

## Note, articoli saggi

A PROPOSITO DI JACOPO SANSOVINO *SCULTORE-ARCHITETTO*

di Arnaldo Bruschi

Secondo Manfredo Tafuri, Jacopo Sansovino, come architetto, è l'interprete ufficiale dei « simboli di potere della Serenissima ». Come « specialista di Retorica » (intendendo aristotelicamente per *Retorica*, « figlia della Politica », l'« arte della comunicazione efficiente » o, meglio, della persuasione), egli è soprattutto incaricato di sostenere e di esprimere, mediante l'architettura, « l'ideologia ufficiale dello Stato veneziano »: Venezia, divenuta mito di se stessa, come « luogo felice », realizzata repubblica di utopia e città « ideale », erede di Atene e di Roma, vittoriosa emula di Firenze, « sicurissimo albergo del vivere humano » — come dirà più tardi Francesco figlio dello stesso Jacopo Sansovino —, una città nella quale, come « in nessun altro lato dell'universo, l'huomo è assoluto Signor di se medesimo, de' beni della fortuna, e dell'honore »...: un'immagine mitica di Venezia, come città nella quale si realizzano gli ideali umani e civili dell'Umanesimo. Immagine che si propone proprio quando la crisi è in atto e si manifesta in una « incontenibile involuzione aristocratica » parallelamente al diminuire dell'effettiva potenza della repubblica.

Questa tesi fondamentale del *Sansovino* di Manfredo Tafuri è stata ripresa e sviluppata — su questa rivista — anche da Giuseppe Miano<sup>1</sup>. Ed è una tesi sostanzialmente accettabile e chiarificatrice.

Conseguenti al compito affidato dal patriziato e dallo stesso Stato veneziano al Sansovino, sono infatti i mezzi, sostiene ancora il Tafuri, di cui si vale l'architetto nell'adempire ai suoi incarichi; soprattutto nel periodo che va grosso modo dal 1530 al 1550 circa. Le opere di questo periodo — dalla *Scuola della Misericordia* a palazzo *Corner* agli edifici marciani a *villa Garzoni* di Pontecasale — mostrano una « accezione puramente retorica » del linguaggio cinquecentesco. Il Sansovino adotta cioè un repertorio linguistico e sintattico integralmente « classicista », un « codice visivo universale »; abile, raffinato ed elegante, grammaticalmente rigoroso e tendenzialmente « accademico » ma anche duttile ed impiegato in modo « empirico ». Egli propone cioè un classicismo architettonico di tipo ideologicamente disponibile, accentuatamente antisperimentale e tendenzialmente destoricizzato;

<sup>1</sup> M. TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova, 1969; G. MIANO, *Jacopo Sansovino « specialista di retorica »*, in « Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica », anno VI, n. 18, dicembre 1970, pp. 33-48.

privo di concessioni alla tradizione locale, anzi contrapposto al « dialetto » rinascimentale dei quattrocentisti veneti, dai Lombardo al Coducci allo Scarpagnino: un linguaggio architettonico nazionale parallelo al linguaggio letterario nazionale, colto e distinto da ogni dialetto, proposto dal Bembo; una lingua architettonica « universale », capace di « parlare dell'universalità che la città dà a se stessa per giustificare la propria politica di equilibrio e di conservazione ». In realtà nell'opera sansoviniana i risultati delle « ricerche d'avanguardia » antecedenti il sacco del 1527 — delle quali pure Jacopo, a Roma e a Firenze, era stato diretto testimone — sono impiegati in modo sostanzialmente non problematico. Sulla base di un tipico « agnosticismo ideologico », lo sperimentalismo critico, la ricerca, carica di tensione talvolta anche polemica, dei maestri del primo trentennio del Cinquecento — dall'ultimo Giuliano da Sangallo a Bramante al Peruzzi allo stesso Giulio Romano — sono ridotti a pura, seppur politicamente efficiente, espressione retorica; a « stilema puro », dice il Tafuri, congenitamente antiproblematico, acritico, antisperimentale.

Questa posizione del Sansovino spiega anche, nella sua attività, l'assai significativa scissione « tra invenzione linguistica e magistero tecnologico »; addirittura, giustamente sottolinea ancora il Tafuri, una specie di sdoppiamento della sua personalità: da una parte « architetto dei simboli del potere della Serenissima »; dall'altra « consulente di economia urbana », « maestro di strada » ancora legato ai metodi empirici della tradizione. E se talvolta ampliamenti « manieristici » del linguaggio o particolari eterodossi nella precisazione di certi elementi appaiono, con apparente contraddizione, nell'opera sansoviniana, si tratta, avverte il Tafuri, di interventi sostanzialmente marginali che, allargando l'ambito linguistico del classicismo o contrappoendosi a questo per esaltarlo dialetticamente, denotano solo l'empirica duttilità dei mezzi espressivi sansoviniani ma non sostanziano e non vitalizzano drammaticamente l'immagine; soprattutto, non si caricano di significati problematici, né esplicitano una volontà criticamente polemica.

Ma, specialmente dal '50 al '70 — esauriti, spiega il Tafuri, gli incarichi ufficiali offerti dai gestori del potere e dell'ideologia di Stato della Repubblica — è verificabile una profonda scissione, pur avvertibile in precedenza, nella qualità delle opere sansoviniane. Se talvolta, fiaccamente e raramente, il Sansovino « sopravvive a se stesso », più spesso egli ripiega in una posizione di rinuncia e in un professionismo disimpegnato. È una controprova della reale « retorica », dell'assenza di una problematica specifica, anche nelle sue opere più prestigiose e rappresentative. Né vale a riscattarlo in questo gruppo di opere « minori » — e specie nelle facciate di alcune chiese come quella di *S. Giuliano*, quella di *S. Spirito in Isola*, quella di *S. Geminiano* — l'attenzione ai suggerimenti offerti dalle specifiche condizioni di visibilità e dalla concreta situazione dell'edificio nel tessuto urbano. Addirittura in alcuni interni — come in quelli delle chiese di *S. Martino* e di *S. Giuliano* — si attua, per dirla con il Tafuri, la « rinuncia all'architettura »:

un'assenza o « riduzione a zero » dello *spazio* architettonico formato che ora s'identifica *tout court* con il *vuoto*, neutro e privo di articolazioni spaziali, di una sala coperta in piano: un vuoto che « attende in qualche modo di essere riempito, pretende un completamento, dissimula la propria consistenza a favore di successivi interventi », attuati al di fuori del progetto iniziale, negli arredi e nel trattamento dei limiti murari; interventi che non possono essere che occasionali e fortuiti.

Si tratta di un'altra faccia dell'attività sansoviniana; quella che caratterizza le opere « minori » e che si contrappone alla « retorica » celebrativa delle opere ufficiali, « autoconfinandosi nel limbo di una tettonica » pura e semplice che — ora — concede largamente ad inflessioni « popolaristiche ». Da queste ultime esperienze — che trovano rispondenza in non dissimili proposte del Serlio originate da un comune atteggiamento, pur in diversa misura, empirico ed anti-intellettualistico — nasce o si alimenta a Venezia un nuovo linguaggio « comune », cioè non più aulico ma tendenzialmente « popolare », che nel Seicento e nel Settecento avrà diffusi e rigogliosi sviluppi. Ma per il Sansovino, suggerisce il Tafuri conseguentemente alla sua tesi, non si tratta, come per il Serlio, di eliminare la « gerarchia umanistica fra architettura erudita ed edilizia » ma al contrario di impiegare il « dialetto » solo come un linguaggio « aggiuntivo » da usare « per confermare dialetticamente la sfera assoluta dei valori aulici ».

Questa tesi interpretativa proposta dal Tafuri — verificata e svolta mediante approfondite e fini letture critiche delle singole opere veneziane, che arricchiscono di infinite sfumature la tesi fondamentale, e sostenuta sia da una solida base filologica, sia da molteplici riferimenti a parallele manifestazioni non solo architettoniche ma anche culturali, politiche, socioeconomiche — fornisce un'efficace caratterizzazione critica dell'opera sansoviniana nell'ambito della produzione architettonica e culturale veneta del tempo. Tanto che senza dubbio questo contributo del Tafuri colma una lacuna della storiografia contemporanea che la breve monografia del Mariacher, le annotazioni dello Shearman, del Rosci, del Benevolo, ecc. e i pure illuminanti e, in più di un caso, approfonditi saggi critici del Lotz, dell'Ivanoff, del Semenzato, del Rupprecht, del Puppi, della Bassi e di altri non erano riusciti a colmare, con i loro contributi parziali, se non frammentariamente.

Tuttavia, se il significato d'insieme dell'opera del Sansovino a Venezia è chiarito nei suoi termini essenziali, mi pare che l'assunto di rispondere ai diversi interrogativi che suscitano le sue opere con una sola chiave interpretativa « esterna » all'architettura lasci problemi ancora parzialmente aperti che la lettura delle singole opere non riesce completamente a colmare. Mi sembra necessario, cioè, dalle cause « strutturali » passare all'esame specifico dei caratteri d'insieme della « sovrastruttura » costituita dalle architetture concrete. Questo esame potrebbe, restando nell'ordine di idee del Tafuri

che sostanzialmente condividiamo, chiarire intanto perché proprio l'architettura del Sansovino — e non quella, ad esempio, del Sanmicheli o di Palladio — sia risultata adatta ad esprimere così docilmente ed anche efficacemente l'ideologia della classe dominante veneziana. In secondo luogo potrebbe approfondire il chiarimento del perché siano compresenti nell'opera sansoviniana, impiegati nelle diverse occasioni, almeno tre — apparentemente contrapposti ed eterogenei — tipi di linguaggio: quello « classicista » delle opere auliche; quello dimesso e rinunciatario delle opere « minori »; quello linguisticamente, seppur esteriormente, « manierista » di alcune opere come la *Zecca* o come i portali della *barchessa della villa Garzoni* di Pontecasale. In altri termini, pur mantenendo la tesi del Tafuri come una premessa e come un discorso a monte interpretativo del significato d'insieme di tutta l'opera (veneziana) del Sansovino, ci sembra che si possa portare un ulteriore e più specifico chiarimento prendendo in considerazione il modo particolare di pensare e di concepire l'architettura da parte del Sansovino, così come si rivela nella concreta strutturazione delle singole opere; né si possa dimenticare che egli, per educazione, per interessi e per pratica professionale, è sempre e soprattutto uno *scultore*, in particolare uno scultore *fiorentino*.

È così che, esaminando l'insieme della produzione sansoviniana, salta agli occhi, ci sembra, con evidenza, quello che ci appare come il carattere più tipico e costante della produzione del Sansovino *architetto*: il sostanziale

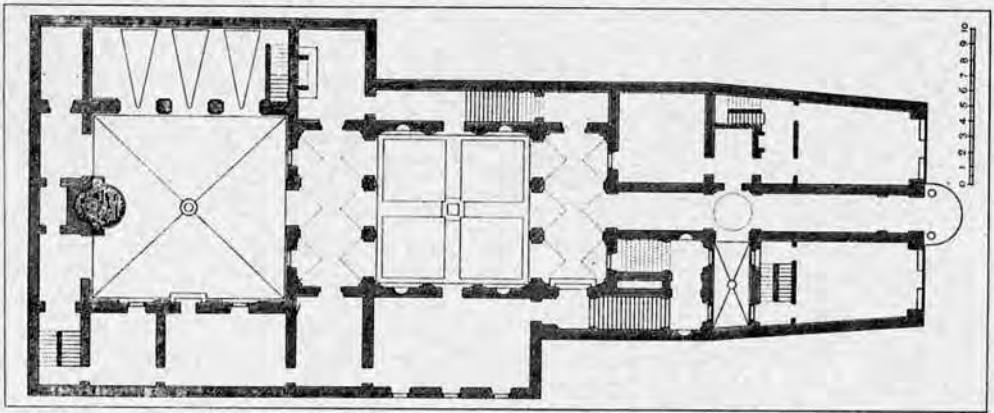


fig. 1  
Roma, *Palazzo Gaddi* in via dei Banchi (ora via del Banco di Santo Spirito) attendibilmente attribuito al Sansovino. Pianta (dal *Letarovilly*).

disinteresse per una reale configurazione espressiva dello spazio interno, del « vuoto » delimitato dalle pareti. Questo non è mai pensato dal fiorentino come entità attiva, *in sé* caratterizzata e divenuta « spazio » per la sua stessa articolata configurazione, appunto *spaziale* e non solo di superficie, dei limiti parietali; mai strutturati, invece, dal Sansovino, a formare una cavità, un



invaso di per sé, direttamente, e non indirettamente, tramite il trattamento delle superfici, qualificato.

Complementare a questo atteggiamento negativo nei confronti del valore del « vuoto » nella strutturazione degli interni c'è nel Sansovino il parallelo disinteresse per l'organizzazione dei volumi esterni, mai pensata dall'architetto come mezzo per ottenere all'esterno un'immagine globalmente significativa ma solo, appunto, epidermicamente « retorica ».

In tutta l'opera sansoviniana infatti, gli interni, se prescindiamo dalla qualificazione plastica delle pareti, sono visti come « scatole », formate da pareti piane accostate, in sé spazialmente neutre, elementari e banali. I volumi esterni a loro volta, ancora prescindendo dalla loro qualificazione di superficie, sono intesi come blocchi parallelepipedi semplici, inarticolati e in sé convenzionali. Interni ed esterni, « vuoti » e volumi, nella loro struttura d'insieme, sono cioè pensati come « dati » *a priori* da accettare acriticamente ma da qualificare *a posteriori*, intervenendo sulle superfici sostanzialmente bidimensionali che li delimitano e li formano, mediante una « decorazione » plastico-architettonica « sovrapposta »; pure se questa è, in sé, attiva e talvolta estremamente, in sé, raffinata, ma tale da non incidere sulla struttura stessa « di base » dello spazio o del volume: anche se spazi e volumi ne possono risultare, ma solo *indirettamente*, qualificati.

Acutissima in tal senso è la lode, carica, come suggerisce il Lotz, di un implicito giudizio critico, formulata da Palladio a proposito della Libreria Marciana: « *il più ricco ed ornato edificio che forse sia stato da gli Antichi in qua* ». Quando infatti, nella produzione « minore », l'architettura sansoviniana (per motivi economici o per altre ragioni esterne legate al programma stabilito dai committenti) è privata della possibilità di essere « *ricca ed ornata* » essa scade nella « scatola » elementare o nel banale volume prismatico, pure elementare e in se inespressivo.

A conferma di questo carattere fondamentale delle opere sansoviniane è significativa la pressoché totale assenza, nel repertorio lessicale del fiorentino, di tracciati curvilinei — timidamente ristretti, per lo più, all'impiego di piccole e plastiche nicchie del tutto prive di valenze « spaziali » — o di cupole — meno che mai estradossate — e la contemporanea preferenza per le coperture piane. Ed è anche indicativa l'interpretazione in termini superficialmente ma accentuatamente plastici di alcune superfici (come ad esempio nelle volte del portico della Libreria, del « corridoio » della *Zecca*, nel pavimento del cortile e nel soffitto del portico di *villa Garzoni*), proprio a negarne o almeno a limitarne le possibili virtualità spaziali. Così pure, elementi rivelatori — come sempre — della concezione dell'architettura propria del Sansovino sono le soluzioni d'angolo da lui adottate, sia all'esterno che all'interno, che sempre tendono a chiudere la superficie, a delimitarla, mai veramente a « girare l'angolo », a negare l'interruzione tra due pareti adiacenti.

L'interesse, nella produzione sansoviniana, è dunque tutto concentrato

sulla qualificazione plastica della superficie in sé stessa, sia essa limite di uno spazio interno che di uno spazio esterno od urbano. Ed è solo — o pre-

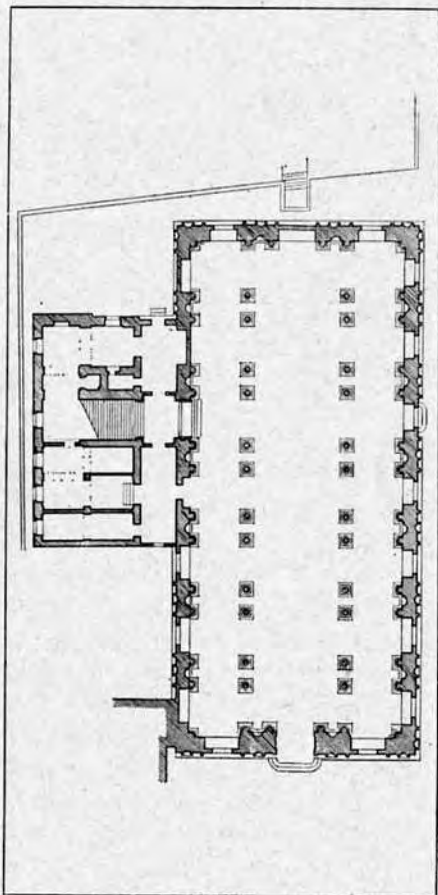


fig. 2  
Venezia, Scuola della Misericordia. Pianta (dal Tafuri).

valentemente — su questa superficie che si sfoga l'istinto di scultore del Sansovino, fino ad arrivare a sensibili e raffinate finzze di modellato. In altri termini il Sansovino rimane nelle sue architetture sempre e prevalentemente uno *scultore* — in particolare uno scultore rinascimentale *fiorentino* — più che presentarsi come un vero architetto nel senso più completo e totale del termine: capace di *alludere* ad uno spazio interno, non di configurarlo, di « inventarlo » realmente.

È la linea, questa del Sansovino, degli *architetti-scultori* del Rinascimento. È la stessa linea — risalendo indietro nel tempo, e si potrebbe risalire indietro almeno fino al primo Trecento — che a Firenze, nel primo trentennio del Quattrocento, già contrapponeva significativamente le architetture

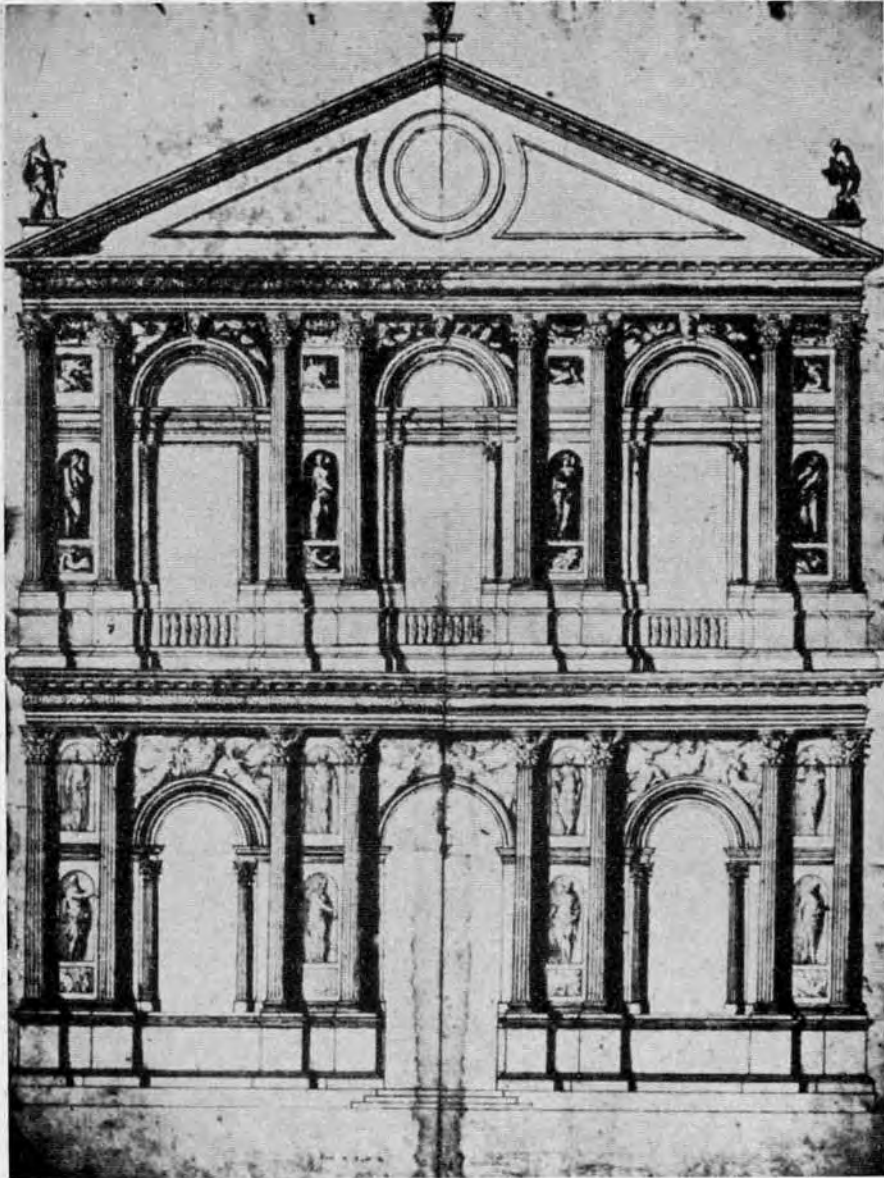


fig. 3  
Venezia, *Scuola della Misericordia*. Disegno per il fronte d'ingresso, già assegnato a Palladio e verosimilmente riconducibile a J. Sansovino (Vicenza, Museo Civico).

re immaginate e rappresentate dallo scultore Ghiberti a quelle del prospettico, « ingegnere » e architetto Brunelleschi: la qualificazione plastica delle superfici, solo allusiva di spazio, contrapposta all'organizzazione spazio-structurale di tutto l'edificio. Una linea che, immediatamente a monte degli esordi sansoviniani, aveva trovato già un'affermazione, problematica ma coerente, nella tarda opera di Giuliano da Sangallo (ad esempio nella serie di progetti di facciate proposti per il *S. Lorenzo di Firenze*) e che viene sviluppata da una parte, e nel senso dell'eleganza formale e dell'edonismo plastico, da Andrea Sansovino (ad esempio a Loreto) e successivamente proprio dallo stesso Jacopo (già probabilmente, almeno a giudicare dalle descrizioni, nella *facciata provvisoria di S. Maria del Fiore* e nell'*arco trionfale* in legno eretto a Firenze nel 1514 per l'arrivo di Leone X); dall'altra parte, e nel senso dell'esasperata, drammatica ed eversiva individualizzazione plastica degli elementi, da Michelangelo, almeno nelle sue prime, fiorentine, opere architettoniche. Ma altre manifestazioni di questa tendenza erano comparse nel primo Cinquecento, non lontane dalla linea sansoviniana; ad esempio nel fronte del provvisorio *Teatro Capitolino* — il primo, autonomo, edificio teatrale del Rinascimento, significativamente coperto solo da un velario — realizzato, probabilmente secondo un progetto fiorentino, nel 1513 sull'area della successiva piazza del Campidoglio a Roma.

È questa la linea rinascimentale che in altra occasione abbiamo potuto indicare come la « linea del marmo »; contrapposta a quella del mattone, della concrezione, delle strutture e degli organismi. O, in termini, ad esempio, di riferimento agli antichi, la « linea degli archi trionfali », e in genere delle « decorazioni » plastiche e figurative e del particolare, contrapposta alla « linea delle Terme », dei grandi impianti spaziali e delle ossature murarie dell'architettura romana. La linea dell'ultimo Giuliano da Sangallo e in genere dei fiorentini, contrapposta a quella di *architetti-pittori*, naturalmente volti alla rappresentazione spaziale, come Bramante, Raffaello, Peruzzi.

Che il Sansovino fosse fin dagli inizi legato a questa corrente tipica degli *architetti-scultori*, ci sembra confermato (oltre che ovviamente dall'esame complessivo della sua opera e dai suoi stessi dati biografici) anche, ad esempio, dai soggetti e dai caratteri dei disegni dall'antico che gli sono attribuiti. Né certamente è da dimenticare, come dicevamo, che egli era inizialmente e in primo luogo, per vocazione e per educazione, uno scultore.

Costituendo la definizione plastica dell'ordine architettonico e in genere quella degli elementi della « decorazione » architettonica desunta dall'antichità, il motivo di maggior impegno per questi scultori-architetti, è naturale che da questa « linea del marmo » dovessero uscire, proprio con il Sansovino (ma già embrionalmente questa tendenza affiorava nello stesso Ghiberti), le manifestazioni più accentuatamente « classiciste » — e quindi, come nota il Tafuri, più antisperimentali ed acritiche, cioè *antimanieriste* — dell'architettura del Cinquecento. A meno che non si trattasse di Michelangelo che, pur formatosi in questo ambito, aveva individuato una via di



uscita e di riscatto proprio nella deformazione e nella negazione del vocabolario classico assunto invece dagli altri nell'interpretazione archeologizzante, erudita e raffinata che già era stata propria, ad esempio, di Giuliano da Sangallo.

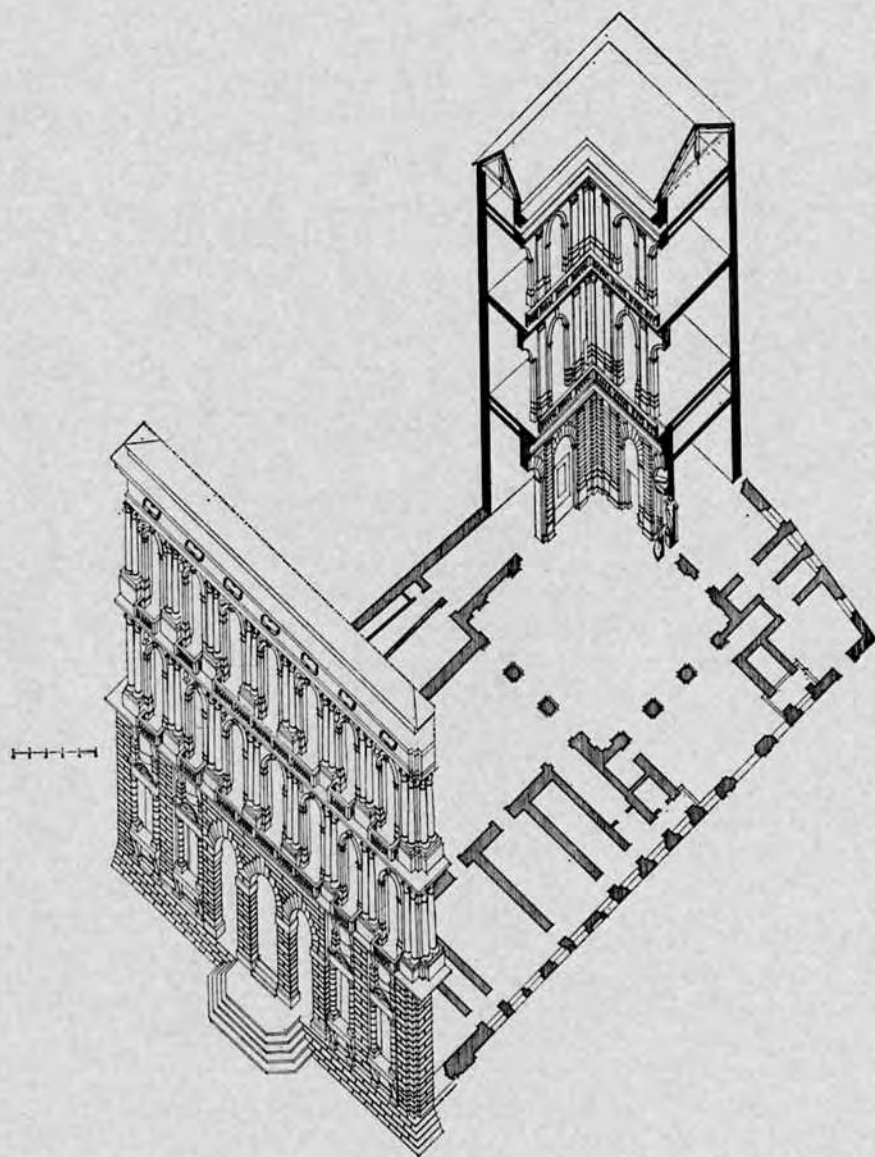


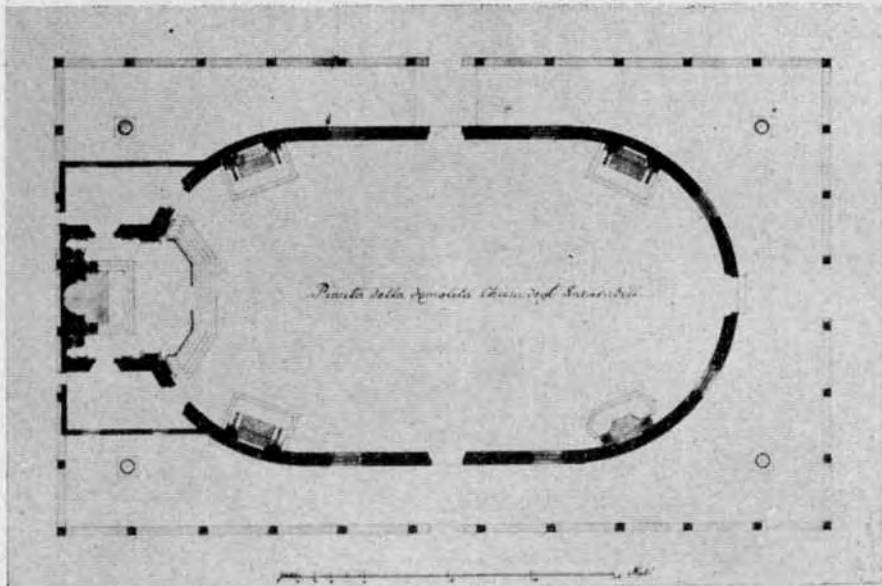
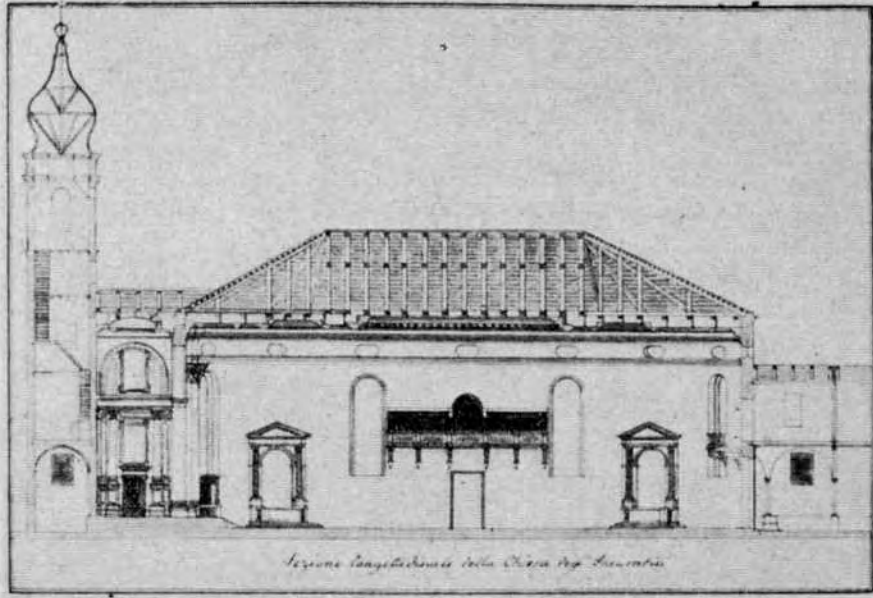
fig. 4  
Venezia, Palazzo Corner. Assimetria (dal Tafuri).

È pure naturale, una volta negato interesse allo spazio interno e al volume, che nel Sansovino, ancora come tipico esponente di questa linea, sia accentuata — come mette in evidenza il Tafuri — la « scissione tra invenzione linguistica e magistero tecnologico ». Ed è pure naturale (come accadeva prima del 1439 già al Ghiberti che precocemente rappresentava a bassorilievo rinascimentali impianti di spazi urbani con vivo interesse per l'immagine della nuova città), una volta ridotta l'architettura alla qualificazione plastica della parete, che questa si risolvesse in elemento delimitante e qualificante lo spazio — scoperto — di ambienti cittadini.

È anche e soprattutto comprensibile che un'architettura che agiva sulla pelle più che sulla configurazione spaziale degli organismi, risultasse, a Venezia, più adatta ad esprimere senza problemi e senza turbamenti, e, se si vuole, a recitare con maggiore efficacia, il programma « retorico » suggerito dalla committenza. Più facilmente disponibile e più accettabile quindi, perché congenitamente più limitata, più agnostica e quindi meno « pericolosa », dell'architettura del Sanmicheli o, soprattutto, di quella di Palladio; che, con minore o maggiore decisione e carica espressiva, proponendo spazi interni e volumi caratterizzati, necessariamente incidevano, con proposte più o meno « inquietanti », sulla vita dei fruitori dell'architettura.

È dunque sintomatico che per il Sansovino (pur dopo il sacco di Roma e la caduta di Firenze, in pieno Cinquecento, mentre sta prendendo consistenza e si sta muovendo il meccanismo della Controriforma) non si possa parlare di « manierismo » (per quanto equivoco, generico, e in ogni caso solo indicativo, sia il significato e il valore di questo termine). La soddisfatta disponibilità e la limitatezza degli interessi lo salva dalla crisi; ma insieme lo condanna nel limbo di un maturo, prezioso e letterario, « classicismo » o, al contrario, di una pura, pragmatica, « tettonica »: ambedue così « universali » da risultare, tendenzialmente, quasi al di fuori del tempo e della storia.

Una conferma della nostra interpretazione del carattere d'insieme dell'opera sansoviniana può essere fornita in particolare da un'opera, tra le « minori », particolarmente significativa: la *chiesa dell'Ospedale degli Incurabili* che senza dubbio presenta un impianto singolare e tipologicamente interessante (tanto che il Tafuri lo presenta addirittura come prefigurazione di temi del Borromini). Poiché manchiamo di una sufficiente documentazione di questo edificio ormai scomparso, è difficile darne un giudizio definitivo. Tuttavia, almeno a giudicare dai disegni che lo rappresentano, anche l'interno di questa chiesa degli Incurabili non doveva riuscire a configurarsi in immagine spaziale realmente efficace (così come pure ad esempio, con strumenti espressivi tanto diversi e tanto più elaborati quanto concettualmente semplicistici, quello della *Scuola della Misericordia*). Gli spunti innovatori, suggeriti dal programma, dalla committenza, dal tema e dalla situazione del luogo più che, probabilmente, da una decisa volontà dell'architetto, rimangono possibilità non sviluppate e non compiutamente espres-



figg. 4, 5  
Sezione e pianta (rilievo ottocentesco nel Museo Correr, Venezia).

se. L'impianto — rettangolare a terminazioni curve: figura che, significativamente, compare più volte nella decorazione di superficie sansoviniana — rinunciando ad assumere decisamente la forma di un'ellisse, rinuncia anche a quella tensione che nelle chiese ellittiche manieriste deriva dialetticamente dal confronto mnemonico con gli ideali modelli circolari ai quali ambigualmente rimandano e dei quali costituiscono l'omologica « deformazione ». Che non si tratti di uno spazio compiuto, non di una « cavità » ma quasi di un « recinto », è confermato poi dall'inerte copertura piana. Né l'inserzione diagonale degli altari, che pur costituisce lo spunto di maggior forza creativa, è mezzo sufficiente e vitalizzare il vano: gli altari risaltano come pezzi scultorei isolati, valorizzati plasticamente e chiusi in se stessi dalla parete curva (non una cavità spaziale ma una superficie piana incurvata) alla quale si

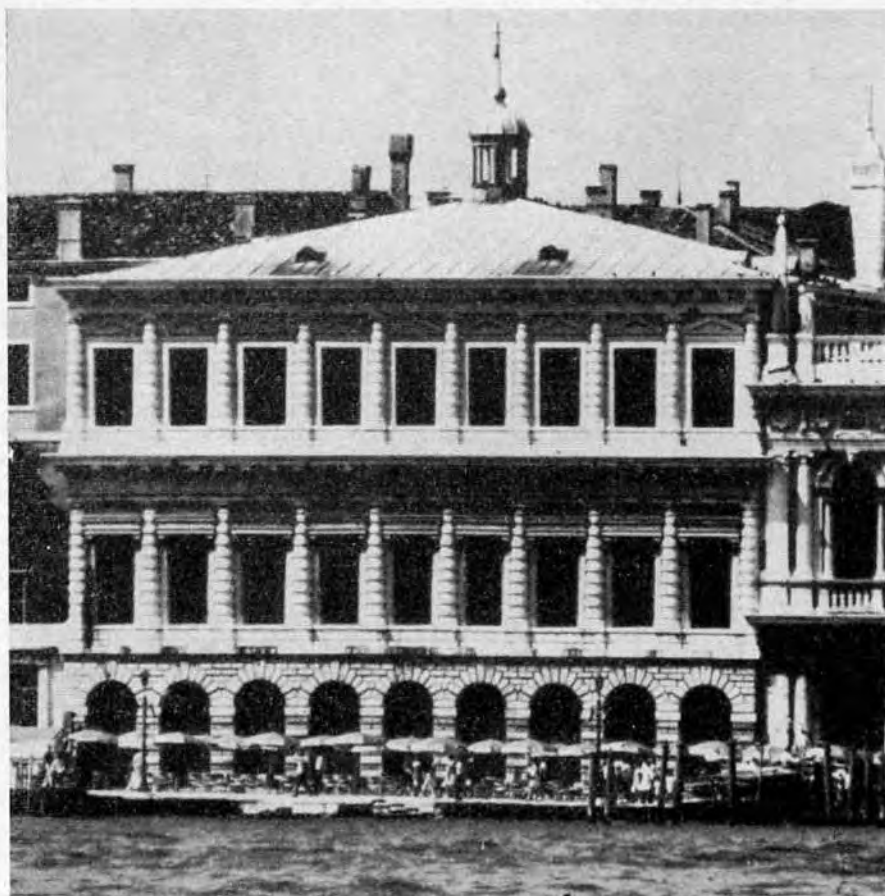


fig. 6  
Venezia, Zecca



addossano, senza riuscire a far corpo con essa e a coinvolgere l'intero ambiente in una globale e decisamente eversiva strutturazione spaziale.

A giudizio del Tafuri non si può, a rigore, parlare di « Manierismo » neanche a proposito di una delle opere più affascinanti del Sansovino, la *Zecca*. Questa tuttavia, così come i portali della *barchessa di villa Garzoni*, costituisce una eccezione nel repertorio linguistico sansoviniano. « Eccezione che conferma la regola », spiega il Tafuri. Eccezione che tuttavia si può spiegare con la presenza a Venezia, dal 1531 al 1541, di Sebastiano Serlio, impegnato in quegli anni nella redazione del suo trattato e in contatto con il Sansovino (il Serlio, con Tiziano e l'umanista Fortunio Spira faceva anche parte della commissione che approvò la celebre memoria di Francesco Giorgi

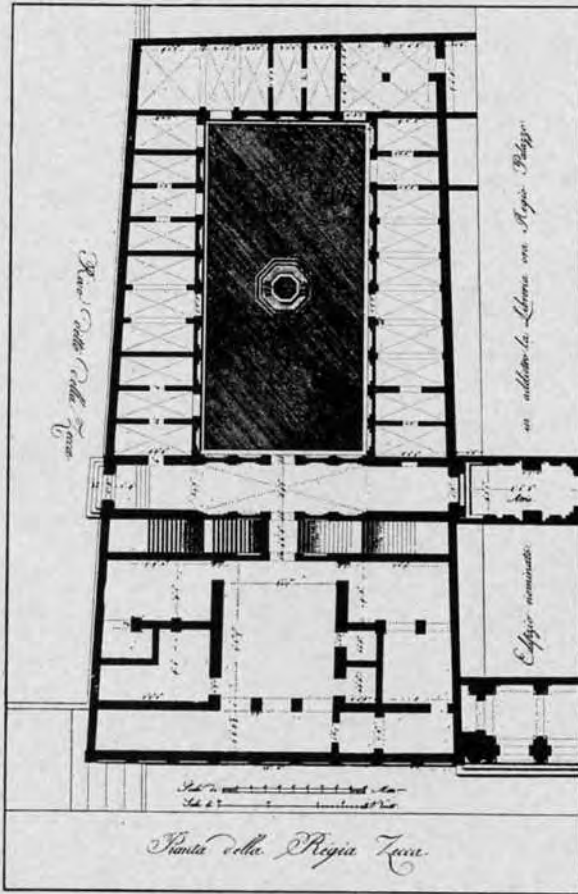


fig. 7  
Venezia, Zecca. Pianta (dal Cicognara, Diedo, Selva).

sulle proporzioni del *S. Francesco della Vigna* progettato dal Sansovino ed iniziato nel 1534). Se è difficile pensare ad un intervento o ad una collaborazione dello stesso Serlio nella *Zecca* e nei portali della *barchessa di villa Garzoni*, è assai verosimile che il Sansovino ( e i suoi committenti) conoscesse le esercitazioni grafiche accentuatamente « manieristiche » che compaiono nel trattato del Serlio (a loro volta derivazioni di precedenti proposte romane di Giulio Romano e del Peruzzi) e che le tenesse presenti nella stesura di questi progetti. Tuttavia egli le accetta e le impiega, anche perché meglio dei canonici ordini classici si prestavano ad esprimere il contenuto programmatico di queste opere, soprattutto come plastiche novità formali, ormai, proprio con il Serlio, rientranti nella « ortodossia » di un trattato, più che come manifestazione di una interna crisi, appunto « manieristica ». In altri termini, trattandosi essenzialmente per il Sansovino di qualificare una facciata, una parete, con elementi scultorei sovrapposti alla superficie, il più archeologico linguaggio classico e quello, pur originariamente eversivo e realmente « manieristico », esemplificato dal Serlio, specie nei celebri portali, sono tra loro sostanzialmente intercambiabili e suscettibili di esprimere contenuti programmatici non dissimili.

La *Zecca* si distingue tuttavia, in ogni caso, nella produzione sansoviniana, oltre che per l'almeno apparente eterodossia linguistica del prospetto, anche per il tentativo di un'inedita organizzazione dell'impianto d'insieme. Così come nell'impianto del romano *palazzo Gaddi* in Banchi — ammesso, come è verosimile, che risalga al Sansovino — e, in minor misura, in quello del veneziano *palazzo Corner* a S. Maurizio, l'empirismo sansoviniano arriva



fig. 8  
Pontecasale (Padova), portale e barchessa della villa Garzoni

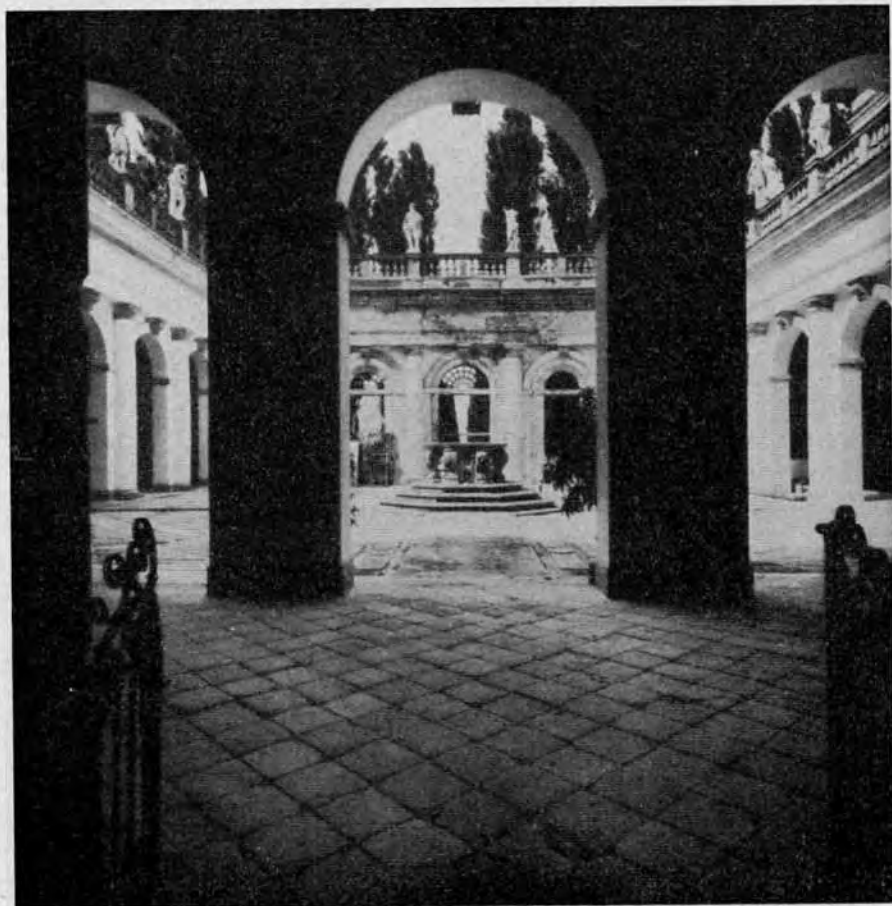


fig. 9  
Pontecasale, villa Garzoni. Il cortile.

ad esprimere uno schema organizzativo di palazzo tipologicamente nuovo. È una linea di ricerche, ancora, in queste opere, accennate più che veramente risolte e compiute, che si conclude nella *villa Garzoni* di Pontecasale (1537-50); l'unica opera veramente innovatrice del Sansovino e così suggestivamente carica di significati ideologici, politici, socio-economici e letterari: il punto più alto e raggiunto, insieme alla sistemazione marciana, dell'itinerario sansoviniano.

Qui ci troviamo di fronte al massimo risultato dello sforzo di organizzare degli spazi e non più soltanto le pareti di un edificio. Ma non si tratta ancora, a nostro parere, di un improvviso interesse per le cavità spaziali e per l'organizzazione dei volumi. Nella villa Garzoni non esiste infatti nes-

suno spazio interno realmente compiuto e « spazialmente » caratterizzato; salvo forse, probabilmente più per ragioni pratiche che coscientemente espressive, quello della « cripta » sottostante il cortile. Né l'esterno si organizza secondo masse pensate come strumenti di qualificazione dell'immagine: malgrado che il volume — ma significativamente nella parte opposta alla facciata — si frantumi e si apra, quasi per sottrazione di volumi parziali, verso il resto dell'edificio. Gli unici spazi per i quali l'architetto mostra un reale interesse sono quelli esterni. Così come nel complesso marciano, e già embrionalmente nel *palazzo Gaddi* a Roma, nella *Zecca* e poi in alcune facciate di chiese veneziane (particolarmente in quella di *S. Giuliano*), il Sansovino rivela qui, invece, un'accentuata sensibilità per l'organizzazione di spazi costruiti ma scoperti ed anche per le relazioni dell'edificio con l'ambiente circostante. In tal senso la magistrale, e pur ancora così elementare, inserzione del cortile porticato delimitato da corpi di fabbrica ad un solo piano e il complementare impiego di diaframmi trasforati e architettonicamente strutturati (strumento architettonico già significativamente impiegato dal Ghiberti nelle sue rappresentazioni scultoree di edifici), riescono a configurare

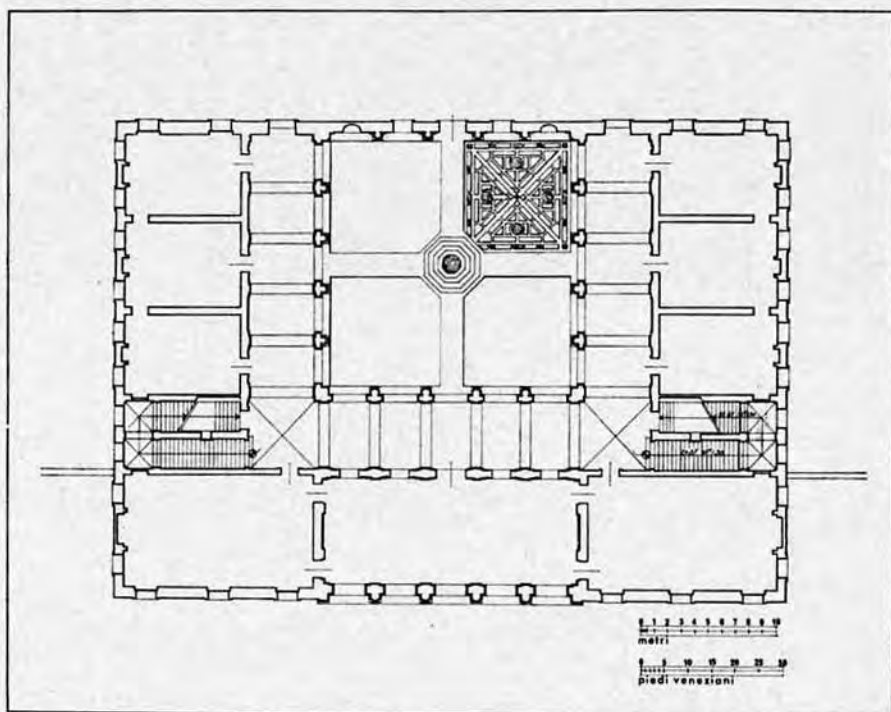


fig. 10  
Pontecasale, villa Garzoni. Pianta (dal Tafuri).





fig. 11  
Venezia, la piazzetta con la libreria e la loggia del Sansovino

un organismo espressivo che si risolve tuttavia ancora, nel suo insieme, soprattutto come un « assemblaggio » di strutture, di pareti plasticamente e variamente qualificate, intese essenzialmente solo come limiti di uno spazio esterno scoperto. E ancora l'interesse dell'architetto è concentrato più sulle pareti che sulla organizzazione espressiva dello spazio « in sé ».

La « finzione » che è alla base dell'impostazione e della precisazione di ogni parte — e a tutti i livelli concettuali —, lungi dall'essere impiegata, come ad esempio da Bramante, come strumento di configurazione spaziale, del vuoto, è il mezzo per la configurazione di una organizzazione visiva che — malgrado la rigorosa meccanica modulare, nell'allentamento delle articolazioni sintattiche (come nella *biblioteca Marciana*) e negli scarti linguistici

delle soluzioni particolari — riesce a tenersi insieme in una compagine precaria, quasi provvisoria. Diretto, suggerisce il Tafuri, è il riferimento a sistemazioni teatrali; soprattutto — aggiungiamo e precisiamo — a quegli addobbi provvisori di spazi urbani, risolti probabilmente tuttavia nell'esaltazione di pezzi architettonico-plastici isolati, che erano stati oggetto, a Firenze, della prima attività sansoviniana.

La vocazione di scultore e quella di organizzatore di « spettacoli » celebrativi nella città si rivela dunque fondamentale, a nostro parere, in tutto l'arco della produzione sansoviniana che, appunto, necessariamente diventa « minore » quando questi interessi, per ragioni essenzialmente pratiche ed esterne, non possono trovare applicazione. Sono questi interessi che non permettono al Sansovino di configurare interni architettonicamente espressivi, lo costringono alla « rinuncia all'architettura » nella produzione « minore ». E tuttavia gli consentono di organizzare spazi esterni caratterizzati, qualificati da limiti murari plasticamente e talvolta preziosamente rifiniti.

Ed è naturale che a lui — più che a qualunque altro architetto veneto del Cinquecento — fosse consentito, con questa sua vocazione e con i suoi mezzi linguistici, con il suo « empirismo » e insieme con la sua agnostica disponibilità ai programmi « retorici » dei committenti, di dare, con piazza S. Marco, forse il più prestigioso (insieme a piazza del Campidoglio) ambiente urbano del Rinascimento. Ed è significativo — e può essere oggetto di meditazione — che gli spazi cittadini più compiuti di questo periodo siano stati realizzati da architetti, ambedue fiorentini, originariamente formati come scultori invece che come pittori o come semplici « ingegneri » e architetti.