

LA VITA
E IL VOLTO



«Si è trovato il Schamocchia, il quale non si degna d'essere chiamato alevo del Paladia, ma dice che ha cose molto migliori d'esso Paladia»: la lettera che un ignoto estensore invia a Federico Cattaneo il 14 gennaio 1589¹ solleva con la forza di una fonte coeva una delle motivazioni dominanti dell'intera vita di Vincenzo Scamozzi: l'affermazione di sé all'ombra di un ingombrante protagonista. Sono indubbi il carattere difficile, la tendenza alla sovrastima di sé e la convinzione della sottostima altrui, che traspaiono dagli scritti scamozziani e da testimonianze dirette, prima fra tutte quella di Inigo Jones, di cui rende conto Burns in apertura di questo catalogo. Ma la storiografia sette-ottocentesca ha trasformato in un *topos* negativo la competizione di Scamozzi nei confronti del grande concittadino, che dal giudizio icastico di Milizia («Prese principalmente di mira il Palladio, e credette di superarlo col parlarne sempre con poca stima. Non si passa avanti agli uomini grandi né col disprezzo, né colla maldicenza, ma colla stima e col far meglio») raggiunge esiti parossistici in un testo teatrale del 1857 dove Vincenzo carpisce la fiducia dell'anziano architetto per insidiarne la figlia e rubargli i disegni². Nel suo intervento al seminario scamozziano del 1998, Howard Burns ha riportato il problema sui giusti binari, osservando che il problema di Scamozzi è doversi affermare entro le forme definite da Andrea Palladio, così come Tasso deve muoversi nel territorio di Omero, Virgilio e Ariosto, senza perdere una propria voce personale³. Ma l'ombra palladiana non deve sfumare gli altri ambiti di confronto, con i capomastri, con i colleghi (non solo architetti) e in particolar modo con i committenti. Lionello Puppi ha messo a fuoco molto bene in questo catalogo la rivendicazione scamozziana dell'eminenza di un proprio ruolo non solo intellettuale e culturale ma anche sociale, nella ricerca di un'eccellenza attraverso l'architettura come via che porta alla «partecipazione delle qualità divine», luci-

damente sondata da Werner Oechslin⁴. Ciò in un momento in cui il rapporto fra committenti e artisti tende a cristallizzarsi: per Scamozzi resta emblematico il freddo rapporto con l'ambiente dell'Accademia Olimpica vicentina, a cui ha dedicato pagine importanti Stefano Mazzoni⁵. Mi sembra poi che un altro polo di confronto, per Scamozzi, possa essere la figura di Alessandro Vittoria, con cui condivide la necessità di differenziarsi da un ingombrante maestro (Sansovino, per lo scultore), e che evidentemente può essergli a modello in quanto a intenti autocelebrativi, non ultimi il ritratto (come vedremo) e il monumento funebre con la propria effigie e l'arma di famiglia (una volpe per Vittoria, un camoscio per Scamozzi). Va ricordato che i due si conoscono bene almeno dal 1576 quando, con Ridolfi e Girolamo Forni, Vincenzo riesce a far uscire lo scultore e la sua famiglia da una Venezia contaminata dalla peste⁶. In quest'appendice sono raccolti alcuni elementi che consentono di leggere il *self-fashioning* scamozziano⁷, il processo di costruzione dell'immagine di sé: il suo ritratto, i suoi testamenti, il sigillo, che si affiancano naturalmente all'*Idea*, strumento cardine del suo progetto. Prima di analizzarli, tuttavia, va annotato un altro elemento importante della strategia comunicativa di Scamozzi, vale a dire la sua abilità di costruirsi una biografia *in progress*. Scamozzi ha appena trentasei anni quando, nel 1584, viene pubblicata una sua prima e parziale biografia, che Giovanni Roncone antepone all'edizione serliana, enumerando le realizzazioni frutto del «divinissimo intelletto» del «Vitruvio della nostra età»: i *Discorsi sopra le Antichità di Roma* e le corografie delle terme, la villa per Vettor Pisani a Lonigo, palazzo Trissino al Duomo, San Gaetano a Padova, la Celestia a Venezia, le Procuratie, il monumento da Ponte. Già due anni prima, nella dedicatoria a Contarini delle *Antichità di Roma* si poteva leggere che il giovane Scamozzi «sta in continuo studio per giovare altrui non solo col fonda-

re ogni girone bellissimi edifici ovunque è chiamato, ma etiandio con lo scrivere e d'architettura e di prospettiva, sue principali professioni», affermazioni piuttosto impegnative per un giovane di trentatré anni. Come si può notare inoltre, almeno tre edifici dell'elenco nel 1584 sono ancora in costruzione, e di essi solo San Gaetano si conclude felicemente. In questo senso si delinea una precisa strategia «di comunicazione» di Scamozzi, su doppio binario. Da un lato rendere conto del proprio lavoro, quasi a risarcimento dell'inevitabile assenza dalla seconda edizione di Vasari del 1568, tanto precisa nell'elencare le opere degli artisti allora ancora viventi a Venezia; dall'altro, come già Palladio nei *Quattro Libri*, dare conclusione almeno virtuale ai progetti in cantiere o solo parzialmente eseguiti.

La stampa del Rasciotti di *Piazza San Marco* nel 1599, qui resa nota da Hopkins, rappresenta ad esempio l'edificio delle Procuratie come completamente costruito, cosa che non avviene sino alla metà del secolo successivo. La lunga didascalia esplicativa – siglata dallo stesso Scamozzi – riferisce esplicitamente l'ideazione dell'opera a «Vicentio Scamozzi Architetto di tanta opera, & contra l'openione di molti Emuli» (cfr. cat. 12c). Una rivendicazione la cui necessità ci risulta più chiara se consideriamo che nel 1611, l'inviato della città di Bergamo, in dubbio se affidare un incarico a Scamozzi o a Francesco Smeraldi, si riferisce al secondo come a «quello che ha fatto la fabbrica della Procuratia Nova» (cfr. cat. 72a). La stessa funzione promozionale-rivendicativa è affidata alla incisione realizzata intorno al 1588, con le due versioni scamozziane del ponte di Rialto, dove il modello ad arcata unica è presentato come prima invenzione, seguita da quella a tre archi: un'evidente alterazione della verità a fini «mediatici» (cfr. cat. 30c). Questa azione revisionista ha il suo apice nella *Descrizione di alcune fabbriche moderne* di Stringa, che nel suo saggio sui monumenti funebri Davis ha brillante-

mente riferito alla diretta paternità scamozziana: ulteriore progresso della biografia del nostro che undici anni più tardi sfocerà nell'*Idea*.

Infine, non va trascurato che l'*Indice copiosissimo* dell'edizione serliana del 1584 è ormai considerato opera di Vincenzo e non di Giandomenico, che le ricerche hanno progressivamente restituito nella concreta natura di facoltoso impresario edile, piuttosto che di architetto o tantomeno di intellettuale⁸. Certamente l'affetto filiale ha una parte importante nella fittizia nobilitazione della figura del padre, ma non sfugge l'ulteriore manipolazione della realtà, funzionale a una promozione sociale, e anche alla differenziazione da Palladio, di umili natali.

G.B.

Desidero ringraziare Charles Davis a cui devo il suggerimento che l'architetto del ritratto di Denver potesse essere Vincenzo Scamozzi.

¹ La lettera è pubblicata in Mazzoni-Guaita 1985, p. 79, n. 89.

² Milizia 1827, p. 122.

³ Benvenuti 1857. Il testo è stato riscoperto da Lionello Puppi e messo in scena nel cortile di palazzo Barbaran da Porto a Vicenza venerdì 19 giugno 1998, a cura de «La Piccioniaia - I Carrara», in occasione del xvi seminario internazionale del cisa Andrea Palladio, *Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Alla riscoperta di un protagonista: l'Idea dell'architettura nella teoria e nella pratica*, Vicenza, 15-20 giugno 1998.

⁴ Howard Burns, *Disegno e progetto in Scamozzi*, conferenza del 15 giugno 1998 al xvi seminario internazionale del cisa Andrea Palladio, *Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Alla riscoperta di un protagonista: l'Idea dell'architettura nella teoria e nella pratica*, Vicenza, 15-20 giugno 1998.

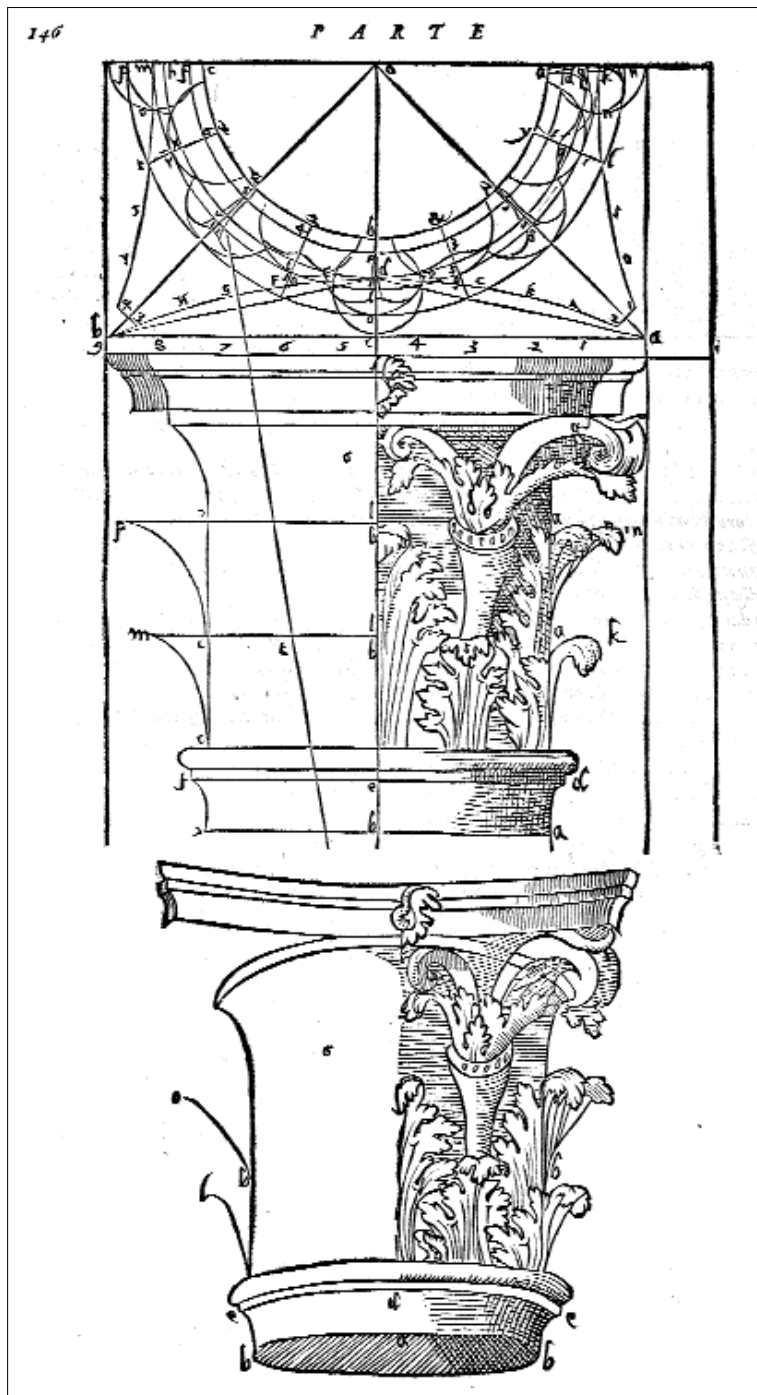
⁵ Oechslin 1997, pp. xxiv-xxvii e saggio in questo catalogo.

⁶ Mazzoni 1998, pp. 87-93.

⁷ Zorzi 1957, doc. 5. Nell'*Idea* Scamozzi risulta bene informato sulla produzione dello scultore: cfr. ad esempio Scamozzi 1615, p. 1, l. iii, cap. xix, p. 305.

⁸ Greenblatt 1980.

⁹ Fondamentale è Zorzi 1961, pp. 20-40, integrato da Barbieri-Heger 1991, pp. 140-144, con bibliografia precedente.



Capitello corinzio (Barbaro 1568, p. 146)

Al.

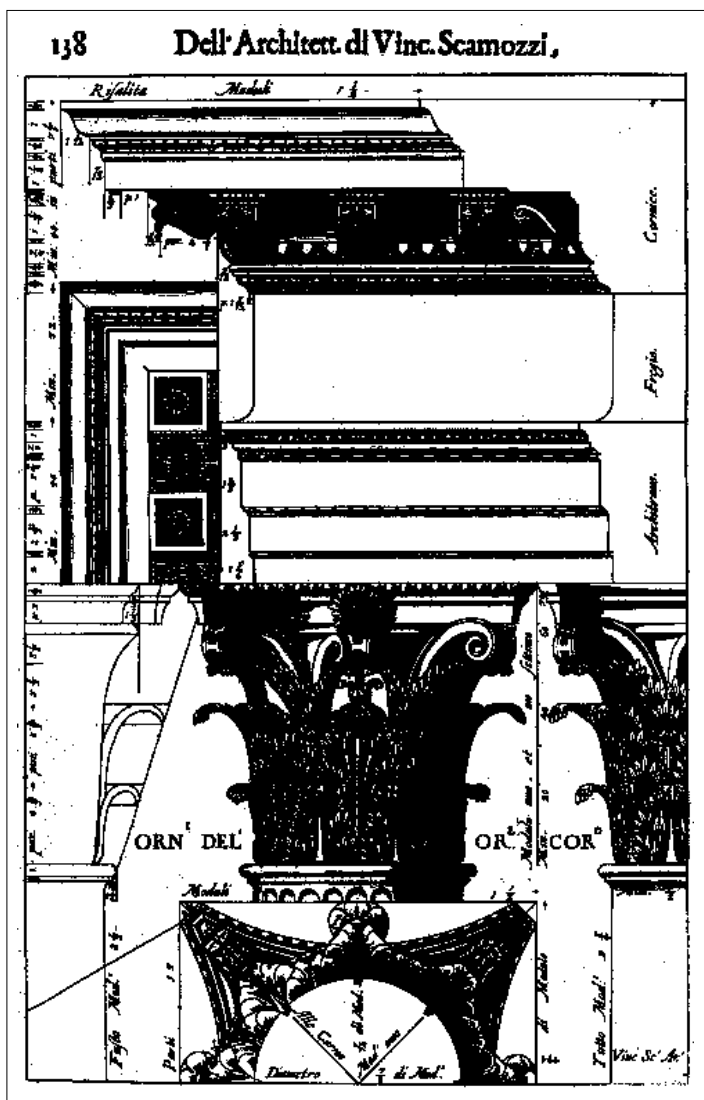
Paolo Caliari,
detto il Veronese, attr.
Ritratto di Vincenzo Scamozzi
nono decennio del XVI secolo
olio su tela; 93,3 × 81,7 cm
Denver, Denver Art Museum, Charles
Bayly Jr. Collection, E-126 (1951.85)

Il dipinto pervenne al Denver Art Museum nel 1951, a seguito del dono di Charles Bayly Jr., dopo essere passato dalla collezione di Adolph Loewi a Los Angeles, California. Secondo quanto già aveva segnalato Burton B. Fredericksen (lettera del 6 settembre 1988, nell'Archivio del Denver Art Museum), la tela è documentata nel 1909 come opera di «norditalienischer Maler "von Rang" aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts» nella raccolta Caiselli a Udine (Frimmel 1909, pp. 30-31), dispersa a Roma nel 1934. Tra il XVII e il XVIII secolo, i Caiselli, commercianti di origine bergamasca trasferitisi a Udine all'inizio del Seicento, accompagnarono la loro ascesa economica e sociale, coronata nel 1775 dall'aggregazione al Maggior Consiglio della Serenissima, con la costituzione di una notevole collezione di dipinti, una delle più importanti del capoluogo friulano. In essa, oltre a questa, si segnalavano soprattutto opere contemporanee alla formazione della raccolta: un centinaio di Antonio Carneio, inquilino dei Caiselli per oltre vent'anni, nature morte di Paolo Paoletti e, ovviamente la più famosa, la tela da soffitto di Giambattista Tiepolo raffigurante *La Nobiltà e la Virtù che trionfano sull'Ignoranza*, ora presso i Civici Musei di Storia e Arte di Udine (Furlan 1998).

L'attribuzione a Paolo Veronese e la notizia di una tradizionale identificazione del personaggio ritratto con l'architetto Jacopo Vignola – «tipica e bellissima opera di Paolo è anche il "Ritratto a mezza figura di un Architetto" (ritenuto il Vignola)» –, entrambe

raccolte nel *Census* di Fredericksen e Zeri del 1972, spettano a William Suida (Suida 1961, p. 103), il quale, peraltro, in una precedente lettera (aprile 1940, nell'Archivio del Denver Art Museum) si era espresso a favore di una paternità tizianesca. Convinzione, quest'ultima, di cui rimane sottotraccia un'eco nel suo articolo su «Arte Veneta» di vent'anni dopo. Suida è anche il primo a proporre, nella stessa sede, l'accostamento del nostro ritratto con il *Ritratto di scultore* (Girolamo Campagna o più probabilmente Alessandro Vittoria; cfr. Kryza-Gersch 1999, p. 162) del Metropolitan Museum of Art di New York: «Questo ritratto – egli scrive –, per il quale molti critici nel passato pensarono a Tiziano, è quasi un *pendant* del "Ritratto di uno Scultore" che si trova al Metropolitan [...]». Tale accostamento è il perno dell'attribuzione a Veronese, maturata congiuntamente da Terisio Pignatti e Filippo Pedrocco nel 1991 (Pignatti-Pedrocco 1991, n. 209) e ribadita nel 1995. In precedenza, Remigio Marini (Marini 1968) e lo stesso Pignatti (Pignatti 1976), il quale nel 1980 scriveva al Museo di Denver che lo considerava opera di un seguace di Tiziano del settimo decennio del Cinquecento, non lo avevano catalogato tra le opere autografe, bensì tra quelle attribuite a Veronese, mentre Rodolfo Pallucchini (Pallucchini 1984) non lo aveva neppure preso in considerazione. Il quadro di cui ci stiamo occupando è dunque ora presente nella monografia di Veronese, tra le opere autografe, con una datazione agli esordi del nono decennio, accanto al ritratto del Metropolitan, al *Gentiluomo con pelliccia* della collezione Harewood a Leeds e al *Gentiluomo* della Galleria Colonna (Pignatti-Pedrocco 1995, II, nn. 323-326).

Di fatto, a fronte della riconosciuta qualità del dipinto, è stata probabilmente la difficoltà di una sua visione diretta che non ne ha facilitato lo studio. Così, ad esempio, R.W. Rearick (Rearick 1988, p. 192; Rearick 1991, p.



246), nel ricostruire il «crepuscolo» di Veronese, che egli colloca piuttosto alla fine degli anni ottanta, a ridosso della morte del pittore sessantenne, non ne fa cenno, mentre Caterina Furlan (Furlan 1998, p. 240) parla di «problema tuttora aperto dal punto di vista attributivo». Particolarmente utile risulterà perciò l'opportunità rappresentata dalla presenza del ritratto in questa mostra. Rispetto allo *Scultore* di New York qui la composizione risulta semplificata, meno fine e luminosa la materia dell'abito e dello sfondo, più debole la costruzione della mano, mentre pare di potervi ravvisare quel naturalismo bassanese che Rearick (Rearick 1991, p. 244) indica come nuova componente della bottega veronesiana in concomitanza con la collaborazione di Carletto Caliarì con Francesco da Ponte nel 1586-1587. La datazione del dipinto nel nono decennio del Cinquecento se esclude la possibilità di identificare l'architetto rappresentato con Jacopo Vignola, che muore nel 1573, è invece più che plausibile qualora si proponga di riconoscerlo Vincenzo Scamozzi, presente a Venezia dall'inizio degli anni ottanta.

P.M.

Il ritratto mostra un uomo maturo, vestito sobriamente di nero, che guarda verso di noi, come per dirci qualcosa. Con la mano sinistra regge un capitello corinzio, evidentemente un modello in gesso o legno, e nella destra ha un compasso aperto, con cui compie un gesto essenziale per comprendere il significato del quadro. Come ha notato Ingrid Severin, infatti, il compasso misura la distanza fra l'asse del capitello e il suo margine esterno: l'uomo sta evidenziando il modulo. L'osservazione della studiosa è preziosa: l'effigiato non è un collezionista o un erudito personaggio dell'aristocrazia, ma prende una misura precisa con cui sta dimostrando la dottrina del modulo, l'elemento fondamentale della proporzione architettonica (Severin 1992, pp. 84-85 e cat. 154).

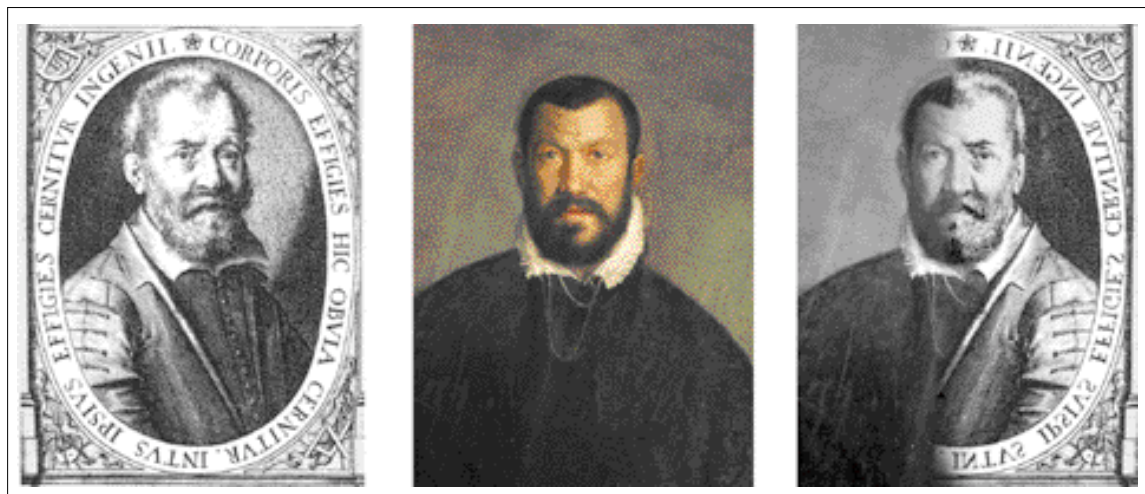
Quindi è un architetto, vestito sobriamente di nero, una caratteristica comune nella sua categoria (ieri come oggi) di cui abbiamo diverse conferme, dal *Ritratto di Giulio Romano* di Tiziano (1536-1538) a fonti scritte come quella che nel 1532 descrive l'architetto bergamasco Andrea Moroni come «homo scarso et bruno cum barba negra, vestito de negro» (Beltrami 1995, p. 63). Proprio il ritratto tizianesco di Giulio è il modello della rappresentazione dell'artista elegantemente vestito, che mostra con fierezza una propria realizzazione (Sherman 1965, p. 77), come anche il Tiziano Aspetti ritratto da Leandro Bassano di Hampton Court, o il Vittoria di Paolo Veronese al Metropolitan (Kryza-Gersch 1999, pp. 153-163). Ma l'uomo ritratto nel quadro di Denver non mostra una propria architettura, ma qualcosa d'altro.

Un compasso compare spesso fra le mani degli architetti ritratti, ma mentre il Vignola del frontespizio della *Regola* del 1562 lo impugna come strumento del mestiere (Thoenes 2002, p. 108-109) e il Sansovino di Tintoretto (1566) lo esibisce come attributo della professione (Rossi 1980, p. 242), il compasso è qui utilizzato al fine preciso di alludere a una teoria architettonica, basata sul modulo: l'effigiato non è un «professionista», ma un intellettuale, ed evidentemente benestante.

Di chi si tratta? Un confronto con il ritratto di Vincenzo Scamozzi nell'antiporta dell'*Idea*, facilitato da una manipolazione digitale di Simone Baldassini, dà risultati plausibili: considerando una presumibile differenza di età di circa venticinque anni, osserviamo che il taglio degli occhi è identico, la forma del volto, il naso e l'attaccatura dei capelli compatibile. Ma un altro elemento depone a favore dell'identificazione con Scamozzi. Nell'*Idea*, Scamozzi presenta un capitello corinzio assai simile, e nella cui pianta si legge «alle corna modulo uno»: il compasso del quadro di Denver indica esattamente la metà di quella misura (per indicarla

Capitello corinzio (Scamozzi 1615, p. II, l. VI, cap. XXIX, p. 138)

Dettaglio del capitello corinzio (Denver Art Museum)



*Confronto fra l'incisione dell'Idea
e il ritratto del Denver Art Museum
(elaborazione digitale di S. Baldissini)*

tutta avrebbe dovuto divaricarsi completamente) (Scamozzi 1615, p. II, l. VI, cap. XXIX, p. 138).

Anche l'ideologia sottesa al ritratto è compatibile con l'immagine che Scamozzi proietta di sé, come intellettuale e architetto impegnato in una ricerca fondativa della propria disciplina, basata sull'intero universo dei saperi necessari a rappresentare la scienza dell'architettura sul modello vitruviano. «Intendente de l'arte, et solo theorico, e anco mi dicono che sia valenthuomo» lo descrive un inviato di Federico Borromeo nel 1596 come alternativa a due «puri pratici, ma tenuti di buon gusto, e che sappino ben eseguire» (Puppi 1973b, p. 75) e in questo stesso catalogo Lionello Puppi ha indicato con grande efficacia la rivendicazione scamozziana del nuovo ruolo intellettuale, ma anche sociale, che traspare costantemente dalla pagine del Trattato, fondato sull'opportunità dell'architetto di provenire da una famiglia dotata di risorse, sulla diffidenza verso i realizzatori, ed anche sulla necessità di essere «di bella presenza, di grato aspetto, e molto cortese di parole e di fatti, perché questi tali oggetti hanno grandissima forza negli animi altrui, che bene spesso nel maneggio delle cose importanti facilitano molto ad ottenere le audientie, e anco le gratie e i favori. Perciò a gran ragione Cicerone lodava assai la grandezza e la bella forma dell'uomo» (Scamozzi 1615, p. I, l. I, cap. VII, p. 22).

Sulle continue sottolineature della distanza fra il mondo degli esecutori e quello degli architetti ha già scritto con grande efficacia Davis in questo catalogo, nel saggio sui monumenti funebri: la divaricazione dei ruoli non potrebbe essere più netto, al limite dell'invettiva. È significativo però osservare, come la distanza dal mondo del fare – e in fondo anche della «professione» – è un ulteriore elemento di differenziazione da Palladio, giunto alla fama dalla via umile della bottega, e che il suo biografo Paolo Gualdo ricorda esser stato

«nella conversazione piacevolissimo e facetissimo, sicché dava estremo gusto alli gentiluomini e signori con quali trattava, come anco gli operari, dei quali si serviva, tenendoli sempre allegri, e trattenendoli con molte piacevollezze faceva che lavorassero allegrissimamente. Aveva gran gusto d'insegnare a quelli con molta carità tutti i buoni termini dell'arte, di maniera che non vi era muratore, scarpellino o lignaiuolo che non sapesse tutte le misure, i membri, et i veri termini dell'architettura» (Zorzi 1959, p. 94). Nella costruzione dell'immagine di sé quindi, Scamozzi si differenzia dai due poli: dai committenti, rispetto ai quali rivendica una condizione liberale, e dai capimastri – «realizzatori idioti» come osserva Davis – da cui è necessario difendere le proprie invenzioni. Questa bipolarità traspare spesso anche nei documenti, ad esempio nella polemica a distanza Sansovino-Smeraldi brillantemente identificata da Davis nelle pagine di Stringa, che ha una coda anche nella scelta fra i due per il Palazzo Nuovo di Bergamo: «Quanto al paragone tra questi due maestri [scrive Agosti], io ho informazione da molte parti conforme, che il Scamoccio è huomo di gran teorica, et possiede benissimo i termini dell'arte, ma che ha pensieri troppo singolari, et amico di novità, di modo che potrebbe metter garbuglio non solo in quello che si ha da fare, ma anco nel cominciato. L'altro [Smeraldi] è huomo più sodo, et di maggior esperienza nella pratica» (cfr. cat. 72a).

In merito poi all'allusione a una condizione di vita agiata, espressa nel dipinto, Oechslin ha ritrovato nelle pagine di Lombardelli l'invito a non intraprendere la professione dell'architettura «se i maggiori non hanno a poter spendere di grosso» (Oechslin 1997, p. xxv) tema che Scamozzi parafrasa quasi letteralmente: «l'architetto dee esser con qualche sorte di beni di fortuna [...] così per poter resistere alle molte spese, e per gli studi, e per li viaggi fruttuosi, come per mantenimento del suo

honore» (Scamozzi 1615, p. 1, l. 1, cap. ix, p. 27). La stessa stampa dell'*Idea* «expensis autoris», configura il Trattato come contributo al sapere del mondo più che come operazione commerciale, ed è significativa l'indifferenza ostentata verso il guadagno della vendita dell'*Idea*: «Io non ho freddo a' piedi, ed ho la casa fornita del tutto» scrive Scamozzi a Paolo Gualdo nel gennaio del 1616, sottolineando che il proprio impegno per un'efficace distribuzione delle copie appena stampate non è tanto finalizzato al guadagno «ma perché l'opera abbia spazzio in molte parti» (Puppi 1969, p. 66, doc. 4). Nella vicenda dell'incarico per il Palazzo Nuovo di Bergamo, Scamozzi si rifiuta ostinatamente di precisare il proprio onorario: «non è mai stato possibile farli proferire domanda alcuna per sua provisione, rimettendosi in tutto alla cortesia de Signori Deputati», scrive l'inviato bergamasco Giovanni Agosti il 16 marzo 1611, che ribadisce il concetto il 26 marzo successivo: «non è possibile cavar altro di bocca circa la sua provisione, che quanto li ho scritto altre volte» (cfr. cat. 72a). Del resto sappiamo che Vespasiano Gonzaga «donò a detto Scamotio scuti cento et dieci et una tazza d'argento» per Sabbioneta e Stringa registra che fu «onorato» d'una collana d'oro di buona valuta per l'apparato trionfale della dogaressa Grimani: riconoscimenti che nel testamento del 1602 sono orgogliosamente definiti «ori e argenti lavorati, et altre cose, che mi sono state honorate da prencipi, e altri signori per honorationi e beneficiarmi» (Timofiewitsch 1965, p. 322).

Esiste infine nel quadro un ulteriore elemento in sintonia con l'autorappresentazione scamozziana. È noto che dal 4 aprile al 2 luglio 1574 Scamozzi compulsa e annota fittamente l'edizione del 1567 del Vitruvio di Daniele Barbaro. A margine della pagina 257, in corrispondenza del punto in cui Barbaro attira l'attenzione del lettore sul proprio Trattato sulla prospettiva, Scamozzi



Leandro Bassano (?), ritratto di Vincenzo Scamozzi (Salisburgo, Salzburg Barokmuseum)

appunta: «Libri nove pur da me veduti ne qualli si desidera non fan le solidità [?] de corpi sferici, ma le vere proportioni e acrescimenti delle cornici il che io spero mostrare» (Gleria 1981-1982, app. 1, p. 386; Mitrovich Senes 2002, p. 208). Si sta riferendo a *La Pratica delle Prospettive di Monsignor Daniel Barbaro*, stampato a Venezia nel 1568, e specificamente alla *Quarta parte* dove l'autore si prefigge di descrivere «le parti delle fabriche partitamente, come sono base, capitelli, colonne, architravi, e poi dimostrerò il modo di porle insieme, e di formare e tutte tre le sorti di scene» (Barbaro 1568, pp. 129-158). Il capitolo ix è dedicato alla «Descrittione et digradatione del capitello corinthio», che viene mostrato in prospettiva dal basso, come nel quadro di Denver (Barbaro 1568, p. 146). In tutta la biografia scamozziana architettura e prospettiva sono affiancate: «È in continuo studio per giovare altrui non solo col fondare ogni giorno bellissimi edifici ovunque è chiamato, ma etiandio con lo scrivere e d'architettura e di prospettiva, sue principali professioni» (dedica di Girolamo Porro a Giacomo Contarini nelle *Antichità di Roma*, 1581), «Del valor suo nella professione d'architetto faranno presto fede i libri d'architettura e di prospettiva per mezzo della stampa» (lettera di Lodovico Roncone a Francesco Senese premessa all'edizione del Serlio 1584) e ancora «concorrono insieme architettura e prospettiva» nella dedica a Giovanni Cornaro della *Corografia delle Terme di Diocleziano* (Roma 1580) e infine nel testamento del 1602 risulta pressoché ultimato il menabò per un trattatello della prospettiva in sei volumi.

Gran teorico d'architettura, prospettico, ben nato. Ritratto come Vittoria e Tiziano Aspetti da un pittore famoso, in un quadro che forse, come Vittoria, tiene presso di sé, dato che «tutti i ritratti di casa» sono nominati accanto ai «quadri di pitture» nel testamento del 1602 (cfr. cat. A3). In ogni caso dal 1582 Scamozzi è protagonista della scena

veneziana, e insieme alle dediche a Giovanni Cornaro della *Corografia delle Terme* (1580) e a Jacopo Contarini dei *Discorsi* (1581), e alla protobiografia premessa all'edizione di Serlio (1584), anche questo ritratto costituisce una credenziale per un giovane in vertiginosa ascesa nei circoli intellettuali della capitale. Il nono decennio del Cinquecento è il suo momento, quando ancora vivono i potenti protettori ereditati da Palladio e gli incarichi si moltiplicano. Ma non durerà per sempre.

G.B.

A2.

Tito Gastone Perlotto (1788-1858)

Ritratto di Vincenzo Scamozzi

quarto decennio del XIX secolo

matita e acquerello su carta;

210 x 150 mm

iscrizioni: «Vincentius Scamottius»

(in alto a sinistra); «da un dipinto della scuola dei Bassano» (in basso a destra)

Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana

Al Museo di Salisburgo è conservato un ritratto di Scamozzi, attribuito a Leandro Bassano, che porta vergato sullo sfondo la scritta «Vincentius Scamotius Archit[ectus] A[nn]o MDXC». Non ho visto il quadro e non sono in grado di dire se si tratta di un originale oppure di una copia più tarda. Circa la sua provenienza, va notato che nel 1779 sono segnalati all'interno della Rotonda palladiana «quattro Ritratti, rappresentanti Palladio, Sansovino, Scamozzi, e della Vale [Andrea]; opere di eccellenti mani lor contemporanee» (Baldrini 1779, II, p. 57).

Il ritratto della Bertoliana, pubblicato per primo da Puppi (Puppi 1973b, fig. 23), ma senza attribuzione, è evidentemente dipendente dal quadro salisburghese. La tecnica del disegno con tratteggio incrociato ad acquerello ne identificano l'autore in Tito Perlotto (Barbieri 1962, pp. 25-26; Thieme Becker 1992, 25-26, p. 420). Alla stessa iconografia si ispira anche una stampa, firmata

[A2.]

Fusinati, incisione ritratto di Vincenzo Scamozzi (Vicenza, Biblioteca del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio)



«Fusinati sculp.», che si dichiara tratta «da un dipinto di scuola del Maganza». In Bertoliana il foglio è incollato su un cartone insieme alla rara stampa delle due versioni del ponte di Rialto che Scolari dice in possesso Leonardo Trissino (Scolari 1837, p. 56) e che Magrini segnala in «presso il conte Antonio Porto erede Trissino, ed una nel Museo Correr» (Magrini 1869, p. 118).

Bibliografia: Puppi 1973b, fig. 23.

G.B.

A3.

Testamento di Vincenzo Scamozzi

1602, 2 settembre

penna su carta; 212 × 315 mm

(misure del bifoglio chiuso)

note: tre bifogli, più un foglio già involucri sigillato del testamento, con tre sigilli aderenti

Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Atti, Giovan Battista Padavin, b. 1224, n. 175

Testamento di Vincenzo Scamozzi

1616, 3 agosto

penna su carta; 212 × 310 mm

(misure del bifoglio chiuso)

note: due bifogli

Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Atti, Nicolò Federici, b. 376, n. 893

Il testamento del 1602 viene pubblicato per la prima volta da Magrini (Magrini 1869, pp. 98-113) e successivamente da Timofiewitsch, che lo riteneva inedito (Timofiewitsch 1965, pp. 316-328).

Scamozzi testa il 2 settembre, nel giorno del proprio cinquantaquattresimo compleanno («mio annuale»), non tanto per problemi di salute, ma in previsione di un viaggio a Firenze «per dar ordine al palazzo dei Magnifici Signori Strozzi». È nel suo studio, circondato dai libri («i libri del mio studio, così stampati come a penna [...] e che Dio gratia fin hora sono molti») e dai disegni («i disegni d'architettura, et altri del mio studio»), all'interno di una

casa di Almorò Grimani in contra' di San Severo a Venezia, che dal testo scopriamo arredata con un mobili austero («io ho abborrito questa vanità di vestire molto le mura»), ma con diversi quadri («tutti i retratti di casa, e quadri di pitture») e alcuni ori e argenti lavorati, ricevuti in dono dai committenti.

Lo scopo ultimo del testamento è quello di garantire la realizzazione di due monumenti scamozziani: uno funebre in pietra, nella chiesa di San Giovanni e Paolo, e uno di carta, vale a dire la pubblicazione dell'*Idea* e del Trattato in sei libri sulla prospettiva.

Per quanto riguarda il monumento funebre, Vincenzo predispone che la propria salma sia ricomposta «senza alcuna vanità e pompa» e sepolta in San Giovanni e Paolo a Venezia (oppure nella chiesa principale della città dove gli toccasse in sorte di morire) «sotto terra, separato, e coperto di lastra di pietra viva», richiedendo anche «sia fatto una tavola di pietra viva di honesta grandezza, nella quale sia intagliato in lettere antiche romane il nome, cognome, la patria, la professione, gl'anni della mia età, et il millesimo», posta sul muro al di sotto di un'edicola dove porre «il mio retratto da mezzo petto insoi, fatto per mano di scultore eccellente e di bronzo [...] pietra da Verona» (Timofiewitsch 1965, pp. 320-321). Scamozzi torna sul tema anche nel testamento del 1616, imponendo agli eredi la realizzazione di «una memoria in pietra, con l'effigie ed iscrizione, la quale sia nobile ed onorata, e degna d'un pari mio» (Temanza 1770, p. XLII). Al riguardo, oltre che con le numerose tombe di intellettuali e umanisti, a Venezia come a Padova, probabilmente esiste un legame di emulazione con analoghi progetti autocelibrativi, come quello di Jacopo Sansovino, o di Alessandro Vittoria che nel proprio testamento del 1595 impone la presenza di «un mio retratto de marmo», nel monumento che sarà messo in opera a San Zaccaria nel 1605 (Gerola 1924-1925, pp. 350-354; Rossi 1999, pp. 171-175).

La garanzia di «stampare bene e diligentemente tutte le mie opere di Architettura e di Prospettiva» è l'altra preoccupazione fondamentale nel testamento del 1602, tanto che ai tre commissari viene affiancato lo stampatore Andrea Muschio. Il Trattato di architettura in dodici libri è in avanzato stato di lavorazione editoriale («già buona parte fatte le stampe in rame, et in legno, e tuttavia si vanno facendo»). Il Trattato sulla prospettiva, in sei libri, è completo per quanto riguarda i disegni («fatti tutti [...] già da molti anni, e finiti in buona forma come debbono stare, e manca solo intagliarli») e da terminare per quanto riguarda il testo («in buona parte è fatta la scrittura, et assai facile il resto a persona intendente, e massime con la veduta d'essi disegni»). Al «finire e stampare le opere suddette, massime quelle d'architettura» vengono destinate tutte le risorse, mentre gli abbozzi incompleti di altre opere devono essere bruciate (Timofiewitsch 1965, pp. 322-323).

L'eredità di sangue, al momento, è limitata a un figlio di tre anni (con la cui madre però Scamozzi ha rotto i rapporti) anche se non si esclude l'arrivo di altri, e di essi i commissari si dovranno prendere cura.

Il testamento del 1616, pubblicato già da Temanza, interviene in uno scenario completamente mutato. Stampata l'*Idea*, – la garanzia di «conservare la memoria del mio nome al pari dell'eternità» – il desiderio di Vincenzo diviene ora dare un futuro in carne e ossa al «nome e le insegne della mia famiglia delli Scamozzi». Il sogno di una paternità senile era sfumato l'inverno precedente, con la morte di due gemelli neonati a cui aveva dato il nome del padre (cfr cat. A4), che si aggiungevano al lutto di altri cinque figli premorti. Vincenzo destina quindi le proprie sostanze alla creazione di un lascito a favore di un giovane vicentino disposto a studiare architettura e «che si nomini della mia famiglia Scamozzi, e porti l'arma ed insegna di essa». Le



L'arma Scamozzi (Scamozzi 1615, antiporta)

Impresa di Vincenzo Scamozzi (Scamozzi 1615, frontespizio)



*L'arma di Vincenzo Scamozzi
(Scamozzi 1615, antiporta)
simile al sigillo*

*Il sigillo di Silla Palladio
(Magrini 1845)*

volontà di Vincenzo avranno un destino difficile, fra liti e ricorsi, e solo nel Settecento inoltrato la «borsa di studio» favorirà la formazione di un vero architetto come Ottavio Bertotti, figlio di un barbiere, divenuto Bertotti Scamozzi in ossequio al dettato testamentario (Olivato Puppi 1974-1975, pp. 347-369).

Al di là degli esiti futuri è molto interessante il richiamo, quasi ossessivo nel testamento, alla famiglia Scamozzi e alla sua arma, punto d'arrivo dell'auto-costruzione di una tradizione familiare. L'arma di famiglia è presente in due versioni sui basamenti delle colonne nell'antiporta dell'*Idea*, analizzate con attenzione nel saggio di Fernando Rigon in questo catalogo. Già il Muratori faceva discendere il cognome Scamozzi dai camosci (Muratori 1739, II, col. 412-413: «Rupi carpas nunc appellamus camoccie. Hae fortasse olim Scambuscia appellatae, et inde profectum videtur cognomen Vincentii Scamozzi, celebris architectonices scriptoris») e ancora negli ultimi decenni del Settecento era visibile uno stemma con «una camozza» sul portone della casa di San Francesco Vecchio (Calvi 1779, v, p. 238), insegna data come «oggi distrutta» da Magrini (Magrini 1845, p. xvii). Magrini, analizzando il sigillo di Silla Palladio, richiamava l'attenzione su una serie di stemmi figurati di artisti di area vicentina, come il pittore Gianantonio Fasolo, Jacopo da Ponte, e Giambattista Maganza. Alla «camozza» araldica scamozziana risponde a Venezia la volpe rampante del monumento di Alessandro Vittoria nella chiesa di San Zaccaria, animale eponimo della famiglia dello scultore «m. Alex.ro Vittoria della Volpe scultor q. m. Virgilio da Trento», come appare nel testamento del 20 aprile 1567 (Predelli 1908, p. 107). Andrebbe infine ricordato che il Battista Pittoni le cui tavole delle *Antichità di Roma* sono affiancate dai testi di Vincenzo nell'edizione del 1582 (cfr. cat. 15), è un creatore d'imprese, che pubblica in un libro

edito a Venezia nel 1562 (Puppi 2001, pp. 16-19)

Bibliografia: Temanza 1770, pp. xl-xlii; Scolari 1837, pp. 91-94; Formenton 1863; Magrini 1869, pp. 98-113; Bardella 1932, pp. 5-16; Timofiewitsch 1965, pp. 316-328.

G.B.

A4.

Sigillo di Vincenzo Scamozzi

impressione su carta; 18 × 9 mm
Venezia, Archivio di Stato, Notarile, Atti, Giovan Battista Padavin, b. 1224, n. 175

Il sigillo è impresso per tre volte sui fogli del testamento del 1602. La lettura è molto difficile, ma sono riconoscibili le teste di camoscio e la banda orizzontale come nello stemma nel frontespizio dell'*Idea*, con la differenza che ai lati dell'ovale, nel sigillo, compaiono delle figure simili a putti.

Il sigillo scamozziano è confrontabile con quello di Silla Palladio pubblicato da Magrini: un albero di ulivo, sormontato da una civetta, fra due putti e due liocorni (Magrini 1845, tav. *Caratteri e stemmi della famiglia di Andrea Palladio*). Recentemente Lionello Puppi è tornato sul sigillo, riferendone la concezione allo stesso Palladio, e offrendo una lettura affascinante dell'iconografia dell'emblema, nel senso della rivendicazione di una «condizione liberale nell'ordine sociale e culturale», e collegandolo al ruolo di Andrea come fondatore dell'Accademia Olimpica (Puppi 2001, pp. 197-202). A questi ritrovati sigilli di architetti, andrebbe probabilmente affiancato anche quello nominato nell'inventario del 1535 dei beni di Gianmaria Falconetto: un «anello d'oro con una corniola intagliata di uno Esculapio» (Lovarini 1925, pp. 131).

G.B.

A5.

Atto di morte

dei due gemelli Scamozzi

1615, 20 novembre e 3 dicembre
registro cartaceo; 300 × 110 mm
Venezia, Archivio Storico del Patriarcato, Parrocchia di San Severo, Registri dei morti, reg. n. 1

Devo alla consueta generosità di Manuela Barausse la notizia delle morte dei due ultimi figli di Vincenzo, due gemelli: «Adi 20 novembre 1615. Zuanne e Domenego nasente, fio del signor Vincenzo Scamozio, de zorni doi, non è stato a termine. Adi 3 dicembre 1615. Zuandomenigo, fio del signor Vincenzo Scamozio nasente de zorni tredise non è stato a termine». Il primo bambino nasce quindi il 18 novembre, ma sopravvive solo due giorni, e il secondo – venuto alla luce tre giorni dopo il fratello – muore dopo tredici giorni. Per Scamozzi, allora sessantasettenne, si tratta di una paternità tardiva, e che gli viene negata per la settima volta: sei figli da Veneranda e uno da Cornelia, che sappiamo avere tre anni nel 1602. Nello stesso volume è registrato anche l'atto di morte di Vincenzo, il 7 agosto 1616 (per tifo petecchiale), reso noto già dal Temanza (Temanza 1770, p. 40).

G.B.

A6.

Anonimo

Monumento commemorativo di Vincenzo Scamozzi

1710
pietra
Vicenza, tempio di San Lorenzo

È Temanza a ricordare per primo il monumento nella chiesa di San Lorenzo di Vicenza, e offrire la preziosa trascrizione di una lapide – poi sostituita, ma «che essendo io giovinetto lessi e copiai» – in cui Bonaventura Gregori Scamozzi, alla data 1710, rivendicava la paternità del monumento, realizzato in



quanto erede adottivo. Mario Saccardo ha ritrovato nel 1973 la supplica del 7 agosto del 1709 con cui Gregori Scamozzi otteneva la concessione dello spazio nella chiesa, confermando la datazione (Saccardo 1973, pp. 30-31). Successivamente la prima lapide viene rimossa, nell'ambito della disputa ereditaria, per consentire ad Andrea Toaldo Scamozzi «Filius et heres adoptivus / electus 1692 confirmatus 1737» di dichiarare la propria vittoria (Temanza 1770, p. 43). Il monumento appare a Temanza «si gretto e poco decente, che non potevasi peggio», un giudizio condivisibile. Arslan pensa invece alla realizzazione postuma di un'idea di Vittoria, data il busto alla fine del Cinquecento e lo attribuisce Francesco Segala: affermazione priva di senso dato che il busto è in gesso, e in ogni caso Segala muore nel 1593, mentre la scultura deriva pedissequamente dall'immagine scamozziana nell'antiporta dell'*Idea*, sin nei minimi dettagli della giubba. Scolari sostiene inoltre che durante le soppressioni napoleoniche monumento e busto furono demoliti, e che ritrovò l'unica lapide a oggi esistente murata nel chiostro di San Giacomo (Scolari 1837, p. 67). Non abbiamo notizia sulla ricomposizione del monumento, ma va osservato che la testa è identica al gesso conservato al Museo Civico di Vicenza, opera di Angelo Giordani datata al 1865-1875 (Villa 2000, p. 205), probabile copia dell'esemplare in marmo realizzato per il Pantheon di Palazzo Ducale.

Bibliografia: Temanza 1770, p. 43; Arslan 1956, p. 126; Saccardo 1973, pp. 30-31.

G.B.

[A6.]

