stated that "of all colours, there is none more suitable to temples than white, as the purity of this colour and of life are supremely pleasing to God"¹⁵. For Guerra, this passage was unequivocal proof of the chromatic choice adopted by Palladio in the church. Indeed, he writes "it is difficult to conceive of anything further from Palladio's inspiration than an ecclesiastical space coloured red"¹⁶. The influence of the relics or – another possible cause mentioned by the scholar – the "misunderstood" replication of a scheme adopted by the architect in the Convento della Carità led to the alterations described. These alterations were effectively corrected by Longhena – Guerra does not say so directly but the reconstruction appears to suggest it –, thus restoring the church to the white colour that Palladio would have used had he been able to complete the project¹⁷.

Guerra's detailed analysis is indicative of the tendency to interpret Palladio's architecture in light of his treatise; as we will see, in addition to creating a very specific idea

¹² The four-sided portico with columns in red stone and bronze planned by Alabardi in 1595 was not built. However, as Guerra notes, the first solution presented by Sorella – giant half columns raised on pedestals – also very likely involved the use of Veronese stone. This is confirmed by the agreement stipulated in 1597 by the church with a quarry near Verona - Valpollicella -, known for its red stone. Extraction problems prevented this project being implemented, and it was subsequently built in *pietra d'Istria*. Guerra (2001), 105-106.

¹³ Guerra also interpreted the arrangement of the sanctuary completed in the 1580s from this perspective. In his view, the space delineated by a vault on free-standing columns – a solution presumably based on a design, never realized, created by Palladio for the Redentore – alluded to the architectural typology of the crypt. This solution responded to the desire to preserve the memory of the space's function as a place of burial, and thus to the intention to compensate, at least symbolically, for the transfer of the coffin of St Stephen into the northern transept of the church in 1581. Guerra (2001), 101-102.

¹⁴ It is worth remembering that San Giorgio is the only religious building mentioned in the *Quattro libri dell'architettura*.

¹⁵ Palladio (1945), IV, 7.

¹⁶ Guerra (2001), 106.

¹⁷ *Ibidem*. Bertrand Jestaz later saw the decision to *bianchizar* the interior of the church as the completion of Palladio's project. The scholar expunges from the architect's project both the red details of the interior and the solution with coloured columns proposed for the façade, attributing both to the intervention of the *proti* in the late 16th century. These choices were considered to be a consequence of the prevalence of practice over theory, documenting the rejection of the modernity embodied by a whiteness that, according to Jestaz, Palladio had chosen for both the façade and the interior. Jestaz (2005).

of Palladian architecture, this has led scholars to consider any features that do not find confirmation in his pages as extraneous to the architect's intentions¹⁸.

This exclusion is the starting point for our analysis. The rectified bricks with their fine layer of red paint found inside the church of San Giorgio Maggiore are the contrary proof that, as Einstein teaches us, serves to invalidate a theory hitherto considered proven. Rather than expunging these red bricks from our analysis and from our image of Palladio, we should broaden our reflections to incorporate them, in the full awareness of their destabilizing effect and the new perspectives that their inclusion might open up. Ultimately, our image of Palladio should be tested by this new information, potentially leading to a different and more complex interpretation of Palladian architecture.

First, we should remember that the choice of bare brick found in the church of San Giorgio Maggiore is not an exception among the works of the Padovan architect.

Palladio provided an initial example at Villa Foscari (1554), where the columns of the porch were made of brick intended to remain visible, in sharp contrast to the white of the façade¹⁹ (figs 3-4).

Brick is the principal feature of what is effectively the architect's first major Venetian work, the Convento della Carità, begun in 1560 and only partially completed. The entire peristyle is in terracotta, its chromatic continuity interrupted only by sporadic stone elements (fig. 5). The entablatures adorning the exterior façade of the complex on Rio Terà Sant 'Agnese are made of terracotta, specifically the metopes and the Ionic frieze, also intended to be covered in a reddish plaster²⁰. Similarly, the contracted entablature of the sacristy was of terracotta, freed in 1984 of the whitewash that previously concealed its material (figs. 6-7)²¹; the two pillars paired with the columns, now clad in Veronese marble, must also been of brick²² (fig. 8).

¹⁸ In this context it is worth recalling some information brought to light by Guerra. In the reply with which, on 12 August 1581, the Senate responded to the monks' request to exhume the body of St Stephen, we read that the Saint's coffin was to be placed "in the monument of red stone"; similarly, in the notarial report, dated 15 August 1581, it is specified that the coffin would be placed in the new sarcophagus of "red stone". Dating to a period immediately after Palladio's death and before the interventions of the end of the century, this information allows us to hypothesize that red stone characterized the church even before the work to which Guerra ascribed the red portions mentioned in Longhena's contract. Guerra (2001), 106.

¹⁹ The hypothesis that the bricks of the columns were meant to remain visible is based on the observation, during restoration work, of their degree of finishing. The theory has been confirmed by a comparison with the bricks forming the rustic ashlar work of the footing. These bricks were intended to have a plaster coating and were therefore of much lower quality. The recovery of the white colour of the façades has also re-established the two-colour scheme that must have characterized the exterior of the villa. Foscari (1978), 277-278.

²⁰ For a complete examination of the Convento della Carità and the Tablinum see Piana (2000a); Piana (2011).

²¹ Piana (2000a), 311 e nota 6.

²² According to the reconstruction proposed by Mario Piana, part of the atrium, no longer extant, was also in brick; specifically, the eight column shafts and some moulded bands. This is demonstrated by a fragment. *Ibidem*.

As we know from the words of Vasari himself, the most striking feature of this complex was the predominance of brick²³, whose central importance was underscored not just by its quantity but also by the specific use to which Palladio put it. The presence of brick is not limited to the external walls, in accordance with a long-standing Venetian building tradition that Palladio seems to have brought back into favour, but also includes architectural features whose importance was usually signalled by more valuable materials²⁴.

Bare brick and the two-colour scheme reappear in a building of Palladio's mature period that is particularly telling given its context. In the Loggia del Capitano at Vicenza (fig. 9), directly opposite the work that more than any other expresses the classical component of the architect's training and whose very colour choice is a statement of his updated interpretation of classicism, Palladio placed a row of massive bare brick columns whose colour, enhanced by a fine layer of red paint, was intended to stand out against the white of the stucco and stone parts²⁵ (fig. 10).

The unusual and invasive nature of this red colour, whose unacceptability was in this case compounded by the contrast with the white of the Basilica, explains why the columns were later plastered over²⁶ and why over time some scholars have claimed that the columns were originally plastered²⁷.

of the terracotta cornice consisting of an ogee, a row of dentils, an egg moulding and a fillet preserved on the wall of the Palladian wing next to the church. *Ibidem*.

²³ "Questo edificio è tutto fatto di pietre cotte, cioè mattoni, salvo la base delle colonne, i capitelli, l'imposte degli archi, le scale, le superficie delle cornici e le finestre tutte e le porte". Vasari (1971), IV, 579. ("This building is made entirely of fired stones, in other words of bricks, except the base of the columns, the capitals, the imposts of the arches, the stairs, the surfaces of the cornices and all the windows and doors").

²⁴ The two-colour scheme created by the brickwork was combined, in the buildings mentioned, by that created by the furnishings and the solutions developed for the floors. The two fonts in red Verona marble, placed on either side of the entrance door of the Refectory of San Giorgio Maggiore, create a dialogue with the white space in front, anticipating the relationship established by the white of the room's walls with the red Verona marble of the large square floor tiles. The floor of the church of San Giorgio Maggiore itself presents a white/red combination, and a similar two-colour scheme decorated the original floor of the tablinum in the Convento della Carità. The floor now visible inside this latter space is a reconstruction, dating to the mid-1990s, of the original pattern designed by Palladio. The decoration was reconstructed from the drawings made by Lazzari during the 19th-century work that had led to the replacement of the original ceiling with wooden panels. Already in 1948, the original floor had been reconstructed using the same drawings, but the erroneous choice of materials – specifically the use of refractory brick, unsuited to the city's damp climate – forced the Soprintendenza to carry out a new restoration in 1995 and lay a new floor. For a more detailed description of these events see Piana (2011), 169; 172-173; note 3. For the reconstruction of the Refectory see Beltramini (2007).

²⁵ Quendolo, Badan, Zendri (2011), 49 ff.

²⁶ Successive layers of greyish and white plaster have been identified. Quendolo, Badan, Zendri (2011), 50-51.

²⁷ Roberto Pane and Herbert Pee were in favour of plastering the columns [Pane (1964); Pee (1941), 150]. For a reconstruction of the conservation history and an examination of the debate

Just as the red of brick clashes with the white that we usually associate with Palladio's architecture, the plaster covering the exterior of some of his buildings also departs from white.

Unfortunately, the lack of a systematic study of surface finishes, analysed almost exclusively in the context of conservation work, makes it impossible to formulate theories that take account of the architect's whole production. Nonetheless, the studies hitherto published do confirm the chromatic research conducted by Palladio and his ability to unshackle himself from the cold candour of white.

In this context, we could mention two examples, all the more telling because they belong to the start and end of the architect's career respectively.

The studies conducted in 1988 at Palazzo Thiene (fig. 11) brought to light an original plaster in a very light, almost white, ochre that in some places varied slightly between a rosy or grey hue. This colouring was in harmony with that of the rustic ashlar work of the footing, whose brick structure was covered in a plaster the same colour as the walls, offset by the few stone elements present in the building²⁸.

The church of the Redentore was originally a warm beige colour (figs. 12-13); this was a true manifesto of Palladian architecture and of the idea of a white architecture that we usually associate with him.

The stratigraphic studies conducted on the whole complex between 1998 and 1999 demonstrate that Palladio conceived the interior of the church with gradations of colour that ranged from the ivory white of the walls and vaults to the warmer light brown of the columns, the lesenes, the arches in the transept and the side chapels²⁹.

In this case, too, the church must once have looked very different to the building that later interventions have passed down to us.

Alongside the rediscovery of Palladio's colours, and before we list the sources of this chromatic component, we must ask ourselves what reasons, practical and theoretical, might have led to the development and fossilization of that image of a 'white' Palladio in whose name interventions aimed at obliterating chromatic qualities seen as imperfections were carried out.

Just as in 1652 Longhena gave orders to "whiten" the interior of the church of San Giorgio Maggiore, in the late 19th century the committee charged with restoring the Loggia della Ragione decided that coating the brick columns in imitation stone plasterwork was

that arose over the exact colour of the columns in the Loggia del Capitaniato see Paternò (2015), 87-89.

²⁸ Schädler-Saub (1994), 137-138.

²⁹ The studies revealed that the original stratigraphy of vaults and walls consisted of a preparatory layer in a light brown colour, above which was a white finishing layer. The plaster of columns and pilaster strips, by contrast, consisted of a base layer similar to that of the vaults and walls, and a second layer made with a fine lime finish, with the addition of aggregates that gave the mixture a warmer colour. It is worth recalling that the interior of the church also presented some polychromy. The surface cleaning of the base of the central tondos has brought back to light stucco frames and blue areas that must have stood out against the white of the whole. Cherido, Zaggia (2011), 180-181.

the solution most in keeping with Palladio's wishes³⁰. Again in 1977, Elena Bassi thought that covering the brick pilasters in the entrance hall of the Carità with white cement was the approach that best reflected Palladio's style, the only one capable of eliminating the chromatic improprieties of this space³¹.

The continuity of these positions can be traced back to a single root, subsequently corroborated by the aesthetic and art historical traditions that have succeeded one another over the centuries. Whilst the Roman-Tuscan classicizing model³², Neoclassical taste and Modernist aesthetics very likely formed the theoretical and aesthetic basis on which the image of a 'white' Palladio was gradually built up and consolidated, the initial source of this idea should probably be sought in the architect's own treatise.

The text gave rise to this image less through what it actually says, in other words the passage in which Palladio describes white as the most appropriate choice for the interior of sacred buildings, than through its typographical appearance and structure, together with its fame and thus the role it played in the centuries following its publication. As Alina Payne has noted, Palladio's treatise is striking for the strong impression of whiteness conferred by its pages. Equally, the relationship that the images establish with the text marks the difference between the *Quattro libri* and the roughly contemporary treatises of Sebastiano Serlio and Jacopo Barozzi da Vignola³³.

Drawn in sharp and confident lines, Palladio's buildings float against a background that, as well as making the structures appear larger, confers upon them the purity of ideas not yet contaminated by matter.

Born as a reworking of Palladio's own projects in the last twenty years of his life, with a view to disseminating an idealized view of his architecture, the text became a model starting from which and in relation to which generations of architects and art historians learned to understand, evaluate and copy Palladian architecture.

³⁰ The committee charged with restoring the Loggia opted for a "layer of imitation stone plaster". The inferior quality of visible brick was considered out of keeping with the classicism of Palladio's architecture. Only the objections of Caregaro Negrin, later supported by Camillo Boito, led to the failure of the committee's project, avoiding an intervention indicative of the persistence of Neoclassical taste. For an in-depth study of the events surrounding the restoration of the Loggia del Capitaniato in the late 19th century and the archival and bibliographical references see Paternò (2015), 87-115.

³¹ Bassi (1971); Bassi (1980), 10.

³² On the impact of the so-called Romanist group in Venetian architecture after the death of Palladio see Tafuri (1985), 244-278.

³³ The impression of whiteness created by the pages of the treatise, and especially its illustrations, is interpreted by Payne as proof of a correspondence between signifier and signified. The scholar aims to provide a new foundation for this symmetry, ascribing the whiteness of Palladian architecture to the influence of the imperial architecture of Dalmatia. Alina Payne's text is particularly significant for our purposes for the stress on whiteness as the dominant characteristic of Palladian architecture, and the correlation between the treatise and the architecture she establishes on the basis of their shared colour scheme. As well as demonstrating the persistence of the idea of a 'white' Palladio, this study explains its origins, corroborating the reconstruction proposed. Payne (2016), 157-187.

This reception history is the probable source of the idea of a monochromatic Palladio, just as this reading gives rise to that process of 'disembodiment' whose most radical product is Palladianism; a phenomenon whose name reflects a process of abstraction and whose most representative outcome is, not coincidentally, an architecture that is in most cases striking for its whiteness³⁴.

The colour white, which we consider typical of Palladian architecture, is thus at least in part the product of a consideration based on a treatise that, by its very nature, omitted from the sharp lines of the illustrations the reality of buildings conceived and constructed in strong relation to their context.

Precisely these lines, portraying an architecture that, even when they reproduced existing buildings, aimed to represent their potential quality, probably gave rise to a process of abstraction that ultimately warped our idea of Palladian architecture to the extent that it has limited our ability to interpret it in its complexity. The same treatise may also help us to clarify another alteration to which Palladian architecture seems to have been subjected. The two-colour black and white scheme that structures the drawings, and more generally the pages of the text, reflects and thus brings to our attention the pattern of whites and greys that structures the interiors of Palladio's churches; the origins of this pattern need to be studied and it is fundamental to examine how it relates to the data yielded by diagnostic studies.

The finding that some architectural elements of the Redentore were beige, alongside the discovery of red areas inside San Giorgio Maggiore, force us to consider whether or not the white and grey colour scheme that still today characterizes the appearance of the two churches can actually be ascribed to Palladio (fig. 14).

Originating in Florence in the 15th century and introduced into Venetian territory in the late 15th century, as evidenced by Mauro Codussi's designs for Santa Maria Formosa and San Giovanni Crisostomo³⁵, the white-grey two-colour scheme characterized the space of the church of the Salvatore in the early 16th century³⁶, becoming an essential element of the theatrical language deployed by Longhena in the church of the Salute a century later³⁷.

³⁴ For an in-depth discussion of Palladio's legacy see Hind C., Murray I. [ed] (2010).

³⁵ The architectural model developed in Florence in the early 15th century penetrated the Venetian lagoon through the mediation and in the interpretation of Francesco di Giorgio Martini. Knowledge of his treatise and the Sienese architect's stay in Venice were crucial factors in the assimilation of Brunelleschi's style. For an in-depth analysis of the impact of Martini's architecture on Mauro Codussi, and more generally on the role played by the architecture of Urbino in Venice in the late 15th century see Martinis (2004).

³⁶ For a more in-depth analysis see Tafuri (1983).

³⁷ Precisely on the basis of these architectural elements, Semenzato established a parallel between Longhena and Palladio in the 1950s; a parallel that, reread today, in light of the data provided by the restoration campaigns, may help to comprehend the misunderstanding to which Palladio's structures may have been subject. In his monograph on Longhena, Semenzato indicated the pictorial use of architectural elements as a feature shared by both architects. The affinity did not prevent the scholar from stressing the distance between them. While for Longhena too

As the measure of a space that was logical and mathematical in nature, or an optical device with which to construct receding perspectives reminiscent of a stage set, in both cases the two-colour scheme betrays its Florentine origins, alluding to a tradition in which *disegno* and *chiaroscuro* formed the essence of painting as well as the chromatic solution of architecture.

Since we must base any hypothesis on stratigraphic analyses and documentary research, we should ask ourselves if the white/grey colour scheme that characterizes the interiors of the aforementioned Palladian churches might not result from an alteration of the architect's project; and, again, if such an alteration might not be attributable to a *disegno*-inspired interpretation, of Florentine origin, of the architect's essentially Venetian pictorial intentions.

The white plaster and grey finishes concealed not just the red bricks and beige plaster, but also the Venetian nature of Palladio's architecture.

In 1972, at the beginning of a text devoted to the architect, James Ackerman noted that precisely because he was born and trained not at the epicentre of events but in a peripheral area, Palladio avoided becoming one of the many masters of the Roman and Florentine school³⁸. This school gave Venice its Renaissance face in the same years. Palladio's works proclaimed their difference from the architectural works of Sansovino and Sanmicheli – the artists responsible for that face – signalling their different origin and above all that deeply-rooted connection to the Venice area expressed through the choice of local materials and construction techniques, and through their ability to harmonize with the urban fabric in deliberate continuity.

Alongside the capacity to draw inspiration from antiquity in a free and independent manner, Ackerman also noted – not coincidentally – Palladio's willingness to learn from Gothic and Byzantine art³⁹. This consideration is particularly helpful for our examination of bare brick. Whilst it is customary to explain and justify this choice by its reference to the ancient art that the architect studied during his visits to Rome⁴⁰, or by the renewed popularity of brick in the Eternal City from the 15th century onwards⁴¹, we cannot rule

the decorative elements lost their plastic function to become flashes of colour, his pictorialism did not develop, according to Semenzato, on multiple levels like that of Palladio, but on just one. Speaking of the Salute, the scholar also noted that the interior was organized like a "wall" whose coherence was limited to its "*disegno*". Semenzato (1954), 21-22. For an analysis of the finishing materials of the architectural elements of the church of the Salute see Piana (2006b), 50-57. Cfr. Also Semenzato (1962); Wittkower (1994), 244-250.

³⁸ Ackerman (2000), 3.

³⁹ Ackerman (2000), 77.

⁴⁰ For an accurate analysis of Rome's role in Palladio's architectural education see Frommel (1990).

⁴¹ Starting from the 15th century, Roman architecture makes increasing use of the brick wall for aristocratic buildings. Whilst the desire to emulate antiquity in all likelihood lay behind the interest in this architectural solution, the master bricklayers of northern Italy were nonetheless crucial to its execution. The absence of a local brick-working tradition explains the increasing presence in Rome, from the mid-15th century, of master bricklayers and kiln operators from the Po area, heirs to centuries of experience in working fired clay. In this context it is worth observing

out that he wished to establish a dialogue with the Venetian building tradition, in which brick was a fundamental feature especially from the 13th century⁴².

This reference to Venetian art seems no less well-founded if we move on to consider the chromatic qualities of Palladio's architecture.

In the early 1970s, without any information on the original colour of his architectural works, Ackerman already described Palladio as the "Veronese of architecture"⁴³. The same scholar defined his architecture as "sensuous", going so far as to compare the pictorial character of his reliefs and his late works more generally to the disorganized brushstrokes of Titian⁴⁴.

Indeed, the red brick and its fine layer of paint allude to one of the colours most characteristic of Venetian painting; a colour that by its very nature appeals to the senses and that we usually see as a mark of life and vitality.

Life also runs through the beige plaster that stretches over the buildings like skin. The warm tones of these finishes bring to mind Titian's flesh; flesh beneath which we glimpse the life-giving quality of blood and which are affected by both the light and the air in which the body is immersed.

Precisely this immersion in light and the relationship with air may help us to decipher the true nature of the white colour characterizing the exterior of many of Palladio's architectural works. This colour too gives life to architecture, betraying a close parallel with Venetian art.

However, to understand this aspect we should make a distinction between the white characteristic of the pages of the treatise and that of some of Palladio's architectural works.

There is a profound difference between the crisp and inert white of pages destined to become a foundation on which to outline the essential features of an architecture that did not yet exist or that was reduced to a model, and the white that allows actual architectural works to record the light, shade and colours of the context in which they are set and by which they are constantly transformed.

that, whilst the combination of brick walls and stone orders documented in Rome starting from the mid-15th century may lie behind the solutions adopted by Palladio, the two-colour scheme made up of brick and stone elements characterized much medieval architecture, both in the Po valley and the Venetian lagoon. The Roman two-colour system, also read as a possible paraphrase of Brunelleschi's style, may thus not have been the only origin of Palladio's solutions, or more accurately might have encouraged the recovery of a construction technique that had a long tradition in Venice itself. For the use of brick in the modern period, especially in the Roman architecture of the 15th and 16th centuries see Pagliara (1997), Pagliara (2000), Montelli (1998).

⁴² Refined over the centuries, the brick construction technique reached a high degree of perfection in Venice during the 14th century. Widely used in the 15th century, it fell completely into disuse in the age of classicism, during which time *marmorino* was increasingly employed. For a more detailed analysis of Venetian building techniques, see Piana (2000b), 66-70; Piana (2006a).

⁴³ Ackerman (2000), 97.

⁴⁴ *Ivi*, 66.

Clearly, we are not dealing with two different shades of white, but with an ontological difference between two ostensibly identical colours. The difference is that between the whiteness of a potential architecture, disembodied and decontextualized because it is not yet constrained by the reality of a material or of a *hic et nunc*, and the whiteness of an architecture that draws life from the relationships that it establishes with the context for which it was designed and by which it is influenced in ways that change its appearance.

The first variety of white is that employed in the structures of Inigo Johns, Lord Burlington, Thomas Jefferson and Giacomo Quarenghi; the white with which some countries developed a new aesthetic taste or recently established nations chose to express their political designs. The second type of white, by contrast, reminds us of Palladio's Venetian roots and gives expression to that further analogy with Venetian painting of the 16th century.

As in Veronese's canvases, in Palladio's architectural works white draws life from the colours of the bodies inscribed upon it, from the atmospheric agents in which it is immersed. What Veronese fixed in the weft of his paintings, unfolded and still unfolds today in the textures characterizing the surfaces of Palladio's buildings. The distance between the stability of the former's solution and the necessarily changeable character of the latter's works does not make their affinity of intention any less evident. Underlying both is the quest for light, that capacity, already noted by Ackerman, of Venetian painting and Palladio's architecture to offer "artificial theatres for the play of a Natural light"⁴⁵.

Ackerman himself, underscoring the pictorialism typical of the reliefs and of some architectural solutions adopted by the architect, spoke in the 1970s of an "other Palladio" unknown to classicists⁴⁶. The data from the diagnostic campaigns described in this brief consideration confirm and effectively enhance this alterity. However, rather than speaking of an "other" Palladio, we should attempt to see that alterity as a viewpoint from which to revisit the architect's entire production. The marginal nature of these elements provides a window onto Palladio's research; a complexity that explains the chromatic choices perceived as unusual or even extraneous to the artist's vocabulary, in which the various influences of his formative years are harmonized and within which the apparently contradictory solutions that he established or theorized are systematized.

In keeping with this complexity are the freedom with which Palladio interprets antiquity, the ease with which he chooses and reinterprets his reference points, his ability

⁴⁵ Ackerman (1991), 158.

⁴⁶ Ackerman (2000), 97. Pictorialism characterizes the treatment of much of Palladio's ashlar work, regardless of the colour of the plaster that was to cover it. Remarkable for their pictorialism are the white reliefs of the Loggia della Ragione, the deeply shadowed reliefs of those that in Palazzo Barbarano and Palazzo Porto Briganza enhance the sculptural qualities of the walls and again the white stucco decorations that interrupt the dazzling whiteness of the interior of the Tempietto di Maser in a barely perceptible way.

to combine theory and practice, ignoring, where necessary, the rules established by Vitruvius or set out in his own treatise, and again the willingness to contextualize his architectural works, developing techniques to optimize the time and money needed to construct them.

What these analyses help to construct is a portrait of an artist who combined the humanist training he had received from Trissino with the hands-on experience of the stone mason; an artist who admired antiquity and Rome but did not dismiss Byzantine and Gothic art; who was not content simply to apply models, be they those of the ancients or of the Tuscan-Roman school, but who always shaped his architectural works in response to the requirements of the context and the economic means of the patron; an artist who, though he had studied and illustrated Vitruvius and honed his theories with the limpidly rational architectural works of Bramante and Antonio da Sangallo, always remembered his Venetian roots.

The analysis proposed here obviously does not pretend to be a complete study. It is a working hypothesis, whose capacity to become a theory will depend on the availability of new scientific and archival data. However, I believe that the information currently in our possession suggests a line of research that is worth pursuing.

Taken all together and admitted without reservations into the Palladian system – as we have attempted to do here – the data from the studies hitherto conducted seem to open up a perspective within that system destined to reveal not just Palladio's colours, but a more complex and certainly more Venetian Palladio.

