

VINCENZO SCAMOZZI
1548-1616



VINCENZO SCAMOZZI. LO STUDIOSO E L'ARTISTA

Franco Barbieri

Data dalla seconda metà degli anni trenta del trascorso secolo xx il rinnovato interesse relativamente alla figura di Vincenzo Scamozzi. Per troppo tempo considerato nell'ottica, ostinata quanto fuorviante di una dipendenza ineludibile dal Palladio, se ne era perpetuata da almeno tre secoli l'immagine, spesso magari piuttosto sbiadita, quale di una personalità di secondo piano, creata e vissuta all'ombra del ben più grande maestro quando non addirittura mortificata in sterili conati di impotente velleità imitativa: meritevole quindi d'elogio in misura della sua fedeltà o, tutt'al più, di una qualche sua capacità di revisione, da intendersi comunque in senso accademico e «purista», nei confronti di certe più libere creazioni palladiane. Impostazione in fondo semplicistica alla quale non sfuggono nemmeno autori avveduti, dal Temanza 1770 al Milizia 1785, e cui soggiace perfino il più approfondito e sotto molti aspetti lungimirante Scolari 1837.

Appare infatti solo nel 1936 l'ampio saggio, davvero pionieristico, dedicato allo Scamozzi dal Pallucchini e affiancato, sempre merito dello stesso, dalle due voci «Scamozzi Vincenzo» in dizionari enciclopedici (Pallucchini 1935, 1936 e 1936b). Si innesta così un più deciso processo di revisione che sfocia, tra gli anni quaranta e cinquanta del Novecento, in due articoli specifici e, soprattutto, in una prima basilare monografia dello scrivente (Barbieri 1949, 1949b e 1952). Seguono frequenti contributi, interessati anche al padre di Vincenzo, Giandomenico, e ormai sicuramente impostati secondo i più moderni criteri della storiografia artistica e della ricerca documentaria e filologica, a cominciare da quelli determinanti dello Zorzi (Zorzi 1954-1955, 1956, 1957 e 1961).

Poco dopo si pubblicava la relazione autografa di uno dei frequenti viaggi dello Scamozzi, così importanti per le esperienze da lui acquisite negli ambienti della «Mitteleuropa» (Barbieri 1959), il Pallucchini 1961 riesaminava i suoi scritti del 1935-1936 e il Timofiewitsch 1965 riportava opportunamente all'attenzione il testamento voluto dall'artista in occasione del suo cinquantaquattresimo compleanno: prezioso documento già segnalato dal Magrini 1869 e poi purtroppo trascurato. Subito appresso si andavano approfondendo dal Puppi (Puppi 1967 e 1970) le indagini sulle coordinate culturali di Vincenzo e sui suoi rapporti con il mondo artistico contemporaneo più immediatamente vicino.

Nel frattempo avanzavano gli studi sullo Scamozzi teorico e trattatista ricollegandosi a quanto tratteggiato per la prima volta dal Barbieri nella sua monografia del 1952 (capitoli III-IV: *L'Idea dell'architettura universale, Alcuni punti salienti del pensiero scamozziano, Anticipazioni neoclassiche*). Fondamentali al riguardo i saggi dello Jannaco 1961 e del Cavallari Murat 1964, le acute osservazioni del Tafuri 1966 e 1967.

In parallelo fioriscono le puntualizzazioni su singoli aspetti della problematica e dell'attività dello Scamozzi. Ne offre diligente rassegna la catalogazione del Breiner 1994, utile riepilogo esaustivo cui riferirsi sino al momento della sua stesura. Saranno da segnalare in particolare,

gli interventi del Barbieri 1969 e 1986, della Azzi Visentini 1989 e del Fontana 1989 nonché, tra le pubblicazioni su precisi temi monografici del regesto scamozziano, almeno quelle di Mazzoni-Guaita 1985 e del Barbieri 1985 e 1989. Si aggiungano, oltre il termine del 1994, Barbieri-Saccardo 1996 per palazzo Trissino Baston e Lippmann 1999 per ciò che concerne espressamente il coinvolgimento dello Scamozzi nell'impresa della cattedrale salisburghese. Né andrà dimenticata la pubblicazione di essenziali inediti scamozziani, merito del Fabrizi 1976 e dei Mitrovic-Senes 2002, o la rivisitazione, impegno della Olivato 1991, dei *Discorsi sopra l'Antichità di Roma*, testo di Vincenzo apparso nel 1582 divenuto introvabile se non nel mercato antiquario.

A latere, ma non di minor peso a meglio inquadrare la personalità dello Scamozzi, stanno le ricognizioni volte a definirne la situazione anagrafica e gli ascendenti familiari: introdotte dallo Zorzi, ancora nel suo citato articolo del 1961 su Giandomenico Scamozzi, con il conforto di immediati chiarimenti, purtroppo viziati da qualche campanilismo, del Gianoli 1961, portavano a risolutive scoperte archivistiche dei Barbieri-Heger 1991. Intanto veniva ripetutamente occupandosi di tali questioni l'architetto Claudio Scamozzi, di Berbenno di Valtellina, cui desidero rivolgere vivi ringraziamenti per avermi concesso la disponibilità di un corposo «dossier» sui suoi remoti antenati e su Giandomenico, anticipazione di promessi più articolati studi.

In questi ultimi anni l'esegesi scamozziana, dopo le sintesi del Lewis 1982 e della Munari 1996, si è particolarmente arricchita. Ricordiamo le pagine, di densa e appassionata dottrina, anteposte dall'Oechslein 1997 alla riproduzione anastatica del Trattato scamozziano, benemerita iniziativa del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio; i cospicui apporti dello specifico seminario internazionale riservato all'artista, dal 15 al 19 giugno 1998, con ampia partecipazione di studiosi e di pubblico (*Alla scoperta di un protagonista: L'Idea dell'architettura nella teoria e nella Pratica*, Vicenza, palazzo Barbaran da Porto, a cura di F. Barbieri, H. Burns, L. Puppi); il recentissimo suggestivo saggio davvero innovatore del Davis 2002. Fresco di stampa è il volumetto dei Puppi-Collavo 2003.

A conclusione di tanti fecondi decenni giungono adesso la mostra e, soprattutto destinato ad auspicabile futura memoria, questo corposo catalogo: eventi che giustamente Vicenza offre allo Scamozzi, suo figlio illustre sebbene, sotto certi aspetti, adottivo. Chi scrive, ben memore, nell'incipiente vecchiaia, dei suoi giovanili entusiasmi dalla lontana tesi di laurea del 1947 alla monografia del 1952 sull'architetto, e riandando al costante interesse che via via in tanti lunghi anni sempre ha cercato di tener acceso su questa figura, esprime commosso la sua riconoscenza agli studiosi che, con pronta sollecitudine, numerosi anche al di là delle più ottimistiche aspettative, hanno generosamente offerto la loro preziosa collaborazione e i frutti del loro lavoro.

Tanta feconda messe di risultati consente di mettere meglio a fuoco alcuni punti salienti.

Il primo degli Scamozzi che, a nostra conoscenza, interessa l'ambiente artistico vicentino è il padre di Vincenzo, Giandomenico: nasce, attorno al 1526, dalla prima moglie pure di un Vincenzo Scamozzi, in San Matteo, isolata località circa un chilometro da Arigna, piccola borgata a 814 metri di quota risalendo la valle, stretta e selvaggia, del torrente Armisa, affluente meridionale dell'Adda 8 chilometri a monte di Sondrio in Valtellina. È possibile che allora San Matteo fosse preminente rispetto ad Arigna: ancora nel 1589 il visitatore pastorale vi risconterà circa cinquantacinque famiglie ossia cento-centocinquanta persone. Oggi, essendosene gli abitanti allontanati molto probabilmente già dalla fine dell'Ottocento in cerca di migliori condizioni di vita, la chiesa è diroccata, delle poche vecchie case con logge e ballatoi in legno la maggior parte sono abbandonate e solo alcune riattate per villeggiatura. Così non vi è più traccia degli Scamozzi, gruppi dei quali trovansi invece a Boffetto di Piateda, già nella breve piana a sinistra dell'Adda, 6 o 7 chilometri a monte di Sondrio, e a Pedemonte di Berbenno, sulla sponda destra verso Morbegno. Ma il luogo d'origine della famiglia – voce che tra 1300 e 1400 fosse giunta a San Matteo dal Bergamasco resta mera supposizione – non apparirà influente; arroccato tra i monti, prossimo a vette attestate sui 3000 metri dove è da supporre saltassero i camosci, giustificerebbe intanto l'etimologia del cognome Scamozzi, non veneto e meno che mai vicentino, proposta a suo tempo dal Muratori: «Rupi carpas nunc appellamus camocchie [...] Hae fortasse olim Scambuciae appellatae et inde profectum cognomen [...] Scamozzi».

Nel 1533, a sette anni, Giandomenico Scamozzi è portato a Vicenza dallo zio paterno Michele. La presenza di questi nella città berica è documentata almeno dal febbraio 1524 e con la qualifica di «maestro casolino» ossia salumiere, pizzicagnolo; manca invece di prova l'ipotesi che un «Vincentio architectore», di cui è pure notizia in Vicenza negli anni 1528-1532, possa magari identificarsi con il fratello di Michele e padre di Giandomenico. Che il 16 settembre 1546, «annos natus viginti vel circiter», ritroveremo momentaneamente in Valtellina a Chiuro per farsi liquidare dal padre (morirà nel 1550) «libras viginti septem imperiales», sua quota ereditaria, rinunciando a ogni altro diritto nei confronti dei fratelli: anticipazione verosimilmente sollecitata in vista del matrimonio con Caterina Calderaro dal momento che appena due anni dopo, il 2 settembre 1548, gli nasce il figlio Vincenzo. Se nell'atto di liquidazione del settembre 1546 Giandomenico appare soltanto «habitor Vincentiae», documenti attorno al 1570 ve lo riconosceranno «cittadino»: ovviamente «per incolatum» ossia prolungata ininterrotta residenza. Aveva infatti messo su casa a Vicenza in contrà di San Francesco vecchio, dietro il vescovado: sulla porta risaltava,

ingenua vanità, lo stemma con un camoscio. In effetti si era acquistato notorietà e procurata agiatezza come misuratore e stimatore di terreni e immobili affiancandovi attività di «marangon» e «carpentarius». Anzi, stando a esplicita affermazione del figlio, sembra fosse dotato di tanta «cognizione» nel mestiere non solo da avervi «ai suoi tempi [...] pochi pari» ma da poter affrontare più complesse operazioni di rilevamento estese a considerevoli nuclei abitati. Tanto da far ragionevolmente pensare a Giandomenico quale soprintendente e coordinatore dell'équipe di rilevatori intenta a raccogliere, tra la primavera e l'estate del 1579, i tasselli di topografia urbana che confluirono nella redazione, da parte di Giambattista Pittoni, della pianta prospettica di Vicenza, la famosa Pianta Angelica del 1580 destinata al Vaticano quale modello del relativo affresco nella «Galleria delle carte geografiche».

Esercitò anche modesta attività di architetto o, diremo meglio, di costruttore. Vincenzo ricorderà ammirato l'impiego, da parte del padre nel 1581, l'anno avanti la morte, di sue speciali ingegnose «catene armate» (le «scamozziane») per ripristinare due volte crollate nella cattedrale vicentina. Uomo di gran pratica quanto cosciente dei suoi limiti, Giandomenico si tiene però ai margini della ventata di classicistica *grandeur* che soffia gagliarda a Vicenza proprio dagli anni del suo arrivo dai monti della Valtellina e si va realizzando sotto i suoi occhi, tra il medio e il secondo Cinquecento, nel fasto aulico dei palazzi palladiani. I suoi committenti sono di estrazione borghese e mercantile, ben più attenti all'utile, se pur non disgiunto dal decoro, che all'apparato: per soddisfarne le esigenze, si giova, accorto autodidatta, di un agevole manuale, quelle *Regole generali di architettura* di Sebastiano Serlio, disponibili in edizione veneziana parziale sin dal 1537 e completa dei primi cinque libri dal 1566, ove in forma sobria e accessibile di immediato successo si divulgano norme e tipi del costruire «alla moderna». Non si dimentichi, tra l'altro, la presenza dello stesso Serlio a Vicenza, nel febbraio 1539 quando, interpellato per la questione delle logge del Palazzo della Ragione, erigeva su suo progetto un «teatro all'antica» nel cortile dell'attuale palazzo Porto-Colleoni. La cosa ebbe notevole risonanza: e Giandomenico, a Vicenza dal 1533, aveva all'incirca tredici, quattordici anni, pochi ma sufficienti a pensare vi fosse rimasto colpito e ne serbasse un qualche ricordo.

Erano di Giandomenico le case dei Pizzioni, mercanti di origine bergamasca, estese da contra' Sant'Andrea alla corte dei Roda in quartiere di San Pietro: unici ne restano due semplici archi bugnati d'ingresso alla corte con nelle serraglie l'insegna di famiglia e l'anno 1560. La casa di Nicola Testoni «pellatiero», dove egli faceva atto di presenza nel novembre 1571, coincide con ogni probabilità con l'edificio oggi ai numeri 9/11 in stradella delle Barche: vi sussistono portoni affini a quelli dei Pizzioni e funzionali logge verso il Retrone, di schema insolito a Vicenza quanto riscontrabile, semmai, proprio in abitazioni della

Valtellina. Altre attribuzioni via via successivamente insinuate mancano di fondamento. Quanto a villa Ferramosca a Barbano, del 1568 e assegnata a Giandomenico da fonte contemporanea, è ormai ritenuta piuttosto acerbo frutto della compartecipazione del figlio Vincenzo a una commissione ottenuta dal prestigio paterno: situazione verosimilmente non dissimile a quella della scala ovale introdotta nel palladiano palazzo di Iseppo da Porto.

Ludovico Roncone, nella sua lettera premessa all'edizione del 1584 delle *Regole* del Serlio, afferma di Giandomenico l'*Indice copiosissimo* che la correda; ripreso nell'edizione del 1600, vi si aggiunge un *Discorso* sull'architettura che a sua volta Vincenzo dichiara «raccolto» dal padre. Negano oggi gli studiosi, ritenendoli fatica di Vincenzo: nell'*Indice* sono riferimenti a cose e avvenimenti successivi alla morte di Giandomenico (1582) o mai da lui potuti conoscere e il *Discorso*, gravido di sicura dottrina, si autodenuncia troppo sintomatica preveggenza dei concetti poi elaborati da Vincenzo nel suo Trattato. Facilmente la verità sta nel mezzo. Vincenzo – il Roncone gli si attiene persuaso o indifferente – in senso stretto mentiva: per amor filiale, forse, molto di più per nobilitare, tra 1584 e 1600 al culmine della sua parabola, le proprie origini attribuendo al padre, in fondo «uomo meccanico», aspirazioni intellettuali a lui di massima estranee. Non si vede però motivo di negare a Giandomenico la capacità, onde meglio servirsi del «repertorio serliano», di averne almeno impostato quell'indice analitico poi certo integrato nelle edizioni postume: mentre è ben plausibile che nel *Discorso* rifluisca, elaborata in bello stile e con abile dialettica, l'essenza di intensi conversari intercorsi a suo tempo tra il padre, ancorato alla pratica, e il figlio via via più forte di «infervorati studi».

D'altronde, proprio l'educazione del figlio è da ritenere l'autentico «capolavoro» di Giandomenico: e «costruito» con amore paziente in circostanze specifiche che impongono immediato confronto con quanto aveva riguardato, in anni non molto lontani, l'incombente *genius loci*, il Palladio con il quale Vincenzo sarà fatalmente chiamato a cimentarsi. Andrea di Pietro, figlio di povero mugnaio, durante il faticoso tirocinio di tagliapietra era stato costretto due volte all'ansia della fuga trovando alla fine rifugio, dal 1524, presso la bottega vicentina dei lapicidi «maestri di Pedemuro». Adolescente lontano dalla famiglia e dalla casa padovana ove era nato nel 1508, non gli era stata risparmiata l'umiliazione di dipendere dalla benevolenza altrui; in solitudine e tra le avversità s'era fatto da sé con tenacia di autodidatta e i vantaggi del mecenatismo, peraltro generoso e determinante per la sua formazione, di Giangiorgio Trissino l'aveva in definitiva pagati perdendoci anche il nome e divenendo, per tutti, soltanto il «Palladio». Indubbio riconoscimento del valore da lui conseguito, l'appellativo suonava pur sempre denuncia di un legame e quasi vincolo all'ideologia classicistica di *renovatio urbis* propria delle classi dominanti vicentine: situazione non pri-

va di pericoli dai quali solo doti non comuni di umano comportamento e l'eccezionale altezza dell'ingegno fortunatamente lo salveranno.

Qualche decennio più tardi le premure e i mezzi finanziari di Giandomenico evitano al figlio Vincenzo vicissitudini traumatiche consentendogli vita confortevole e agio a disinteressati studi. Così, se a Vicenza il giovane Scamozzi avrà modo, sua esplicita confessione, di «vedere in atto e la fondazione di qualche edificio di non poca importanza» – saranno, grosso modo al settimo-ottavo decennio del Cinquecento, rivelatori inseriti palladiani dal cantiere *in progress* delle logge del Palazzo della Ragione alle primizie dei palazzi Civena, Chiericati e Iseppo da Porto, alla facciata di casa Cogollo, ai più maturi palazzi di Isabella Nogarola Valmarana (ove tra l'altro Vincenzo presenzierà ad atto notarile il 7 gennaio 1574), dei Piovene all'Isola e di Montano Barbarano, per tacere di episodi minori – non gli mancheranno opportunità di insegnamenti qualificati. In merito si è pensato al seminario diocesano, istituito a Vicenza nel 1566 dal vescovo Matteo Priuli e proprio in contra' di San Francesco vecchio dov'era la casa degli Scamozzi; altri preferiscono rivolgersi alla «pubblica scuola» nella quale leggevano «bone lettere» apprezzati maestri: due opinioni che, in fondo, non è detto debbano elidersi a vicenda. Ad ogni modo è ormai assoddata opinione che Vincenzo, già del resto avviato sotto la guida del padre allo studio della geometria, frequentasse sin da anni precoci gli ambienti dell'Accademia Olimpica dal 1555 fedele depositaria di un elitario orientamento intellettualistico che ne finalizzava l'attività didattica all'apprendimento di «tutte le scienze e specialmente le matematiche». E presso l'Accademia avrà potuto ascoltare docenti importanti per la sua formazione: un Silvio Belli, matematico e «ingegnere» del Comune, autore del *Libro del misurar con la vista* (1565) e del *Trattato della proporzione* (dal 1561), un Giuseppe Moletti seguace delle nuove teorie copernicane e predecessore di Galileo nella cattedra di «matematiche» all'Università di Padova, uno Spirito Pelo Anguissola illustratore di Giulio Camillo e dell'idea di quel suo «teatro» universale capace di raccogliere tutto lo scibile.

Inevitabile corollario la discesa a Roma per il necessario perfezionamento: se di un primo viaggio (tra il 1568 e il 1569?) abbiamo qualche dubbio, il lungo soggiorno romano dall'ottobre del 1578 al maggio, è probabile, del 1580, vi sarà particolarmente proficuo. A sostenere gli oneri della lunga trasferta Vincenzo, si noti, non ha bisogno, come il Palladio di un Trissino mecenate: gli bastano il sostegno paterno e i guadagni di alcuni suoi primi rilevanti interventi. Intanto, oltre ad approfittare del contatto diretto con gli antichi monumenti, si rafforza nella matematica e si introduce alla «meccanica» approfittando delle lezioni del celebre Cristoforo Clavio: oggi, anzi, sappiamo come ciò significasse «subire gli stimoli di un vivace dibattito che coinvolgeva la revisione di tutte le discipline».

6 In realtà la cultura di Vincenzo Scamozzi si rivelerà vastissima. Il padre lo aveva introdotto a meticolosa lettura delle *Regole* del Serlio, testo destinato a rimanergli prediletto e, in sostanza, fondamentale. Soprattutto doveva averlo colpito l'insistere sul metodo tramite il quale giungere alla corretta definizione di quelle «forme» che potremmo chiamare gli «elementi lessicali» dell'architettura: non la supina accoglienza di dati pur consacrati dal tempo, dalla tradizione o da prestigiosi autori ivi compreso il venerato Vitruvio, bensì, rifacendosi ai presupposti, esame accurato di tutte le opinioni per arrivare, aiutando la ragione, ad attingere quella più vera. Ma, di suo, Vincenzo, buon conoscitore del latino, accumula un sapere che travalica di gran lunga i limiti delle discipline inerenti l'architettura e spazia nei campi più diversi, dai classici latini e greci ai più diffusi titoli della «moderna» divulgazione. In proposito, oggi sappiamo quali fossero le fonti a cui attingeva e le edizioni di cui si serviva, possiamo addirittura compiacerci di una virtuale ricostruzione della sua personale biblioteca: per un privato, all'epoca, indubbiamente non esigua. Di conseguenza ammettiamo pure suonino eccessive le citazioni latine da lui inserite nel Trattato – un tocco di scusabile ostentazione – ma rendiamo giustizia alle puntuali, numerosissime postille che ne corredano sul margine esterno le pagine: la loro sostanziale correttezza regge al vaglio dei severi recentissimi esami, soddisfazione non da poco per chi ricorda la tagliente ironia di Roberto Pane che, discutendone con lo scrivente alla fine dei lontani anni quaranta del Novecento, le stroncava quale non proprio encomiabile manifestazione di inconsistente esibizionismo.

L'ampiezza della cultura si associa nello Scamozzi – ponendovisi, in fondo, a servizio e rafforzandola – a una particolare *forma mentis* che decisamente lo inclina verso rigorosa impostazione razionalistica dei problemi: fatto salvo quanto di imponderabile è nella sua come in ogni altra individualità, pensiamo vi si debba senz'altro intuire in filigrana il vibrare della non tanto remota ascendenza lombarda. Situazione complessa che permetterà ad ogni modo a Vincenzo di aderire coscientemente alle novità dello scientismo e ai fermenti in tal senso promossi dalla presenza dal 1592, nel vicino centro universitario padovano, dello stesso Galilei: sarà tramite Paolo Gualdo, il dotto canonico vicentino amico dello Scamozzi e nei lunghi soggiorni padovani in familiarità con l'illustre scienziato.

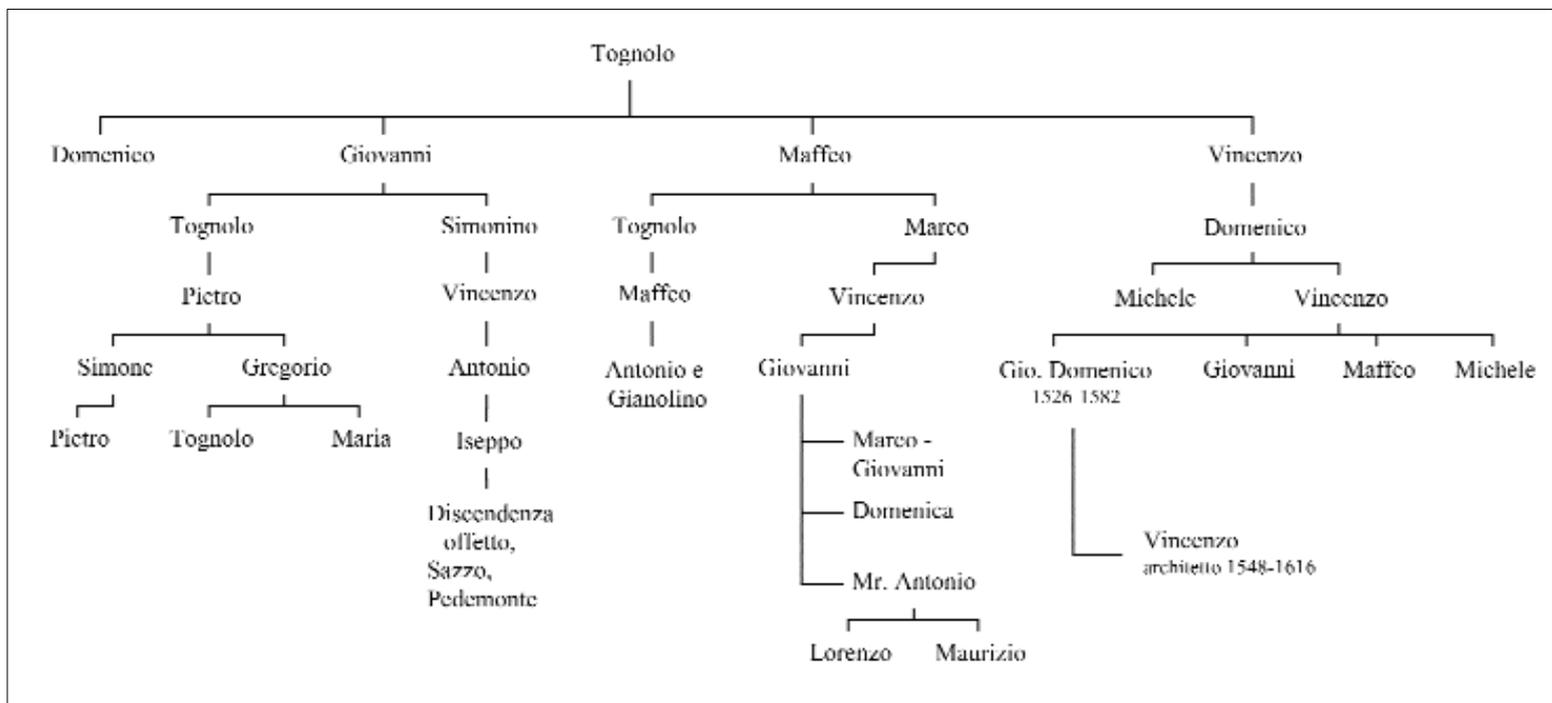
Sbarazziamoci dunque, anzitutto, dal comodo cliché convenzionale di un invidioso antagonismo che avrebbe portato l'ambiguo Vincenzo a colpire perfidamente il Palladio con una sorta di interessata *damnatio memoriae* dopo esser stato addirittura capace di trafugare da casa del «maestro» inediti disegni: pensiamo allo spassoso ma graffiante «dramma storico» raffazzonato sulla inverosimile vicenda, a soddisfazione dei detrattori, da un Carlo Benvenuti nel 1857. Andrea Palladio appare nel Trattato scamozziano coinvolto con onore: il suo nome

chiude la lunga serie degli «intendenti» d'architettura dell'«età migliore» a partire dal Cinquecento e dal Bramante e con loro a buon diritto condivide il merito d'aver «lasciato [...] opere piene d'invenzioni e disegni e arricchite d'ordini pieni di grazia e ridotte a finimenti con molta perfezione d'architettura». E Palladio ritorna espressamente valorizzato nella schiera dei più quotati «fra tanti», uomini tutti «assai stimati», che da Vitruvio in poi hanno scritto d'architettura; se mai un appunto gli si muove, gli si associa nel rimprovero il Sansovino: ambedue, preoccupati più di seguir Vitruvio che «delle ragioni e fini per il che son fatte le cose», han voluto «gli archi principali molto nani e bassi» e troppo alto il relativo fregio dorico rispettivamente nella Libreria Marciana e nelle logge del Palazzo della Ragione di Vicenza: «opera questa, peraltro, di molta importanza».

In realtà Vincenzo Scamozzi non può dirsi detrattore né continuatore né tanto meno discepolo del Palladio: ne riconosce, lo si è visto, il valore ma gli si oppone, forte della sua stringente impalcatura logica, frutto di preparazione e di studio come della provenienza da una diversa matrice umana. Tali coordinate si traducono nell'obbligo per l'architetto di passare dalla «invenzione», libero esercizio di poetica fantasia, alla «soluzione», ancorata saldamente alle premesse e valida a comporre nella lucida chiarezza di un teorema risolto.

Ne discendono le tavole del Trattato scamozziano nelle quali, rigidamente inquadrato, piante e alzati degli edifici proposti sono corredati, per sicuro orientamento, dalla «Rosa dei venti» a modo di bussola nonché da precise indicazioni topografiche del contesto urbano e territoriale entro cui si inseriscono. Minuziosa precisione che arriva, nelle tavole inerenti le ville, a indicarci puntualmente, nelle cantine, il numero e la posizione delle botti. Si aggiungano la firma dell'architetto e, a margine del testo di commento, la puntualizzazione di una data: indicazione, questa, da accogliersi spesso con intervento di necessaria controprova ma segno comunque evidente di uno scrupolo, all'epoca eccezionale e che verrebbe da dire «filologico», di predisporre sicuri tasselli per la redazione di un futuro regesto.

Al contrario dunque del Palladio, le cui fabbriche si stagliano ideali «modelli» ben attenti al decoro della loro risoluzione grafica sulla *tabula rasa* della pagina bianca, Scamozzi non intende presentare *exempla* depurati da contingenze esistenziali di tempo e di luogo ma produrre, nell'ambito di una varia casistica, «soluzioni» pienamente controllabili di un metodo di lavoro coinvolgente profondità di «scienza» con adesione costante alla molteplicità del vissuto. L'atteggiamento si presterà a dilatate conseguenze di pronta e facile divulgazione in particolare maniera nel mondo anglosassone: il che induce a ripercorrere i canali di diffusione e a riconsiderare il concetto stesso di quello che chiamiamo «palladianesimo», dandovi ormai il giusto posto alla dimensione scamozziana.



*Albero genealogico della famiglia Scamozzi, ricostruito da Claudio Scamozzi (disegno di S. Baldissini)
 Impresa di Vincenzo Scamozzi (Scamozzi 1615, frontespizio)*

Passando all'effettualità delle realizzazioni, balzano oggi evidenti dello Scamozzi novità e autenticità del fare. Sin dall'aprirsi degli anni settanta del Cinquecento a lui sagace ventenne dovette apparir chiaro il progressivo inesorabile cristallizzarsi del «mito» palladiano: le velleità di riscatto che avevano alimentato nella classe dominante vicentina, in contrapposizione al dominio della Serenissima subito più che accettato, il miraggio della *renovatio urbis* nel segno di classicistica magniloquenza, vanno perdendo mordente causa aggravate situazioni economiche e mutate inclinazioni culturali, favorite dal diffondersi dello spirito della Controriforma. La crisi, da tempo nell'aria, arriva a scuotere le certezze dello stesso Palladio, provocandone quelli che sono stati definiti i suoi estremi «assurdi sintattici»: dal palazzo della Nogarola Valmarana, al Piovene all'Isola, alla Loggia del Capitaniato, al palazzo di Alessandro Porto al Castello. *Exploits* affascinanti quanto irripetibili: preso atto del fallimento delle ambizioni e della conseguente irrecuperabilità dei mezzi dispiegativi a soddisfarle occorre puntare a nuova formula adatta ai dismessi entusiasmi, attenta alla pratica senza rinunciare al «decoro». Da questa esigenza muove il percorso dello Scamozzi architetto sin dalle tappe più precoci: il presente articolato e capillare catalogo rende inutile ripercorrerne genesi e casistica, sufficiente soffermarsi su alcuni nodi emergenti.

Il palazzo di Pier Francesco Trissino, probabilmente concepito fin dal 1575-1576, è, nella sua austera semplicità e piena aderenza alle esigenze e difformità del sito scopertamente denunciate, autentico manifesto eversivo a petto degli immediati precedenti palladiani; la pressoché contemporanea villa della «Rocca» per Vettor Pisani sul colle di Lonigo sottopone la Rotonda, astratto sogno palladiano di umanistica perfezione, a critica serrata in nome di una quotidiana vivibilità: da «casa degli dei», insomma, a «casa degli uomini». Processo di revisione che sfocia in superamento e innovazione: l'aver partecipato nel 1584-1585 all'allestimento dello spettacolo inaugurale dell'Olimpico – rivelandovi tra l'altro, oltre alla competenza del prospettico e all'abilità dello scenografo ben comprensibili poste le basi serliane della sua formazione, non comuni insospettite doti di illuminotecnico – fa toccar con mano a Vincenzo le insufficienze del pur geniale e affascinante teatro palladiano. Ne deriverà, tre anni dopo, il teatro per la Sabbioneta di Vespasiano Gonzaga: liberatosi delle contraddizioni e degli impacci delle esperienze palladiane in materia, ossequenti all'agognata riesumazione del teatro all'antica, Scamozzi vi elabora sicura preveggenza del teatro moderno, edificio autonomo unicamente predisposto alla sua nuova specifica funzione.

Palladio aveva intrattenuto con Venezia rapporti tardivi e spesso controversi: per sua intrinseca impossibilità di adeguamento due suoi progetti di palazzi sul canal Grande erano rimasti lettera morta solo essendo accolte di lui, ma in quinte allontanate del panorama urbano, San

Giorgio e il Redentore. Con l'ambiente veneziano lo Scamozzi entra presto in contatto, saltuariamente forse sin dal 1572, stabilmente dal 1582 introdottovi da dimestichezza con i Pisani, committenti della «Rocca» leonicena, con il Giovanni Cornaro cui dedica (1581) le tavole delle «Terme di Antonino e Diocleziano», con Giacomo Contarini cui si rivolgono, proprio nel 1582, i suoi *Discorsi sopra l'Antichità di Roma*. Se in palazzo Contarini dagli Scrigni (1606-1609) mostra disinvoltata capacità di adattare la facciata moderna all'adiacente edificio tardogotico, nella lunghissima facciata delle Procuratie Nuove su piazza San Marco Vincenzo svolge da corretto trattatista il tema della sovrapposizione degli ordini continuandovi nei primi due piani l'adiacente Libreria del Sansovino solo modificandone secondo i canoni il fregio ionico. Viceversa decisamente inedita, a prescindere dall'abilissima distribuzione interna delle nove case dei Procuratori, è la soluzione dei cortili. Costretti in relativa angustia accampano insolitamente alte pareti: nei lati brevi sono logge sovrapposte, libere al piano terreno, chiuse nei superiori; nei lati lunghi, sulle superfici tra le aperture si sovrappongono, in normale progressione verticale, lunghe sottili file di piatte lesene intese nel loro valore ritmico di scansione, avulse da ogni preciso nesso strutturale e proposte quasi ideali paradigmi. Tale espediente, che riduce la presenza dei classici ordini architettonici a semplici elementi lessicali residui semantici di un ordito che la vocazione razionalistica viene progressivamente disgregando, resta peculiare allo Scamozzi: e lo ritroveremo ben spesso perlustrandone il regesto. Anzi, procedendo imperterriti fino a trarne le estreme conseguenze, egli arriverà a compiacersi della spoglia nudità delle pareti nelle quali solo la calcolata distribuzione delle aperture affermi ormai quella «armonia proporzionale soprattutto conseguenza dell'aderenza alla funzione» che è stata spesso sottolineata quale approdo del suo linguaggio. Secondo la logica, ad evidenza, e non la cronologia posto che ne constatiamo sì gli esiti più scoperti in progetti tardi come quelli, per ricordarne alcuni dei maggiori, per la villa dei fratelli Godi a Sarmego e Priuli a Carrara (1597-1598) o in un disegno per la facciata del Palazzo del Podestà di Vicenza (1610) ma se ne colgono già esaustiva premessa in villa Barettoni a Giavenale (1573).

Rivolgere l'attenzione ai cortili delle veneziane Procuratie invita a considerare un altro aspetto importante del *modus operandi* dello Scamozzi architetto. Nel Palladio i cortili possono essere o dei vuoti di risulta rispetto al disegno del costruito – vuoti le cui deficienze sono risolte con alcune geniali invenzioni, come il loggiato del cortile di palazzo di Montano Barbarano – oppure elementi di mero collegamento tra corpi edilizi distinti, come nel palazzo di Iseppo Porto. Per Scamozzi, invece, il cortile è il baricentro fisico e concettuale dell'edificio, un elemento costantemente quadrilatero regolare intorno al quale si organizza la planimetria, assorbendo nelle parti circostanti le eventuali

irregolarità del sito. Si vedano ad esempio le tavole del palazzo per i fratelli Godi e di palazzo Trissino Baston. In quest'ultimo Inigo Jones, a Vicenza nel 1614, deplora che mentre le colonne del portico esterno sono ioniche, quelle dei loggiati del cortile siano doriche. Gli sfugge la natura concettuale della composizione di questa planimetria scamozziana, che trae origine dal cortile dorico, per ritrovare lo ionico nel percorso di uscita dal palazzo, e sopra di questo il corinzio del piano nobile, ristabilendo così la sequenza canonica degli ordini. Tale baricentro può trasformarsi in enorme vuoto a doppia altezza, quasi un cortile coperto, come in villa Molin alla Mandria, o nella splendida articolazione della sala centrale della Rocca Pisana. In villa Duodo a Monselice poi, il cortile ricavato nella vecchia torre, pur eccentrico all'edificio, ne costituisce pur sempre il cuore, vera e propria sala principale a cielo aperto, forata da tre aperture che consentono uno sguardo sulla campagna circostante secondo direttrici preordinate dall'architetto.

La possibilità di godere del paesaggio dall'interno dell'edificio è una delle caratteristiche peculiari delle ville di Scamozzi. Mentre le logge delle ville palladiane sono sempre ambienti di transito obbligato fra l'interno e l'esterno, nelle ville scamozziane si prevedono logge e altri ambienti isolati dai percorsi di accesso, ma unicamente finalizzati a belvedere: si pensi alla loggia antistante villa Molin, o a quella retrostante villa Contarini a Loreggia.

Un'accusa spesso mossa allo Scamozzi è di mortificare la qualità tonale e atmosferica delle superfici palladiane – giustamente collegata alla contemporanea pittura dei grandi maestri veneziani – irrigidendo i volumi e i contorni delle membrature, con tagli secchi e precisi. In realtà si tratta piuttosto di una sensibilità diversa nei riguardi della luce, sentita non più nei suoi valori tonali e atmosferici, ma di cui si ricercano piuttosto effetti luministici: il che si traduce in netti e contrastati chiaroscuri, che definiscono perentoriamente la trama delle superfici. Non sfugga l'analogia con quanto avviene in pittura negli stessi anni con la rivoluzione caravaggesca, del resto maturata in ambienti controriformistici e lombardi tanto vicini anche alla cultura e alle relazioni dello Scamozzi: campo quest'ultimo già dissodato, ma nel quale credo in futuro sarà possibile ancora lavorare.

Bruno Zevi, nel recensire la pubblicazione del taccuino del viaggio di Scamozzi da Parigi a Venezia, mi chiedeva quanto di ciò che lo Scamozzi aveva colto dell'architettura gotica riverberasse nelle sue opere successive. Riconsiderando l'insieme del corpus scamozziano, quale emerge da questo catalogo, viene da chiedersi se la domanda non vada rovesciata: come mai Scamozzi è interessato, unico fra i suoi contemporanei italiani, alla architettura d'oltralpe, al punto da registrarne con accurata attenzione alcuni esiti particolarmente significativi, come le cattedrali gotiche di Francia da lui visitate? In effetti, sin dalle prime architetture Vincenzo manifesta spiccata vocazione per esaltare la dinamica tecno-

logica delle strutture (Semenzato), elemento essenziale del linguaggio gotico. Questa attitudine si ritrova nella sala centrale della Rocca come nel disegno di Chatsworth forse per la Celestia, ritorna in San Gaetano a Padova, innerva le pareti dei cortili delle Procuratie e non è assente all'interno di San Nicolò dei Tolentini o nello stesso progetto per il Duomo di Salisburgo. Viene da domandarsi se in questa particolare accezione della sensibilità scamozziana non abbiano svolto un qualche ruolo la sua origine e mentalità lombarde, di quella Lombardia che del resto Vincenzo mostra, nel suo Trattato, di conoscere molto bene e alla quale dovette in qualche modo rimanere sempre legato.

Vorrei concludere con il bel ritratto virile del Museo di Denver, imputabile a pennello veneto del tardo Cinquecento, che mostra un enigmatico personaggio in età matura, il vestito scuro ornato di semplicissima collana solo ravvivato dal candore del colletto e dei polsi. Lo sguardo acuto e penetrante s'impone all'osservatore mentre il lieve inclinarsi del capo sulla spalla destra, continuandosi nel moto del braccio corrispondente, ne dirige l'attenzione verso il capitello luminoso emergente in basso, sempre sulla destra. Questo è fedele ripresa del capitello di «ordine corinto» minuziosamente descritto e illustrato da Vincenzo Scamozzi nel *Libro Sesto* del suo Trattato: unica differenza il capitello, nella tavola del Trattato reso in posizione perfettamente frontale, acquista nel dipinto maggior plastica perentoria evidenza conferitagli da un accentuato scorcio di sottinsù. Inoltre proprio davanti al capitello vediamo un leggero sottile compasso; strumento specifico della professione di architetto ostentato a sottolineare la necessaria precisione nel determinare le misure, l'uomo lo tiene con disinvoltura appena aperto tra il pollice e l'indice destri. Anche in questo caso l'oggetto ma pure la scelta, ancor più significativa, delle dita che lo reggono, richiamano direttamente allo Scamozzi rivelandosi, nell'assoluta singolarità del gesto, inconfondibile quanto puntuale trasposizione visiva di un suo espresso consiglio: «i compassi siano [...] ben leggeri e sottili [...] in modo che non aggravino la mano nel maneggiarli leggiadramente con le due prime dita della mano destra».

Le questioni filologiche e attributive sono accuratamente affrontate nelle schede di Beltramini e Marini in appendice al catalogo: se mancano prove documentarie che il rappresentato sia lo Scamozzi – ma neppure ve ne sono per negarlo – sussistono indizi piuttosto pesanti e non certo indifferenti a favore dell'ipotesi. Tanto più che, proprio in quanto aderente all'idea che noi moderni possiamo oggi farci dello Scamozzi, è vivissima la suggestione di quest'uomo vagamente enigmatico, assorto e quasi isolato in un suo pensiero dominante che i simboli trasparenti del compasso e del capitello denunciano, in abbreviata metafora, essere rivolto all'architettura come scienza e come prassi.