

«LEONEM EX UNGUIBUS AESTIMARE»:
UN PRIMO SGUARDO D'INSIEME AI DISEGNI
DI VINCENZO SCAMOZZI

Guido Beltrami

Nel pubblicare un prezioso dossier di una dozzina di autografi scamozziani conservati al Museo Correr, Lionello Puppi e Loredana Olivato sottolineavano, nel 1974, la necessità di uno studio organico sulla grafica scamozziana, che partisse dai contributi di Barbieri, Lukomski e Timofiewitsch, e da quello allora recente della Collobi Ragghianti'. Fra gli studiosi nominati mancava William Grant Keith, autore nel 1935 del primo studio novecentesco di qualità sui disegni scamozziani nelle raccolte inglesi, pubblicato sulla rivista del RIBA, ma sfuggito a tutti tranne che a Lukomski che l'utilizzò senza citarlo². Da allora il *corpus* grafico si è arricchito grazie ai contributi di Burns nel 1973 e 1978 (catt. 83b e 1a), di Buddensieg nel 1976 (cat. 16b), e di Carpeggiani nel 1984 (cat. 82), grazie all'acquisto a fine anni ottanta del disegno per il Duomo di Salisburgo da parte del Canadian Centre for Architecture (cat. 64b), sino ai recentissimi ritrovamenti di Svalduz (cat. 59) e di Franz (cat. 83a) e a quello di Giuliana Mazzi avvenuto durante la preparazione di questo catalogo (cat. 36a).

La mostra a palazzo Barbaran da Porto riunisce per la prima volta la quasi totalità dei disegni scamozziani. Mi sembra utile proporre una lettura d'insieme, anche se con un contributo che in questa sede non riesce ad essere sistematico e analitico. Come disse Vespasiano Gonzaga a Scamozzi, che gli presentava lo schizzo del teatro di Sabbioneta, «Leonem ex unguibus aestimare, e dal rostro l'aquila»: io conto che anche da questa prima parziale lettura possano emergere gli elementi qualificanti di un *corpus* grafico di eccezionale interesse e qualità.

A oggi, sono censiti sessantacinque autografi certi di Vincenzo Scamozzi. Altri due gli sono attribuibili con una certa cautela: il cat. 5a, per la Rocca Pisana e il cat. 13a per San Gaetano a Padova. Grazie a Luisa Giordano possiamo eliminare dal catalogo l'Uffizi A 190 (cat. 88), di mano di Tolomeo Rinaldi e personalmente ho forti dubbi su un disegno già riferito a palazzo Loredan a Santo Stefano (cat. 84). Mi piacerebbe molto poter includere il disegno individuato dalla Vendramin per l'ippodromo dell'Accademia Delia (vedi cat. 68), scamozziano nel contenuto, nel segno e nel contesto di riferimento, ma purtroppo troppo sommario per consentire confronti efficaci.

I sessantacinque disegni certi sono registrati in sessantuno fogli (quattro dei quali infatti sono disegnati su entrambi i versi), di cui quindici fanno parte del taccuino del viaggio in Francia del Museo Civico di Vicenza. Un foglio pubblicato nel 1961 da Timofiewitsch è attualmente irreperibile (catt. 35b-c).

La valutazione dell'autografia dei fogli è affrontata analiticamente in ogni singola scheda, ma va considerato che ben ventidue fogli sono firmati, e che il contesto degli altri (disegni per le scene dell'Olimpico, disegni di impaginazione del Trattato, e così via) lascia pochi dubbi e fornisce anzi una solida base per le attribuzioni di quelli più pro-

blematici, sia in termini di calligrafia che di *ductus* del disegno e di convenzioni di rappresentazione, come nel caso del cat. 16b. Se dovessimo isolare degli elementi caratteristici del modo di disegnare di Scamozzi, uno sono certamente le linee molto fini (come già sottolineato da Burns nel 1979)³, un singolare tratteggio a maglie orizzontali e verticali, l'uso del pennello per annotazioni corsive, la scala metrica disegnata come se fosse una riga graduata, due piccole frecce a definire gli estremi della misura indicata, e un uso naturalistico di ombre e materiali su cui vorrei tornare più avanti.

Per quanto riguarda la datazione, il più precoce è quello per villa Ferramosca (cat. 1a) tracciato alla metà degli anni sessanta da uno Scamozzi adolescente, e i più tardi sono quelli raccolti il dossier per il Palazzo Nuovo di Bergamo, tracciati nel 1611 a sessantatré anni (catt. 72b-e).

I disegni si aggregano attorno ad alcuni nuclei: a parte i quindici del taccuino di viaggio in Francia, quelli per le prospettive dell'Olimpico sono cinque (catt. 19a-f), per il Palazzo del Podestà a Bergamo quattro (catt. 71b-e), per quello di Vicenza tre (catt. 71a-c), per i Duodo a Monselice dieci (catt. 34.1a-b; 34.3a-b; catt. 56a-f), mentre almeno cinque sono di impaginazione per il Trattato (catt. 1b, 4a-b, 6a, 13b). Ci troviamo quindi di fronte a una grande episodicità, e non solo mancano testimonianze grafiche di progetti importanti come la Rocca Pisana, palazzo Contarini dagli Scrigni, villa Molin, palazzo Trissino al Corso, le Procuratie, ma anche disegni che consentano di ricostruire i processi mentali dell'architetto, il suo rapporto con i modelli, con le preesistenze ecc. Sappiamo dal testamento del 1602 che Scamozzi conservava nel suo studio «disegni di architettura et altri», e anche le famose strisce di carta dove appuntava le linee portanti dei disegni «per far nuovi disegni del tutto simili» (una sorta di stenografia architettonica), che nel Trattato ricorda «serbate presso di noi»⁴. Evidentemente molti disegni sono andati dispersi, basti pensare ai «due forzieri di disegni dello Scamozzi» fra gli effetti del conte di Arundel nel 1646, di cui riferisce Burns nel suo saggio in questo catalogo.

In ogni caso vorrei provare a tracciare un percorso all'interno dei disegni che ci sono rimasti, raggruppandoli secondo categorie omogenee per comprenderne singolarità e persistenze e attraverso di essi approfondire l'approccio di Scamozzi verso il progetto. In questa analisi non posso che seguire il modello proposto da Howard Burns per i disegni palladiani, un saggio che dopo trent'anni mantiene intatta su di me tutta la sua presa⁵. Con le dovute cautele ed elasticità del caso, penso si possa isolare un primo gruppo di disegni a mano libera, pensieri architettonici e prime idee sulla carta. Un secondo gruppo raccoglie il dimensionamento e il proporzionamento delle prime idee: un processo che Alberti chiamerebbe «messa in proporzione». Un terzo gruppo raccoglie i disegni di presentazione ai committenti e un quar-

to quelli realizzati per il Trattato o funzionali alla sua composizione. Fra gli studi di progetto, il cat. 59a recentemente pubblicato da Elena Svalduz registra un prezioso «primo pensiero» architettonico: Scamozzi definisce la struttura di un altare con un proporzionamento in moduli, non ancora calato nella realtà dimensionale della destinazione. La progettazione in moduli è una spia della particolare attenzione scamozziana per il modulo come elemento base della composizione architettonica, che emerge anche nel ritratto di Denver (cfr. Appendice A). Inoltre l'architetto sta verificando le alternative: sulla sinistra, in pianta, traccia la soluzione di due semicolonne accoppiate (o pilastro-semicolonna) e sulla destra quella di semicolonna, parasta ribattuta e quarto di colonna; quindi schizza entrambe le soluzioni in alzato e si notino i brevi tratti di penna con cui cancella il timpano a sinistra, una modalità frequente in diversi disegni. Anche nel foglio relativo a villa Priuli (cat. 49a) sono confrontate quattro versioni, in funzione della giacitura delle fondazioni preesistenti: la soluzione preferita è qualificata «bella e commoda invenzione». Il foglio deve aver seguito l'architetto in cantiere, che lo usa per annotarvi la contabilità di tagliapietra e muratori, e ci restituisce un'attenzione concreta all'orientamento dell'edificio, anche in funzione delle viste («faccia [a] guardar i monti di Padoana»), alla illuminazione («lume» è scritto nello spazio centrale delle scale) e anche alla posizione dei letti e dei camini. È una registrazione del dipanarsi del pensiero dell'architetto davvero rara nel *corpus*, al pari dei disegni per l'Olimpico, dove almeno in un caso (cat. 19d) il primo schizzo di massima è sviluppato in formato più grande (cat. 19f) e calibrato in funzione della riduzione prospettica. Il disegno della «risalita» di un camino per villa Pruli, ritrovato da Giuliana Mazzi (cat. 36a), è piuttosto un disegno di presentazione a un cliente esigente, con un accurato tratteggio. La stessa impressione di disegno «costruito» per il pubblico emerge dal taccuino del viaggio in Francia, che non registra appunti o fissa impressioni momentanee, ma piuttosto sembra restituire «il taccuino dell'architetto», che presuppone un lettore almeno quanto i «quaderni azzurri» di Aldo Rossi. Non un ripensamento, un errore o una correzione di misura: i disegni sono di grande precisione, presentano i soggetti secondo la triade canonica di pianta, prospetto e veduta dell'interno. Certamente Scamozzi ricopia sul taccuino appunti presi sul posto, anche se andrebbe verificato quanto potesse aver accesso a incisioni degli edifici rilevati. In definitiva, i disegni rimasti ci dicono poco sul progetto scamozziano, e anche quando dovrebbero essere diagrammi mentali risultano invece prodotti studiati per un pubblico: un'attenzione all'immagine di sé che ho cercato di approfondire nell'appendice al catalogo delle opere. Del resto, la perentoria richiesta di Vincenzo nel testamento del 1602 che siano «irremissibilmente abbruciati» i suoi scritti rimasti incompleti che «per l'imperfezione loro sarebbero

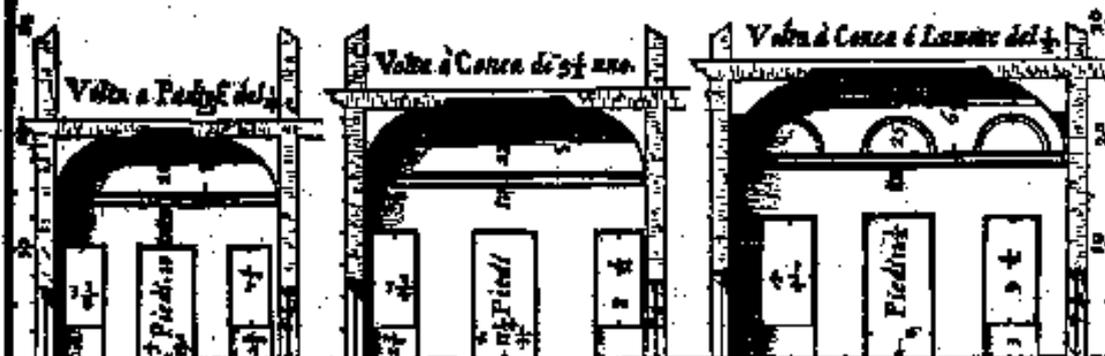
di poco beneficio al mondo, et anco non intese da molti», è la spia di un atteggiamento che lascia poco spazio a testimonianze delle prime fasi della formazione delle idee⁶.

La planimetria per le case Duodo a Monselice (cat. 56c) è un buon esempio del secondo gruppo di disegni, quelli in cui l'idea progettuale viene dimensionata e proporzionata. Il foglio offre una soluzione nel contesto dei precedenti catt. 56a-b, dove Scamozzi ha rilevato l'esistente, che viene regolarizzato segnando con «n» (=nuove) le muraure ricostruite. Sopra la planimetria è visibile forse l'unica scala di misura effettivamente utilizzata in tutto il *corpus*, con segni di forature e tracce di matita. A questa famiglia appartiene il disegno per villa Duodo (cat. 34a), probabilmente lo studio per San Gaetano (cat. 13a), quello per villa Ferramosca a Barbano (r.a), e naturalmente il gruppo per le scene dell'Olimpico, in cui è presente una costruzione guidata dalla riga e parti a mano libera. I disegni di questo gruppo sono realizzati tracciando prima le linee di costruzione con uno stilo d'avorio, e poi ripassando a inchiostro quelle definitive, secondo un processo ben illustrato da Burns nel 1973 per i disegni palladiani. I fogli sono costellati di misure, appare sempre una scala dimensionale. Non compare mai la firma dell'architetto, che evidentemente considera riservata questa fase della progettazione.

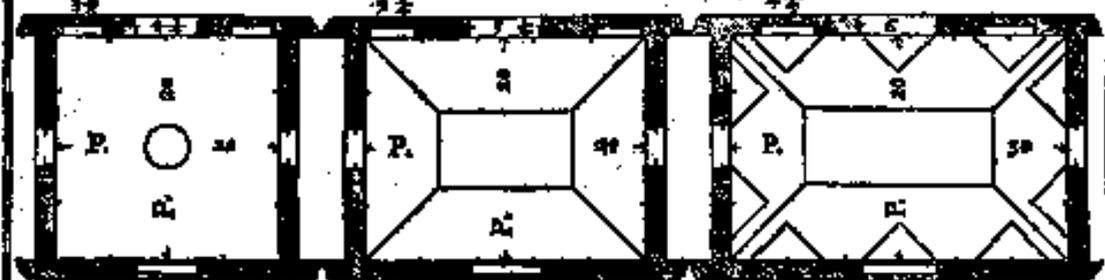
Il disegno per il monumento Dolfin (cat. 48a) è parte di un terzo gruppo, quello dei disegni di presentazione. Come spesso in questo tipo di disegni, Scamozzi evita di segnare le misure sul disegno, e pone piuttosto due scale di misura ortogonali fra loro, una orizzontale e una verticale (vedi anche il disegno per il palazzo di Bergamo, cat. 70c). Il disegno dell'apparato decorativo è molto accurato – al punto di tracciare l'ingombro del testo delle iscrizioni – ed è precisata la natura dei materiali, sia attraverso un sistema di lettere che facevano capo a una legenda, sia simulando con il pennello la superficie mazzata del marmo rosso di Verona, in alzato e in pianta. La stessa attenzione per la descrizione dei materiali è presente anche nel disegno di un inginocchiatoio per le cappelle di villa Duodo (cat. 34.3b), dove in punta di pennello sono tracciate le venature del legno e le linee di connessione fra le parti. Non credo che tale elemento vada necessariamente collegato alla ricerca di una compiaciuta piacevolezza o del gradimento del committente, quanto piuttosto all'iperaffermatività scamozziana, e a una preoccupazione per la piena comprensione, che traspare anche dalle tavole dell'*Idea*, dove sono disegnate fino le botti nelle cantine. Anche nei modelli, secondo Scamozzi, è necessario avvicinarsi il più possibile alla realtà, sia esponendoli «con la medesima quantità e qualità e chiarezza di lume naturale che si doverà vedere l'opera stessa»⁷ sia facendo i dettagli «di acero e altri legnami gentili e bianchissimi che imitano il marmo e le pietre bianche; di pero, nasso e vorzino, così di gigiolo, di sorbo e d'altri legnami che rassomigliano le pietre colo-

«Maniere delle volte delle stanze e salotti»
(Scamozzi 1615, p. II, l. VIII, cap. XIV, p. 323)

DELL'ALTEZZE E PROPORZIONI DELLE STANZE PRINC.

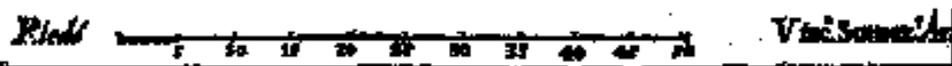
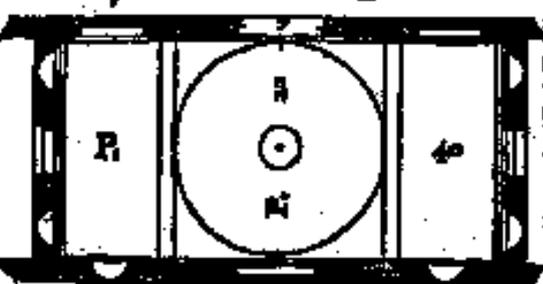


I. D'un quadro. II. D'un quadro, e quarto. III. D'un quadro, e mezzo.

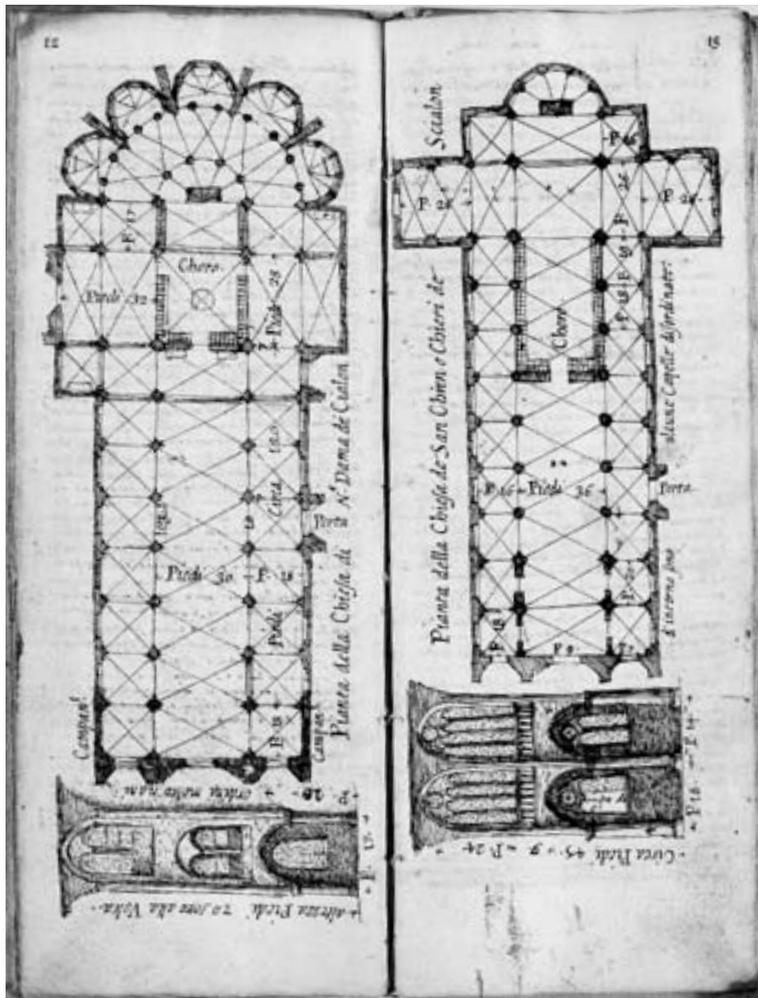


IV. D'un quadro, e tre quarti.

V. De duoi quadri in lunghezza.



55



Chiesa di Notre-Dame-en-Vaux e la cattedrale di Châlons-sur-Marne
(Vincenzo Scamozzi, Taccuino di viaggio da Parigi a Venezia, 1600 [cat. 57])

rate; ovvero si potrà fra dar di tinta e colorire tutte le mura e i piani e le volte e il tetto, a imitatione di quello che doverà esser l'opera stessa»⁸. Una verifica ultimativa, possibile per le realizzazioni di piccole dimensioni, è il simulacro in scala 1:1 come nel caso del prospetto dell'altare degli Orefici in San Giacomo di Rialto realizzato al vero prima della costruzione, come osservato da Davis in questo catalogo (cfr. cat. 60). È lo stesso Scamozzi a descrivere quale sia il modo più efficace della rappresentazione architettonica:

I disegni d'architettura devono esser fatti di semplici e pure linee, e tocchi leggermente d'acquarelle chiare, mezzane e alquanto scurette: fatte d'ottimo inchiostro in modo che imitino l'ombre che fanno i corpi naturali o artificiali della medesima specie, pigliando il lume a parte sinistra e facendo l'ombra alla nostra destra [...] lasciando del tutto le vaghezze de' colori a miniatori.⁹

Il disegno Dolfin è firmato con la nervosa calligrafia scamozziana, una firma corsiva che compare anche in altri disegni di presentazione, come in quello per un oratorio annesso a villa Duodo (cat. 34.1b), o in quello per Sabbioneta (cat. 29a) così come nelle lettere, compresa quella con lo schizzo per il camino di villa Priuli (cat. 36a). Una firma diversa, in stampatello come sulle tavole dell'*Idea*, compare in un'altra serie di disegni di presentazione fra cui l'affascinante dossier per il Palazzo Nuovo di Bergamo: rimasto presso il committente, esso è composto di quattro fogli di grande formato che registrano planimetria, prospetto, sezione e dettaglio dell'ordine dorico (catt. 72b-e). I disegni per l'altro palazzo pubblico, quello del Podestà di Vicenza sono anch'essi di presentazione, e l'alzato mostra eccezionalmente due alternative diverse, richiesta esplicita del bando (cat. 71a).

Anche la planimetria del primo dei due piani nobili della Libreria Marciana (cat. 11a) è un disegno di presentazione, mentre non sono d'accordo con Hopkins che pensa che l'altra planimetria (cat. 11b) sia un foglio di lavoro, e mi domando se l'accuratezza del *ductus* delle scritte non lo collochi piuttosto nell'ambito del Trattato. In ogni caso, sicuramente di presentazione è l'alzato dell'attacco fra Libreria e nuove Procuratie, sempre agli Uffizi (cat. 12a): un disegno affascinante, dove Scamozzi usa la penna solo per definire i margini degli elementi architettonici, utilizzando il pennello per tracciare le ombreggiature, ma anche l'articolazione stessa dell'ordine, dalle fasce dell'architrave alle modanature della cornice.

Alla fase operativa di costruzione del Trattato stanno senza dubbio il gruppo di sei disegni, incollati insieme a due a due, realizzati a punta di pennello: studi per l'impaginazione delle tavole (catt. 1b, 4a-b, 6a, 13b). Il disegno del Louvre, cat. 12b è molto vicino al momento decisivo della realizzazione del libro: le dimensioni sono pressappoco quelle della tavola, il segno è molto netto, mancano le consuete

ombreggiature ad acquerello e Scamozzi vi ha anche annotato il punto di inserimento nel terzo capitolo del *Quarto Libro* (poi mai pubblicato). Su di esso possiamo parametrare gli altri, osservando la presenza di una scala di misura «a rettangolo» e di scritte con carattere lapidario romano. Queste caratteristiche le ritroviamo in altri cinque disegni: per San Nicolò da Tolentino (catt. 35b-c), per il riassetto delle case Duodo (cat. 56d), nella pianta (cat. 64a) e gli alzati (cat. 64b) del Duomo di Salisburgo. Gli ultimi tre hanno anche la caratteristica comune di essere bordati con una cornice ad acquerello bruno di circa 5 millimetri. Una stessa cornice, oggi perduta, circondava anche il disegno delle cappelle Duodo (cat. 34.3a). I disegni per i Tolentini portano tracciata sul retro la data di realizzazione (1608) che risulta di dieci anni successiva al progetto. Tali elementi, le grandi dimensioni dei fogli e la presenza di diverse correzioni e pentimenti, mi porta a ritenerli «studi» di preparazione delle tavole, insieme a quelli degli ordini (catt. 83a-b), appartenenti a una fase non ancora esecutiva. Gli studi di impaginazione riguardano tutti progetti degli anni ottanta. Il 1592 aggregato alla tavola di villa Ferramosca offre una data *post quem*, e per l'altro estremo va considerato che nel testamento del 1602 le tavole sono definite «gran parte intagliate», almeno per quanto riguarda i libri che saranno pubblicati.

Come già nel caso di Palladio una questione riguarda eventuali aiuti nel tracciare gli apparati decorativi. La prima prova di villa Ferramosca è molto ingenua, con una sorta di manichini issati agli angoli del timpano, ma nel monumento Dolfin non v'è ragione di ritenere i bei disegni delle statue come realizzati da un'altra mano. È vero che le statue dell'attico di Palazzo Nuovo a Bergamo sono disegnate a posteriori sopra le linee dell'architettura, ma non va dimenticato che in quella occasione Scamozzi ha sessantatré anni e non si è nemmeno sentito di affrontare il viaggio da solo (cfr. cat. 72a).

Palladio spesso propone al committente due versioni alternative, affiancate sullo stesso foglio lungo l'asse di simmetria. Scamozzi, che pure lo fa nella fase di elaborazione personale, presenta invece sempre un disegno univoco, rifinito, passato al vaglio di una precisa verifica mentale che ha infallibilmente individuato la soluzione migliore. Franco Barbieri ha sottolineato la diversità fra le tavole palladiane, dove gli edifici galleggiano come diagrammi nella pagina bianca, e quelle scamozziane, definite dalla rosa dei venti, dalla giacitura di strade e canali, e in cui ogni ambiente è disegnato con verismo⁹. Allo stesso modo, a differenza dei disegni palladiani, astratti e limpidi – persino trasparenti, se pensiamo alla convenzione di lasciar trasparire l'edificio attraverso il fusto delle colonne – Scamozzi elabora i disegni per un pubblico, immersi nella realtà naturale, definiti dalla luce nella sequenza delle ombre e dei piani e con i materiali resi in modo naturalistico. Non c'è spazio per versioni alternative, e se si rendono

necessarie delle varianti, queste vengono tracciate sul *verso* del disegno, in corrispondenza della parte da correggere: è così per le absidi di San Nicolò da Tolentino (cat. 35c) e per tamburo e cupola del Duomo di Salisburgo (cat. 64b). La rosa dei venti chiarisce l'orientamento, la scala di misura le dimensioni, e la firma non lascia dubbi sull'identità dell'autore. La distanza fra l'invenzione palladiana e la soluzione scamozziana non potrebbe essere più netta. Ma a Scamozzi ancora non basta e scrive nell'*Idea*: «le invenzioni e i disegni posti in carta, e in gran parte anco i modelli in qualunque modo fatti di rilievo, [...], per esser corpi inanimati e senza spirito [...] hanno bisogno della voce dell'architetto, o d'altra persona scientiata e di valore, la quale esprima con le parole e dimostri con le ragioni quello che essi sono, e le dia spirito e motto»¹⁰.

¹ Puppi-Olivato 1974, pp. 54-55. Le attribuzioni della Collobi Ragghianti a Scamozzi dei disegni A 1806, A 1807, A 1808, A 241 e A 243 non sono state accolte dagli specialisti: Collobi Ragghianti 1973, pp. 75-77, e figg. 111-124. Per l'A 190, cfr. cat. 88.

² Grant Keith 1935, pp. 525-535.

³ Burns 1979, pp. 114-15.

⁴ Scamozzi 1615, p. 1, l. 1, cap. xiv, p. 48: «Però, oltre al far la scala de' piedi, o de' moduli proporzionati alla grandezza, c'hanno da esser i disegni, si devono terminare tutte le lunghezze della pianta su un canto dell'orlo diritto d'una lista di carta liscia e sottile, larga due o tre dita, e parimenti sull'altro orlo le larghezze di essa pianta divise in spazi eguali da mezzo a mezzo alle colonne, o grossezze delle mura (come si è detto) e così parimenti in altre liste si portà fare delle lunghezze e altezze della facciata di fuori, e parti di dentro dell'edificio, e annotar ogni particolarità e anco delle membra de' piedistili, e colonne, e ornamenti.

Le quali liste contrassegnate de' nomi e misure, fermandole distese da un capo all'altro bene in squadro con la linea di mezzo del disegno, e con una puntina d'ago sottilissimo si andaranno poi appuntando quei termini ad uno ad uno, e così prima tirate con linee morte, o lapis di Fiandra, e di mano in mano con l'inchiostro, a questo modo servono a far giusti questi disegni: oltre che ad altro tempo possono servire per far nuovi disegni del tutto simili, e aver particolare memoria delle cose fatte, come abbiamo osservato in lontanissime parti, e serbate presso di noi. La qual via, siccome è facilissima, così è anco molto più certa e sicura che qualunque altra, ne della commune di rapportar co i compassi, i quali sono alterabili, e per tanti accidenti che non raccontiamo, come provano tutto di i virtuosi».

⁵ Burns 1973, pp. 133-154.

⁶ Timofiewitsch 1965, p. 324.

⁷ Scamozzi 1615, p. 1, l. 1, cap. xv, p. 52.

⁸ Scamozzi 1615, p. 1, l. 1, cap. xv, p. 51.

⁹ Scamozzi 1615, p. 1, l. 1, cap. xiv, p. 48.

¹⁰ Barbieri 1969, p. 223.

¹¹ Scamozzi 1615, p. 1, l. 1, cap. xv, p. 52.