

FRANCO BARBIERI

## ARTE A VICENZA O ARTE VICENTINA?

Ho scelto questo tema constatando quanti volenterosi frequentatori di questo «corso» percorrano la città a goderne le bellezze; perciò credo ci si possa ormai porre un legittimo interrogativo: se cioè, a Vicenza, siamo solo in presenza di una serie di «fatti» catalogabili e graduabili secondo più o meno discutibili criteri «estetici» o se, invece, non si possa rintracciare, in tali «fatti», un filo conduttore, così da configurare una certa «originalità» locale ossia — con una parola coniata dai letterati ma pure a noi utilissima nel caso specifico — una certa «vicentinità» del discorso artistico.

Mi conferma nel proposito il verificare, sollevato lo sguardo dal ristretto ambito «provinciale» al più vasto nazionale, come sia proprio questo il momento in cui la storiografia dell'arte più avveduta va affrontando argomenti paralleli. Il volume fondamentale di Ferdinando Bologna, dal titolo «La coscienza storica dell'arte in Italia», edito dall'U.T.E.T. nel 1982, ci è giusto utile riferimento a darci il «punto» della situazione nel suo dibattere un problema analogo al nostro, allargato in area più ampia. La questione è, infatti, per il Bologna, se si debba parlare di «arte in Italia» o, viceversa, di un'«arte italiana» con caratteristiche autonome, da indagarsi proprio nella loro «diversità».

Tornando a noi, chiediamoci dunque, espressamente: le tante manifestazioni artistiche che è concesso annoverare per le vie e le piazze, o negli interni di chiese e palazzi di Vicenza, rivelano davvero, ad un attento minuzioso esame, una intrinseca peculiarità non confondibile, onde non parrebbe consentito immaginarle altrove? Mi richiamo ad una realtà sotto gli occhi di tutti. Di solito, si lamenta che il comune visitatore — turista affrettato se non troppo spesso inquadrato in organizzazioni di massa — giunto in città, dedichi la sua attenzione all'immane Teatro Olimpico, si spinga, se ha tempo e buona volontà, fino alla Piazza dei Signori ed ai principali monumenti circostanti,

\* Profusione dell'Accademico Olimpico prof. FRANCO BARBIERI ad un «corso» di visite ai monumenti della Città e della Provincia, organizzato dal Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio». Il testo, salvo alcuni necessari emendamenti, è stato volutamente lasciato nella sua immediatezza discorsiva.

non dimenticando, in S. Corona, il «Battesimo di Cristo» del Giambellino; caso piú raro, qualcuno raggiunge, alla Villa Valmarana dei «Nani», gli affreschi dei Tiepolo o, al suburbio del «Gallo», il Palladio della notissima «Rotonda». Tuttavia, un simile comportamento, a prescindere dalle esigenze della fretta o, peggio, dall'incuria, non è privo, a ben guardare, di una sua logica.

Nessuno vorrà negare la bellezza e la suggestione della pala belliniana, nodo importante della pittura veneta agli albori del '500: ricordiamo la discussione, intavolata dall'Arslan, se in essa sia da cogliere l'eventuale partecipazione del Giorgione; tutti, però, dovranno ugualmente riconoscere che lo stupendo «oggetto» non per altro sta a Vicenza, e non altrove, se non perché il committente, Graziano Garzadori, lo ordinò a maggior ornamento dell'altare votivo — era reduce da un viaggio in Terrasanta — da lui eretto nella grande chiesa domenicana dedicata alla Sacra Spina. Resterebbe addirittura da dimostrare se, per l'occasione, il pittore già famoso abbia affrontato la trasferta tra i Berici, o non piuttosto, fornitegli le misure, abbia poi lavorato nel suo «atelier» veneziano. Del pari, i lavori dei Tiepolo alla Valmarana, oltre che affascinanti, rivestono importanza notevolissima nel percorso «stilistico» dei due pittori, padre e figlio: ma chi penserebbe di parlare di una «vicentinità» dei Tiepolo?

Vicenza — è inutile negarlo — rimane nella memoria collettiva per un assieme di elementi che prescindono dai risultati ottenuti, nel suo ambito, da pittori e scultori magari illustri: sebbene, è ovvio, non li escluda; anzi, se del caso, opportunamente se ne avvantaggi. Prevale una netta «vocazione» di carattere architettonico, sfociante per giunta in alcuni importanti esiti urbanistici: risultandone un «messaggio» capace, lo sappiamo, di espandersi dalla piccola città come da una compiacente cassa di risonanza, e non solo in Italia ma in Europa e oltre, a raggiungere le Americhe. Perciò, che il «forestiere» tenda a fruire, di massima, del «fenomeno» Palladio e, al piú, di riflesso, del '600 scamozziano — le scene «fisse» dell'Olimpico — non deve meravigliare: basti ricordare, per instaurare un moto opposto dal centro di irradiazione alla «periferia», come, arrivando a Chiswick, in Inghilterra, ritroviamo nella Villa di Lord Burlington motivi di sicura estrazione dallo Scamozzi o, passando alle «plantations» del profondo sud degli Stati Uniti, riviviamo situazioni costruttive indubbiamente derivate dal '500 palladiano. Si tratterà di una combinazione fortuita?

Stando fermi ai presupposti di una concezione «idealista», sarebbe sufficiente, per rispondere alla domanda, la constatazione di aver visto arrivare tra noi, in un preciso momento della storia, un «genio» indiscusso; questi, il Palladio appunto, ha inventato, per sua capacità intrinseca, architetture di tanto alta qualità da spiegare il loro valore

universale, divenuto presto emblematico, di «modelli». Fuori da questa spiegazione di comodo, è pensabile esistano ragioni più profonde circa il verificarsi a Vicenza, attorno al medio '500, di questa irripetibile «avventura» che vede iniziarsi la trasformazione di un piccolo nucleo urbano in centro propulsore di «exempla» di portata internazionale. In parole povere, si affaccia impellente il dubbio se, al di là della «fortuna», Vicenza non si sia «meritato» il suo Palladio.

Ecco: allo stato attuale della metodologia storica dell'arte, sono convinto che il quesito possa, entro certi limiti, essere appagato: e non anticipo se in senso affermativo o negativo, dato che un po' di «suspence» non cadrà magari inopportuna a rendere (si spera) meno monotono il discorso.

È un dato di fatto che questa nostra città, fino all'avanzato '400, si adeguava ad un linguaggio architettonico rientrante negli aspetti comuni alle città settentrionali italiane, particolarmente del mondo lombardo-veneto. Vi potremmo, quindi, segnalare eminenze di un qualche interesse, specie tra le fabbriche religiose — le sedi degli Ordini Mendicanti — ma non, in senso assoluto, di spiccata originalità. Nelle fabbriche civili, tra i pochissimi esempi superstiti alle distruzioni operate dai mutamenti del «gusto», qualche richiamo basterà a convalidare l'assunto. Le cosiddette «Torri dei Loschi» mostrano particolari apprezzabili ma affini ai molti esibiti in edifici coevi di aree limitrofe, attorno all'XI-XIII secolo. La bifora, messa in luce nel chiostro settecentesco di S. Felice, quantunque elegante, si inserisce normalmente in strutture largamente «romaniche» abbastanza comuni. L'ampia finestra a sesto acuto «scoperta» durante i restauri del Vescovado nell'ala nord dietro la Loggia Zeno — rimangono tracce del setto a bifora, perduto — è documento del breve periodo a cavallo tra '300 e '400, quando Vicenza rientra nell'orbita dei Visconti: gravita, infatti, nell'orbita lombarda, riecheggiandone puntuali citazioni da costruzioni dell'epoca. Analoga situazione, in forma più dimessa, si ripete a proposito di una piccola casa in contrà Paolo Lioy: graziosa, con le finestre archiacute dall'intradosso affrescato, essa fa, da un lato, rimpiangere la scomparsa della Vicenza «medioevale» mentre ne conferma, dall'altro, la sostanziale modestia del «panorama».

Però, avvicinandosi al medio '400, il panorama muta radicalmente: e sarà proprio di qui che Vicenza inizia a decantare una sua autonoma fisionomia. Il compianto Edoardo Arslan, profondo studioso dell'arte gotica, sia della più prestigiosa lagunare sia di quella «divulgata» nell'entroterra veneto — tutti conosciamo la sua articolatissima indagine su «Venezia gotica» — era giunto ad una conclusione, più volte ribadita: Vicenza vanta un gruppo eccezionale di edifici «gotico-fioriti», di indubbia derivazione veneziana e però realizzati con inflessioni pecu-

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

liari: onde si forma un «corpus», di quantità e qualità non riscontrabili in alcun'altra città di terraferma compresa nei confini della Serenissima. Soprattutto, di una organicità e compattezza altrove impensabili, così da divenire componenti essenziali della «fisionomia» urbana.

Questo improvviso rialzo, in deciso senso monumentale, dell'«aura» cittadina, favorito, certo, e promosso dalla «pace» veneziana, nasce da due presupposti. Da un lato, Vicenza è «civitas» di netto ascendente nobiliare, in cui una sorta di «neofeudalesimo» ritardatario rimane tenacemente vivo anche sotto il dominio della Repubblica di S. Marco. Rimane infatti notoria l'ostilità degli aristocratici vicentini contro il potere veneziano, subito ma non accettato o, comunque, non amato: ne sarà dimostrazione evidente l'atteggiamento di «revanche» assunto dai sudditi «ottimati» durante gli eventi della «Lega di Cambrai», ai primi anni del '500, approfittando dei rovesci subiti dalla egemonia lagunare. L'antitesi culmina, è noto, nel 1509, quando i maggiorenti locali, salvo pochissimi, riserberanno accoglienze trionfali al fuoruscito Leonardo Trissino, entrato in città in nome di Massimiliano d'Asburgo all'ombra dell'aquila bicipite. Dall'altro, una simile, inveterata tendenza filoimperiale, alleandosi con il desiderio di esaltazione autocelebrativa, non aveva mai trovato remore nella preesistenza — in effetti negabile, s'è visto — di una «facies» urbana di tale livello da rendere arduo violentarla. Padova (per non spostarsi più di tanto), che vanta più autorevole vita comunale sfociata nella signoria dei Carraresi, aveva già definito un suo volto di indubbio rilievo nel '200 e più nel '300. Infine, con maggior forza, uguale constatazione si impone per Verona, assurta con gli Scaligeri a ruolo di capitale.

All'opposto, la storia del Comune vicentino, di non lunga durata, è storia di «indipendenza relativa»: finita Vicenza sotto il dominio della inarrestabile prepotenza di Ezzelino, poco dopo la caduta del tiranno, quando, nella seconda metà del '200, la libertà delle istituzioni civiche sembra risorgere, questa presto si spegne a modo di lucerna senza più combustibile; il famigerato «patto di custodia» con i Padovani si risolve dal 1266 — lo riconoscono ormai anche gli storici più «moderati» — in un'autentica sudditanza in favore della città euganea. Questa privazione, e da lunga data, di un reale peso politico ingenera uno spirito di comprensibile rivalsa che, appena sarà consentito da congiunture economiche favorevoli, finirà per realizzarsi nella fastosità di un rinnovato, specifico apparato urbano, sempre in gara con quello della Serenissima anche quando, nella forma, vi si ispiri, come a cercarvi compenso alla inevitabile frustrazione sul piano politico.

La Vicenza due e trecentesca scompare, quindi, tranne le chiese, qualche torre — ma la maggiore e più bella, quella di Piazza dei Si-

gnori, assumerà il suo tipico, completo aspetto nel quinto decennio del '400 — oltre a pochi sparsi lacerti: e per non lasciare rimpianti. Sopravvive l'involucro, la cinta delle mura, accresciuta, sul fondamento del primitivo anello fortificato altomedioevale — la «città» per antonomasia — dai «borghi» scaligeri e veneziani, sopraggiunti dalla metà del '300 ed assestati intorno al quarto decennio del '400. Una cinta ostinatamente conservata anche quando i tempi la renderanno, dal '500 in avanti, anacronistica: con tutte le implicazioni di tenace «arcaismo» che un simile atteggiamento comporta. Intanto, all'interno, i palazzi pubblici sono sostituiti, attorno al 1450, dalla gran mole del Palazzo della Ragione; dei numerosi edifici privati, sopravvenuti dal quinto-sesto decennio del '400, e accordantisi con la «nouvelle vogue», è stata esperita più completa rassegna in altra sede (F. Barbieri, *Vicenza gotica: il privato*, Vicenza, 1981): qui basterà richiamarci agli esiti più significativi.

Partiamo dal palazzo Sesso-Zen-Fontana in contrà Zanella: unico in città, assieme a palazzo Porto-Colleoni, che conservi nel suggestivo cortile l'originaria scala esterna, nella quasi totalità dei casi sostituita da più sontuosi scaloni interni, generalmente settecenteschi. Nel cortile di palazzo Porto-Breganze di contrà Porti ritorna, nel portico e nella loggia sul lato occidentale, una caratteristica dell'*humus* architettonico locale: fondendosi le suggestioni gotiche dell'arcoacuto e delle slanciate colonne con un gusto schiettamente padano della composizione. Eppure, sempre questo palazzo, solo nella terraferma, sviluppa nella imponente quadrifora della facciata il tema degli archi trilobi rovesciati e specchiati: sui gloriosi modelli lagunari dei loggiati di Palazzo Ducale, della «Ca' d'Oro» sul Canal Grande, di «Ca' Foscari» in «volta di Canal». Ciò comprova, nel committente vicentino, una volontà decisa di «magniloquenza civile», proseguita qui imperterrita per secoli, concludendosi nel sontuosissimo allestimento sei e settecentesco degli appartamenti interni. Di più, nell'adiacente palazzo Porto-Colleoni prima ricordato, destinato a diventare fastosa dimora di Francesco Porto, «collaterale della Serenissima» all'inizio del '500, il vasto salone d'onore, con il lungo asse longitudinale parallelo alla strada, sarà esaltato ancora da un cronista seicentesco, il Castellini, come adatto ai «torneamenti» e alle «feste». Precisazione da non trascurare: perché proprio il compiacersi del «torneo», con tutto quel che sottointende di attaccamento alle «arti marziali», ai fasti militari-schi, convalida la persistenza di un tenace sedimento «neofeudale».

Dopo l'*exploit* della «Ca' d'Oro», da recuperarsi nel suo famoso manto di affreschi tramite la bella stampa ottocentesca di Marco Moro, la consueta commistione di motivi riappare in palazzo Braschi di Corso Palladio: ai loggiati archiacuti e architravati, «scoperti» nel cor-

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

tile durante il ripristino degli anni cinquanta e di indubbio sapore lombardo-padano, si contrappone, in facciata, l'inconfondibile discorso gotico-fiorito veneziano culminante nella quadrifora: tuttavia, anche qui, le archeggiature del portico, a pieno sesto, in origine su alto basamento continuo — i plinti isolati sono manomissione settecentesca — introducono spunti di una sensibilità diversa che, se mira alle lagune, volge lo sguardo, non dimentico, ad occidente. E nel frattempo si aggiorna sugli incipienti apporti rinascimentali.

**Fig. 7** Per convincercene, isoliamo dal contesto la quadrifora Braschi: certo veneziana nei nessi «grammaticali». Ma dove, a Venezia, una polifora ostenterebbe, nei pennacchi degli archi, al posto delle solite patere con spilloni, medaglioni classicheggianti con effigi virili laureate, accompagnandovisi, ai margini, nei due dischi spezzati, immagini di putti osannanti? In tal modo, l'ennesima riassunzione di un motivo generico — la quadrifora — si trasforma e, aiutando la presenza mediana dell'insegna araldica, assume un ruolo di autentica «solennità imperiale».

Si parte, dunque, dalla corrente ripresa di un discorso — la polifora — collaudato a scopi prevalentemente esornativi, per caricarlo di un «messaggio» più puntuale; nella traiettoria, un secondo passo, e ben importante, è rappresentato dall'introduzione, nei prospetti, dei portali «moderni», dalle cornici marmoree preziose di intagli. Eseguiti dagli scalpelli dei lapicidi che migrano, nel tardo '400, dalle alte terre lombarde alle lagune, diffondendo, su moduli vagamente bramanteschi, finezze affini ai risultati di un Amadeo, se ne concretizzano a

**Fig. 8** Vicenza tre «specimen» famosi: i portali della «Ca' d'Oro» sul Corso e dei palazzi Thiene e Porto-Breganze in Contrà Porti. Saranno da ritenersi usciti, pur nelle variegature sfumature, dalla bottega aperta in città, in Pedemuro S. Biagio, dai cognati Bernardino da Como e Tommaso da Lugano, ambedue, volgarmente, associati sotto l'appellativo «da Milano».

Ebbene: in questi portali — escludiamo quello Porto-Breganze — e perfino negli altari di uguale matrice anche se, talvolta, di altra mano sparsi per le chiese vicentine, da S. Corona ai Servi, ai Carmini — dove confluiscono dal distrutto S. Bartolomeo — la «*koimè*» lombarda assume connotazioni differenti da quanto di analogo avviene a Verona, a Padova, a Belluno, a Udine, in giro, insomma, per il Veneto. Ai festoni, alle candelabre, ai putti si unisce, a Vicenza, con significativa ostinazione, tutto un repertorio «guerresco» di clipei, corazze, elmi, tamburi. Evidentemente, alle spalle degli artisti incalzano i committenti, decisi a «interpretare» la funzionale solennità di un ingresso o addirittura di un altare, in chiave di «arco trionfale», generosa esaltazione di intramontabili miti, al solito neofeudali e filoimperiali.

Se poi pensiamo che il portale Thiene si inserisce ormai — circa o poco dopo il 1490 — in una fabbrica protorinascimentale di Lorenzo da Bologna, giunto tra noi a imporre un «piú rigoroso ritmo chiarificatore» (Magagnato) ai precedenti schemi edilizi di impianto gotico per aver sostituito fiorite modanature con altre piú rigorose e classicheggianti, coglieremo appieno il senso della continuità di un «discorso» improntato ad un medesimo, non eludibile programma di solennità urbana.

Fig. 9

Mettiamoci di nuovo, adesso, di fronte alla quadrifora di palazzo Porto-Breganze. I parapetti scolpiti — ci mette sull'avviso l'infaticabile ricercatore Giangiorgio Zorzi — potrebbero riferirsi alla bottega dei Grandi, una famiglia di lapicidi comaschi presenti, nel periodo, a Vicenza: di sicuro, nel 1448, era attivo in palazzo Giovanni di Antonio Grandi, mentre il figlio Lorenzo sarà, piú tardi, occupato, nel 1479, nella vicinissima casa Muzani-Porto-Scaroni. La mano dei Grandi si è voluto estenderla ai parapetti della quadrifora del tardogotico palazzo Regaú, mentre Lorenzo lavorerà nella dimora di un Gerardo di Berto, a S. Corona, passata poi al nipote, l'illustre intagliatore Valerio Belli; e ancora un Gian Matteo di Lorenzo troveremo occupato presso Nicolò Chiericati, a S. Faustino. Comunque, Giovanni come Lorenzo, e come l'avo Antonio, compaiono iscritti alla «fraglia» locale dei muratori e scalpellini: anzi, ne ricopriranno piú volte la carica di gastaldi, Giovanni dal 1444 al 1465, Lorenzo nel 1487. Da Vicenza, Gian Matteo, assieme al fratello Vincenzo, passa a Padova nel 1507: lí, l'anno seguente 1508, Vincenzo sarà padrino, al fonte battesimale di S. Michele, di un Andrea figlio di Pietro mugnaio e di Marta «la zoppa»: oscuro infante di modestissimi natali ma predestinato a divenire il futuro «Palladio».

L'avvenimento, all'apparenza non pertinente e contenuto nella sfera del «privato», si rivela pregnante, considerato nella luce di un probabile «trait-d'union» tra i due contigui ambienti, vicentino e padovano. Ma, a distillarne meglio le conseguenze possibili, giova reperire un nuovo filo da annodare a quelli sin qui pazientemente seguiti.

Andrea Palladio nasce, dunque, a Padova: conclusione pacifica, oggi, dopo le precisazioni documentarie di Erice Rigoni, tratte dall'Archivio di Stato padovano, ma conquistata non senza diatribe, e a volte piuttosto aspre, specie tra Antonio Dalla Pozza e Giuseppe Fiocco, arroccati su opposte convinzioni, rispettivamente frutto della tesi vicentina del primo e padovana del secondo. Giustamente quanto inutilmente — il carattere dei contendenti non era dei piú arrendevoli — Roberto Pane ammoniva a superare l'«impasse» e a non lasciarsi irretire nelle angustie di una critica «anagrafica»: dovunque sia nato, poiché Andrea si allontana da Padova quindicenne nel 1523, in via

«provvisoria», e definitiva nel 1524, il problema vero sta nel chiedersi «dove» abbia potuto divenire l'architetto che tutti ammiriamo.

Che la risposta sia «Vicenza» appare scontato, dal momento che la città lo vide tra le sue mura per quasi tutta la vita, tolti gli estremi anni veneziani, e ne accoglie pressoché la totalità dei capolavori «urbani»: ma lo è solo a posteriori, non essendo lecito contraddire quanto accaduto; onde il discorso si chiude in se stesso, quale serpente a mordersi la coda, e minaccia di rimbalzare quasi un *boomerang* su quegli stessi che se ne appaghino. Resta innanzitutto insoluta una domanda chiave: perché, resasi insostenibile la permanenza presso la bottega padovana del maestro lapicida Bartolomeo Cavazza da Sossano, ove era stato messo «a mestiere» adolescente, Andrea ripara proprio a Vicenza e vi si stabilisce in via definitiva? Direi che la stessa provenienza di Bartolomeo può aprirci la strada verso la verità.

Rifacciamoci ad una settantina d'anni innanzi, a quando cioè nel presbiterio della venerata basilica padovana dedicata a S. Antonio, il «Santo» per antonomasia, aveva iniziato a splendere innovatore, sfavillante nelle sue dorature, l'altar maggiore di Donatello: sciaguratamente smembrato col mutare degli usi liturgici e giunto a noi ricomposto nella versione tardo ottocentesca, assolutamente non pertinente, dovuta a Camillo Boito. Del capolavoro perduto ci tramanda, semmai, l'ossatura — ci affidiamo, per la più attendibile «ricostruzione», alle intuizioni del Fiocco e alle indagini archivistiche di Padre Antonio Sartori — il polittico di Andrea Mantegna, nell'abside della abbazia veronese di S. Zeno; a Padova ne ripete pienamente la struttura e l'articolata composizione, già oltre un decennio prima, circa il 1448-49, la «pala plastica» di Nicolò Pizzolo nella cappella Ovetari della chiesa degli Ermitani: uno dei pochissimi «arredi» superstiti dalla distruzione, durante l'ultimo conflitto, di quell'insigne sfortunato monumento. Va subito precisato che il Pizzolo, tra l'altro «assistente» — non dimentichiamolo — di Donatello nell'impresa del Santo, era di Villaganzerla, piccola borgata del Basso Vicentino non lungi dal Sossano di Maestro Bartolomeo; e che Sossano come Villaganzerla erano vivai, appunto, di maestranze lapicide gravitanti attorno alle cave, note sin dall'antichità, della vicina Nanto. Perfino Donatello s'era servito della pietra di Nanto nello stupendo, drammatico rilievo della «Deposizione» inserito sul retro del suo altare: anello di una lunga, ininterrotta, secolare catena che vedeva giungere a Padova dalle cave dei Berici il duttile materiale, impiegato tanto spesso non solo nelle sculture ma pure negli «ornati» e nelle modanature architettoniche.

Veicolo al trasporto da Nanto a Padova erano le comode acque del Bacchiglione, tanto più agevoli della allora scarsa e malsicura rete stradale; ma i lenti barconi da traino, come scendevano il Bacchiglio-

Fig. 10



ne da Nanto in direzione di Padova, così lo risalivano verso Vicenza. Quanto largo fosse, e specie tra '400 e '500, l'uso della pietra di Nanto nella nostra città, è superfluo ripetere: qui basta sottolineare l'esistenza di questo «cordone ombelicale» teso da Vicenza a Padova e viceversa, avendo pressoché a mezzo del suo percorso proprio il territorio delle cave, sfruttate in ambedue le città. Nessuna meraviglia quindi che, con cammino a ritroso rispetto a quello compiuto dalla «materia prima» diretta agli approdi padovani, siano confluiti tra noi, a suo tempo, echi delle innovazioni padovane di Donatello e della sua cerchia: a cominciare — oltre alle pale lapidee della chiesa parrocchiale di Nanto, forse, in quest'ottica, più scontate — dalla acerba «Pietà» del 1456, incastonata nell'altare Pojana del vicentino tempio di San Lorenzo, per arrivare all'ancona (1482) e al tabernacolo (1488) della chiesa di Torri di Quartesolo, fino alla pala nella chiesetta di S. Maria del Castello, a Thiene, alla «palla e pietra» della parrocchiale di Molina e addirittura, «contaminato» da accenti dialettali, al polittico, oggi smembrato, di S. Pietro Mussolino in val di Chiampo. Valga, a chi voglia approfondire la questione, quanto se ne dibatte in più adatta circostanza (F. Barbieri, *Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo*, Vicenza, 1984).

Fig. 11

A questo punto, parlare di legami mantenuti — tramite Nanto — da Bartolomeo da Sossano con gli eventi artistici vicentini non pare supposizione azzardata. E allora si osservi — per continuare nel solco tracciato — come in Vicenza, dall'ultimo '400, esaurendosi via via le energie della bottega gloriosa di Tommaso e Bernardino da Milano, fosse venuta prendendo piede la bottega di Giacomo da Porlezza, insediata ugualmente in Pedemuro S. Biagio. Ad essa, già nel 1491 capace di attirare l'attenzione di numerosi allievi, spetta il complesso degli altari della chiesa di S. Bartolomeo: impresa di lungo respiro, articolata nell'arco di almeno tre decenni, a partire all'incirca dal 1480-1490. Distrutta barbaramente S. Bartolomeo, poco dopo il 1834, dalla furia neoclassica del Malacarne, gli elementi «decorativi» ne vennero salvati, ornandone le pareti della chiesa dei Carmini, rinnovata nel 1862 dal famoso «neo-gotico» Federico von Schmidt che letteralmente plagiava, all'interno, lo spazio scomparso di S. Bortolo. Così, le arcate degli altari ai Carmini rivelano nei Porlezzani di Pedemuro, a confronto con i paralleli gruppi lombardi operosi in Veneto e nel Friuli, più decise attenzioni ai valori strutturali: il che, assieme con altre caratteristiche ivi riscontrabili nel «ductus» plastico, permette di allargare, con motivate ipotesi attributive, il loro catalogo. Pensiamo agli altari Pojana (1474)-e Canati (1484) in S. Lorenzo (braccio destro del transetto e secondo posto nella navata sinistra), a quelli della Misericordia (1519) e Nievo (1525 c.) in S. Corona (quarto e primo della

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

navata sinistra), all'altare Velo (1530 c.?) ai Servi (secondo a sinistra).

- Fig. 15** Inserendo nella traiettoria, sebbene di mano diversa ma in parte concomitante negli intenti, l'altare Garzadori (1501-1502) di S. Corona — capolavoro estremo della officina di Tommaso e Bernardino, con la prevalenza di Rocco figlio di Tommaso — e alcuni suoi «postumi», quali gli altari Gualdo (1502) e Piovene (1526) in S. Lorenzo (prime campate destra e sinistra), ci avvediamo di una continuità indubbia, quasi il naturale evolversi di una «vocazione» locale da orditure architettoniche semplici a orditure via via più complesse, articolate e concepite in clima classicheggiante. Esempio conclusivo sarà da
- Fig. 16** coglierne nell'altare Porto-Pagello in S. Corona (seconda campata di sinistra), compiuto nel 1530 e da attribuirsi ai Porlezzeani di Pedemuro, se non, addirittura, allo stesso Giovanni figlio del «capostipite» Giacomo: esso riprende, si direbbe in «compendio», la soluzione compositiva del Garzadori.

Giacomo da Porlezza esce di giro attorno al 1507; lo sostituisce alla direzione della bottega il ricordato figlio Giovanni, che presto si associa Girolamo Pittoni: guarda caso, di Lumignano, terra lungo la 'Riviera Berica', poco lontana dalla tanto spesso ricordata Nanto. Presso i maestri Giovanni e Girolamo riparerà Andrea transfuga da Padova, iscrivendosi alla «Fraglia» locale dei muratori e scarpellini nell'aprile 1524. Poiché l'anno prima, al 20 aprile 1523, un rogito notarile lo dà presente a Vicenza con il padre Pietro «monaro», la scelta dovrà considerarsi meditata ed anzi — si ha il legittimo sospetto — aiutata dai suggerimenti di quanti fossero al corrente della situazione vicentina. E chi poteva meglio conoscerla, e proprio negli aspetti — che si venivano delineando — di avviato rinnovamento della «facies» urbana e della conseguente esaltante attività delle sue botteghe «artigiane», se non chi come Vincenzo Grandi, padrino di Andrea, vi era legato — lo si è visto — per tradizione familiare? Del resto, alla stessa scuola di Bartolomeo da Sossano, pur riluttante e a disagio, Andrea avrà avuto sentore, è ben credibile, di quanto avveniva in Vicenza: posto che le considerazioni svolte sull'importanza della «via del Bacchiglione» ai fini degli scambi culturali mantengano qualche fondamento.

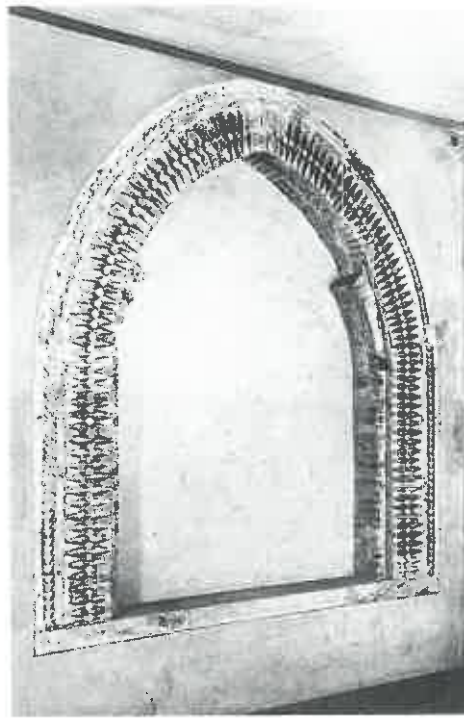
Da parte sua, in quegli anni, la congiuntura vicentina andava infatti maturando, e anno 'ava la trama di tutte le valenze delle quali era, via via, venuta caricandosi. Soprattutto, dal 1516, è tornato a Vicenza dall'«esilio» sotto cielo tedesco, in virtù della pace di Noyon, Giangiorgio Trissino, deciso a riprendere stabile dimora in patria. La sua azione catalizzatrice sull'ambiente sarà al massimo decisiva, per la tenacia ed il prestigio del protagonista, nel rafforzare il peso delle tendenze «classiciste», delle quali, appunto, Giangiorgio sarà presto il



1



2



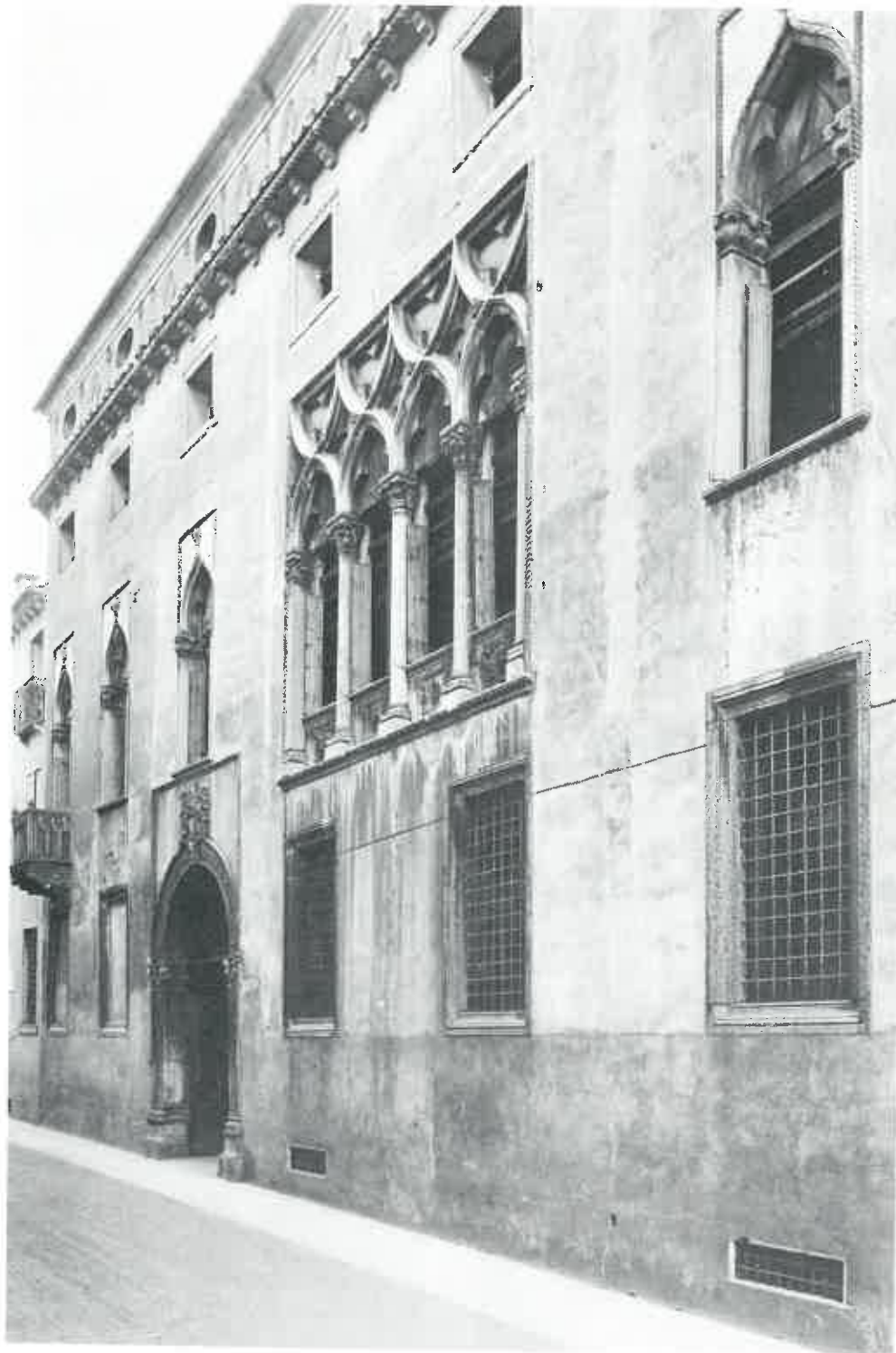
3



4

1. Vicenza, Torri dei Loschi  
2. Vicenza, Chiostro di S. Felice: bifora

3. Vicenza, Vescovado: finestra nell'ala nord  
4. Vicenza. Palazzo Sesso - Zen - Fontana: cortile



5. Vicenza, Palazzo Porto - Breganze



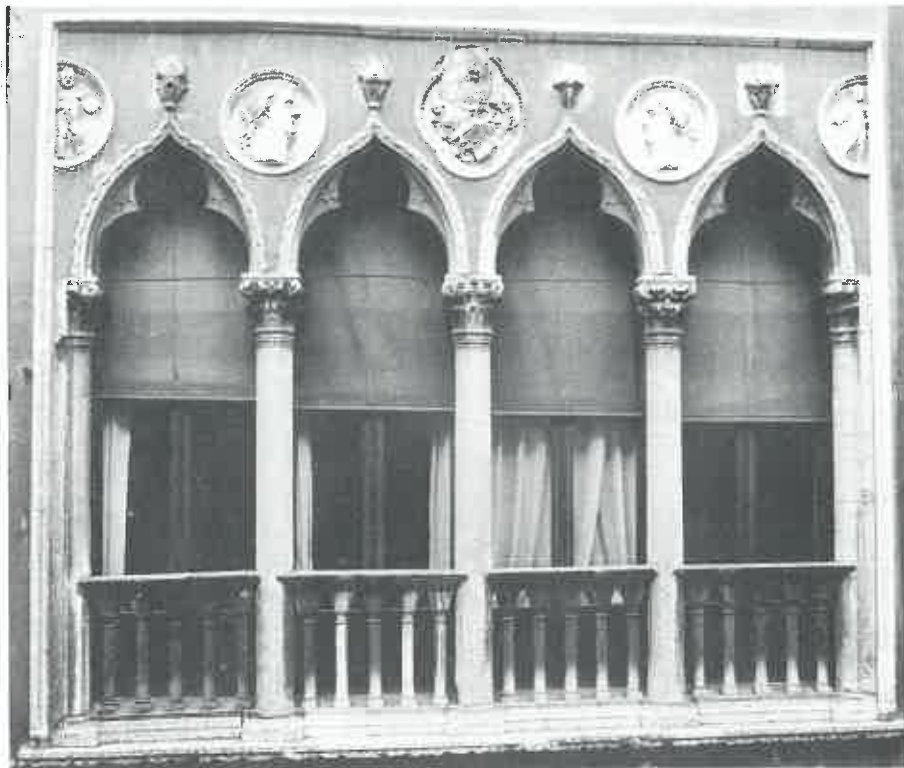
Moro del.

Venezia di Bertoldi

ALL'ACCADEMIA SIG. BORTOLO VANTINI  
 Dotore nelle Matematiche  
 in via del Corso 1111

L. Editore Antonio Barbato BBB

6



7

- 6. Vicenza, La «Ca' d'Oro» nella litografia di Marco Moro (1847)
- 7. Vicenza, Palazzo Braschi: quadrifora



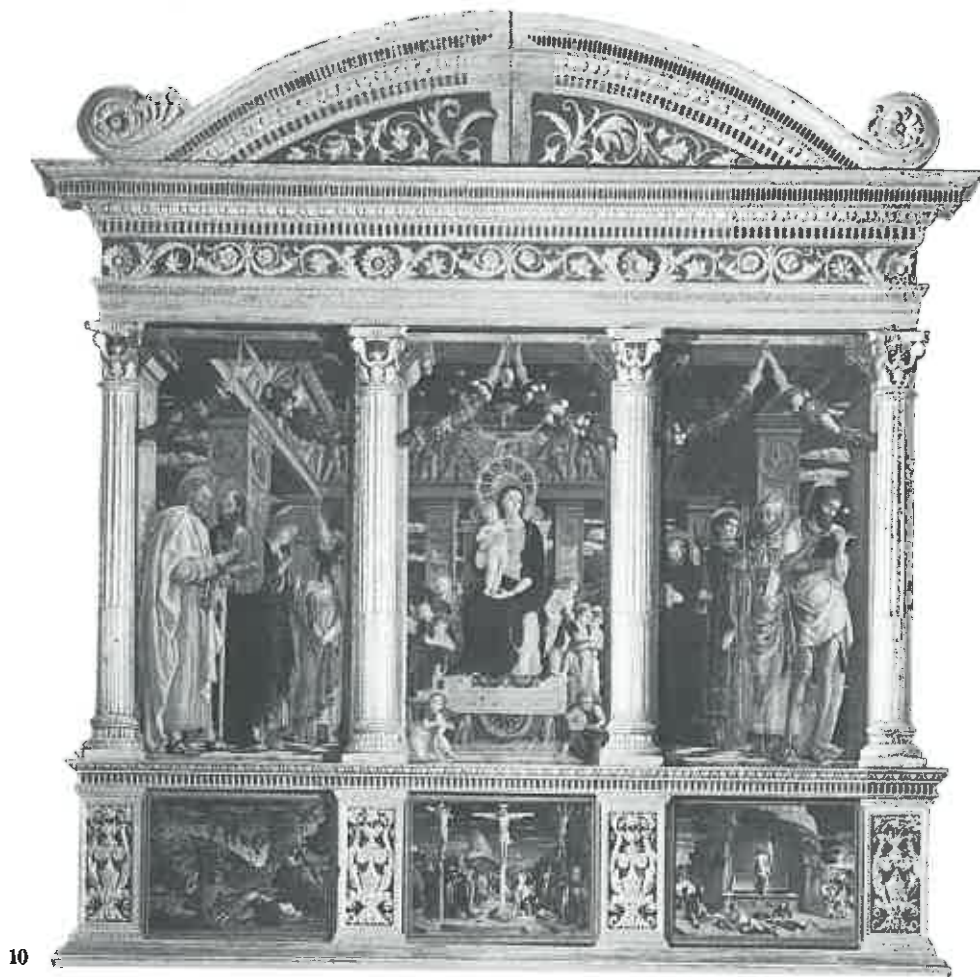
8

8. Vicenza, Ca' d'Oro: portale



9

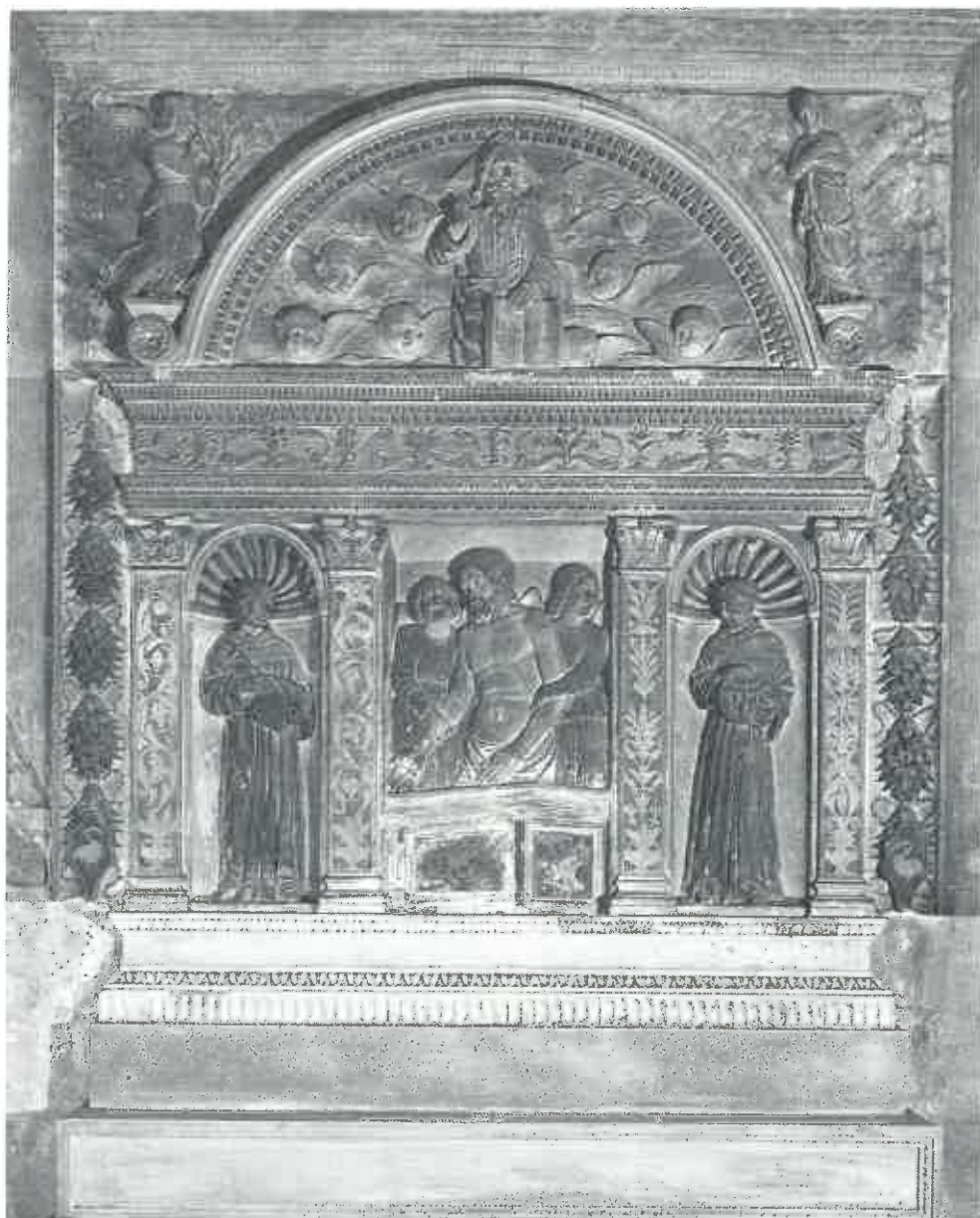
9. Vicenza, Palazzo di Ludovico Thiene: portale su Contrà Porti



10

10. Verona, Chiesa di San Zeno: polittico di Andrea Mantegna





11

11. Vicenza, Chiesa di S. Lorenzo (altare Poiana): la Pietà tra i SS. Francesco e Bernardino



12



13



14



15

12. Vicenza, interno della distrutta Chiesa di San Bartolomeo (acquarello di Bartolomeo Bongiovanni, Museo Civico Inv. D)
13. Vicenza, Chiesa dei Carmini: arcata
14. Vicenza, Chiesa di Santa Corona: altare della Misericordia
15. Vicenza, Chiesa di Santa Corona: altare Garzadori



16

16 Vicenza Chiesa di Santa Corona: altare Porto-Pagello.



17

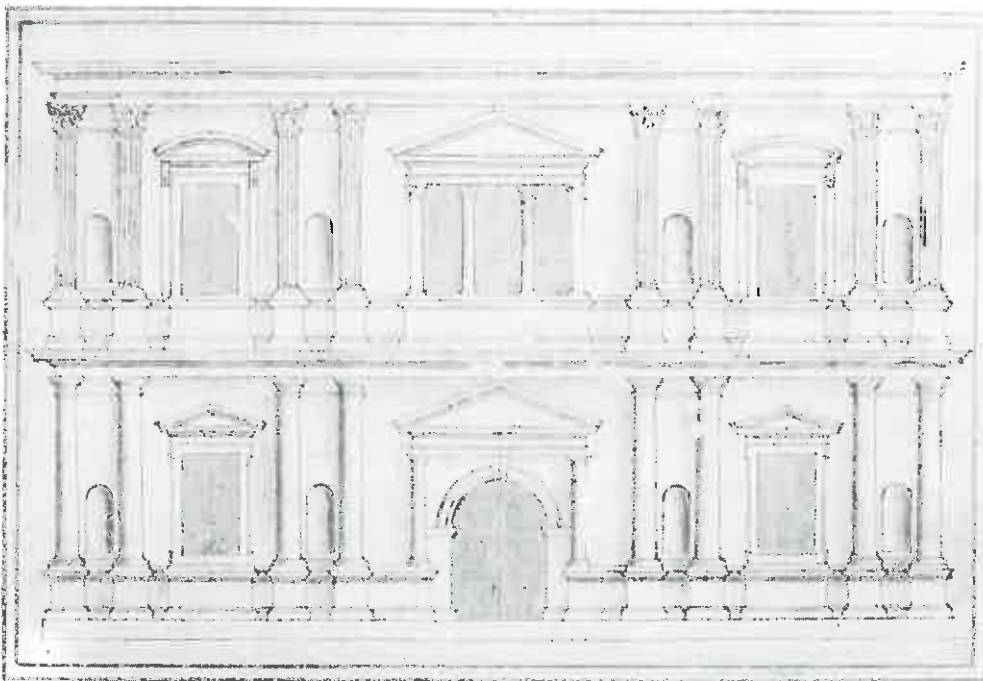


18

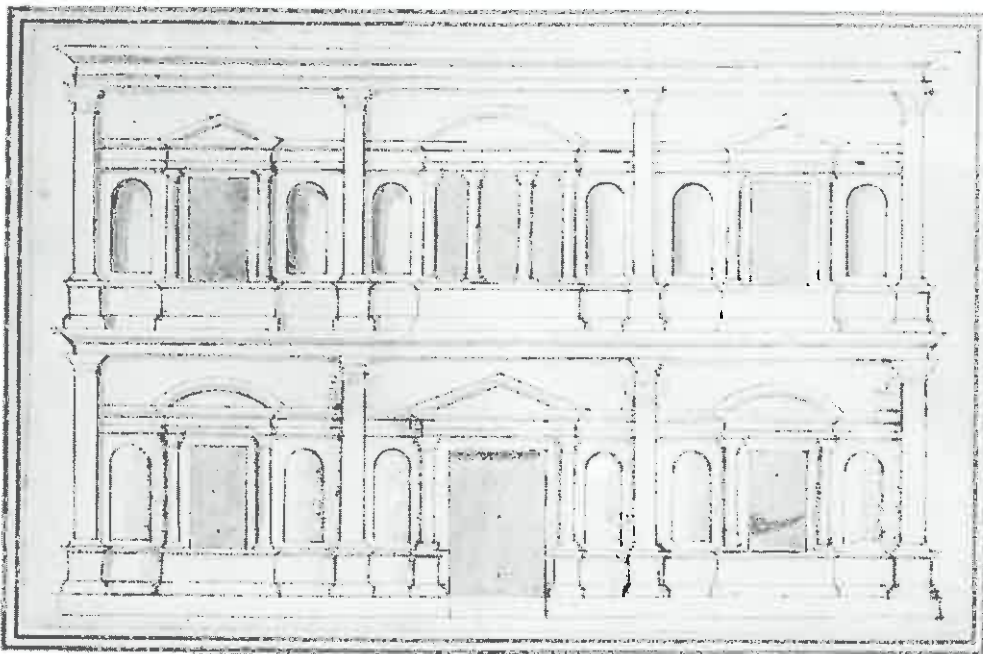


19

- 17. Padova, Casa Medeghini
- 18. Padova, Casa «degli specchi»
- 19. Padova, Palazzetto Genova



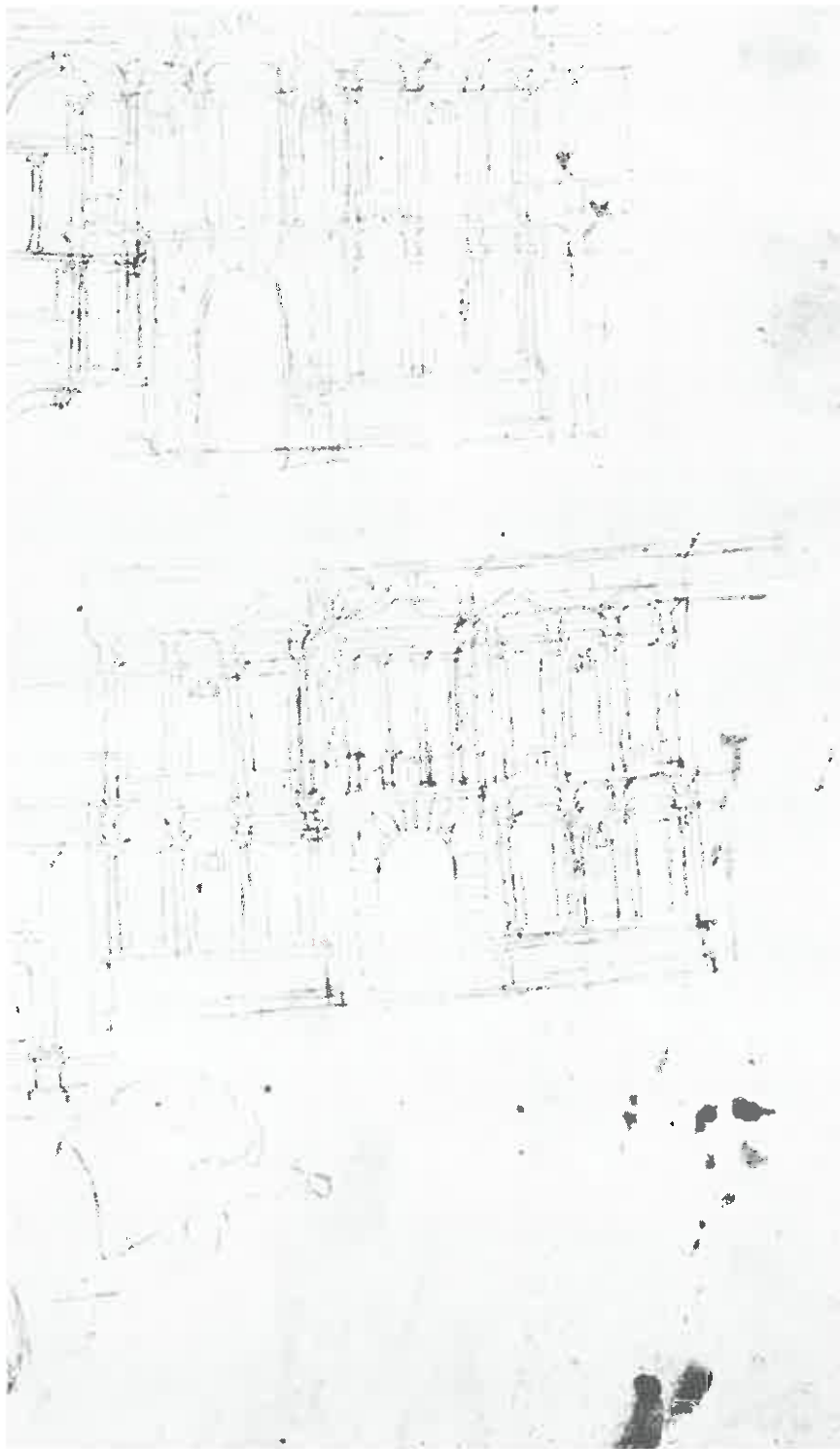
20



21

20. Andrea Palladio — Disegno R.I.B.A., XVII, 26

21. Andrea Palladio — Disegno R.I.B.A., XXII, 23



22

22. Andrea Palladio — Disegno R.I.B.A., X 15 (particolare)



23



24



25

23. Vicenza, Palazzetto Capra (ora Coin)  
24. Vicenza, Cattedrale: altare Dall'Acqua  
25. Vicenza, Villa Cricoli





26

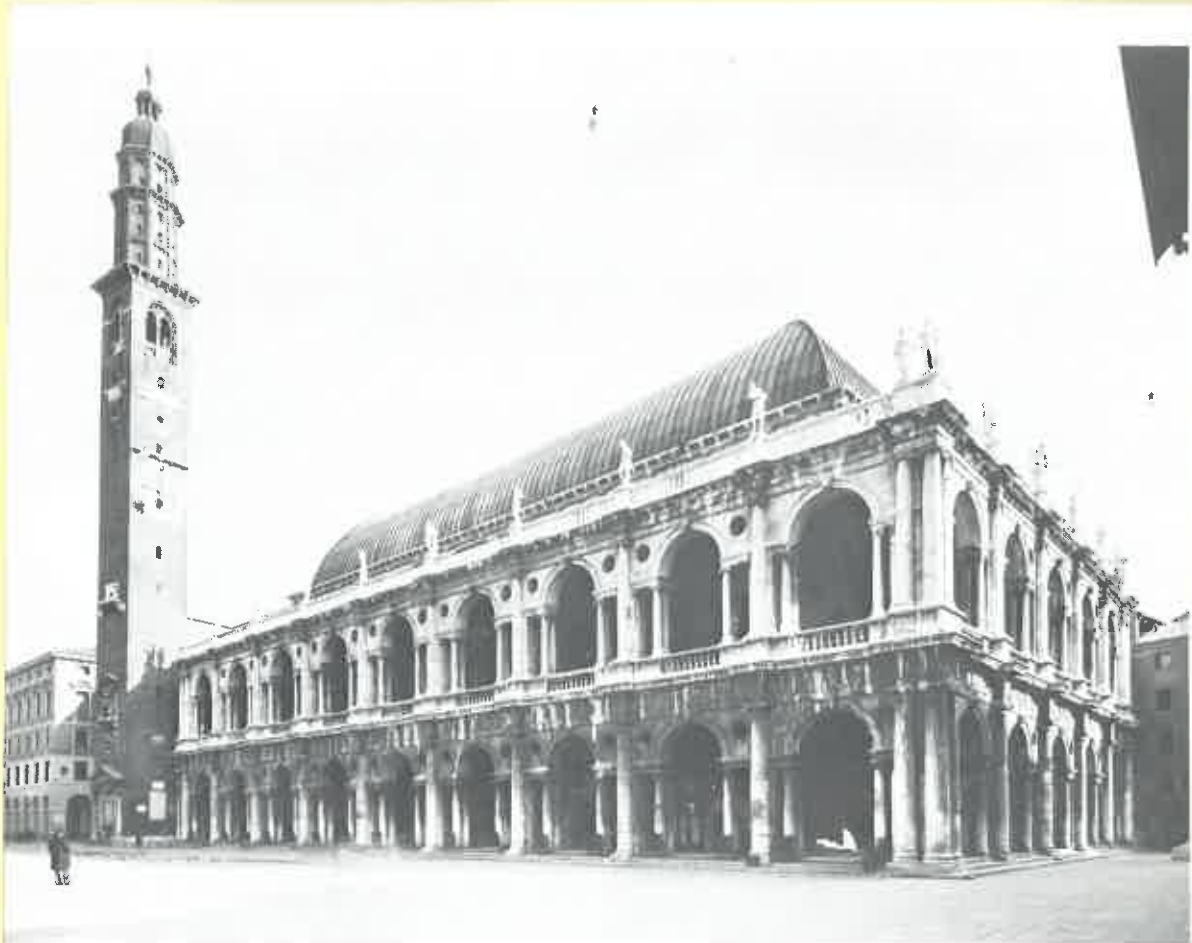


27



28

26. Vicenza, Palazzo Civena  
27. Vicenza, Palazzetto Da Monte (a Santa Corona)  
28. Vicenza, Palazzo di Ludovico Thiene: prospetto verso S. Stefano



29

29. Vicenza, Basilica palladiana e Torre civica (Bissari)

corifeo designato: e vi imprimerà impulso non indifferente con la «editio princeps» della sua «Sofonisba», nel 1524, immediatamente seguita da un periodo, fino al 1530, il più fecondo della sua produzione di teorico della lingua e di letterato. È vero che, proprio da quel 1524, a Padova, lo stupefacente binomio costituitosi tramite la collaborazione del letterato umanista Alvise Cornaro con il pittore, erudito, architetto Giovanni Maria Falconetto verrà allineando una serie di opere innovatrici, rispetto alle quali, sul piano concreto delle realizzazioni architettoniche, la situazione perdura, a Vicenza, per qualche tempo arretrata. Ricordiamo la Loggia e l'Odeo Cornaro, appunto del 1524, le porte S. Giovanni e Savonarola del 1528-1530, l'Arco d'ingresso al Capitaniato del 1532; mentre il Falconetto dava il disegno per il prospetto del Monte di Pietà, pure nel 1532, e forniva il progetto per il completamento della cappella dell'Arca, al Santo, nel 1533. Giustamente quindi — teniamo presente l'indiscutibile apporto di un nuovo vocabolario formale arrivato nel Veneto, appunto, con il Falconetto — il Bettini ne ha voluto considerare il «momento linguistico» quale «immediato antecedente del momento del Palladio».

Ma occorre procedere con cautela. Certo, sarebbe troppo comodo affidarsi alla pura cronologia e sostenere, di conseguenza, che sugli anni formativi di Andrea, allontanatosi da Padova nel 1523-1524, poca efficacia esercitassero gli esempi dei Cornaro-Falconetto, tutti dispiegati in sua assenza, tranne forse — ma siamo giusto al limite dell'accettabile — la Loggia del 1524. Converrà ammettere, per giusta prudenza e opportuno stimolo dialettico, una conoscenza — da parte del giovane «transfuga» — di ciò che di valido continuava ad avvenire nella città natale: sebbene di un sicuro ritorno di Andrea nella patria presto abbandonata non abbiamo conoscenza avanti il 1538-1540, per l'esattezza al tempo del soggiorno padovano del Trissino, divenuto nel frattempo il suo mecenate. Tuttavia, alcune considerazioni nascono spontanee.

A dispetto delle innovazioni falconettesche, alla bottega padovana di Bartolomeo da Sossano pare proprio che si continuasse nella solita «routine». Sappiamo ad esempio che, nel 1527, vi si preparano le sagome in pietra di Nanto per la casa Medeghini, in angolo tra le contrade del Duomo e delle Beccherie Vecchie; nel 1529, vi si prende impegno per dodici «lavelli» commissionati dal priore degli Eremitani; nel 1539, si eseguiranno le sagome lapidee del monastero di S. Matteo. Sempre nel 1539, si arriva al «saggio più significativo e aggiornato» (Battilotti) del Cavazza: l'altare Conti nella chiesa dei Carmini, alle cui sculture collabora Agostino Zoppo. Anche ad essere indulgenti e valutando più che non si meriti il non certo «dirompente» altare Conti, si ingenera il sospetto che una permanenza di Andrea

Fig. 17

in quell'ambiente — fatta mente ai non proprio travolgenti risultati — non sarebbe stata poi molto proficua. Di piú, uscendo dal ristretto ambito di Bartolomeo, quali frutti, immediati o no, si colgono, a Padova, della lezione del Falconetto?

Già questa — la cui efficacia nessuno pensa di negare — aveva però dei limiti intrinseci: proponendo (Bresciani Alvarez), sulla scorta dell'«antico» e della «frequentazione presso i grandi ateliers toscoromani», una «struttura linguistica sedimentata, peraltro quasi mai inventata da varianti o inflessioni innovatrici». Di piú, il seme cadeva su un terreno, a suo modo, refrattario: la caratteristica «continuità» dello sviluppo urbanistico padovano, di impronta tenacemente «medioevale» con i suoi portici e le sue strade strette, fundamentalmente conservato senza particolari scosse e bruschi cambiamenti di tono proprio perché inteso, in fondo, quale peculiare sedimento non alienabile della «facies» civica, rifiuta interventi clamorosi, inserzioni traumatiche che lo spezzino in favore di piú o meno sconvolgenti «blocchi» monumentali. Così, i capolavori della «nouvelle vogue» — la Loggia e l'Odeo Cornaro — stanno arretrati nel chiuso di un cortile, di fianco al «Santo» venerato, separati, rispetto al «contesto» della città, dalla preesistente e piú «intonata» cortina di edifici. E, addirittura, chiudendosi il '500, occorrerà convenire, a suggello di una minuziosa raccolta di dati criticamente analizzati (Puppi), che la «risonanza di un Falconetto», in Padova, «fu assai piú circoscritta di quel che, astrattamente, sarebbe stato lecito aspettarsi», considerandone, dall'esterno, i meriti; semmai, essa risonanza si propagò man mano filtrata attraverso l'interpretazione «tradizionalista e severa» di Andrea Moroni e del suo «concorrente» Andrea da Valle, non dimenticando qualche sostanziale apporto dell'Ammannati.

La diversità vicentina proprio in questo si coglie e deflagra: accetta quell'Andrea che Padova allontana giovanetto e sempre, ostinatamente, rifiuterà, escluso forse l'episodio, dubbio e d'altronde modesto, di casa Mocenigo in via S. Eufemia: e gli fa respirare un clima di esaltazione aristocratica, lo ammette nel circolo di una programmatica volontà di «riforma».

Non è che Andrea non muova, in tutti i sensi, da Padova: i presupposti del Falconetto si possono benissimo accettare; anzi, cercando, se ne individuerà qualche altro, in ambito padovano, e magari impensato. La casa cosiddetta «degli specchi», al n. 79 di via Vescovado, è un interessante edificio dovuto, nell'ultimo scorcio del '400, ad Annibale Maggi: architetto, è probabile, anche del palazzetto Genova, in via Rogati n. 17. Ora, la casa in parola è, a suo modo, una fabbrica «ambigua», come ben è stato chiarito (Lorenzoni). Il suo prospetto, arretrato sul profilo della strada, «provoca una cesura» nella sequenza

Fig. 18

Fig. 19

dei portici dove si inserisce e, in tal modo, tende a costituirsi in «blocco unitario», contrastante con il tessuto urbanistico: ricerca «moderna», sebbene un po' timida e non del tutto risolta, di un effetto «monumentale» affidato al pronunciarsi di una voce singola. All'opposto, il «lessico figurativo» impiegatovi è piú attardato: lo si è definito «interpretazione della lezione di Pietro Lombardo e, precisamente, dell'attività veneziana» dell'artista, derivato da schemi introdotti da Pietro in S. Maria dei Miracoli. «En passant», sia lecito osservare che, almeno per l'episodio saliente della facciata «degli specchi», non era necessario al Maggi spostarsi a Venezia a coglierne lo spunto: la trifora con parapetto, sul portone, sormontata da una «cuna» terminata da orecchioni, sembra infatti ripetere alla lettera l'ossatura dell'altare prestigioso di Donatello al «Santo» quale oggi ci risulta, e coincide con la «testimonianza» del mantegnesco polittico di S. Zeno.

A questo punto si noti come Andrea — la cui conoscenza diretta dell'opera del Maggi sarà, spero, di ovvia accettazione assieme, perché no?, a quella del famosissimo altare di Donatello — non solo faccia presto tesoro della propensione instaurata da Annibale alla «casa degli specchi» — poi, in loco, causa le ragioni che s'è detto, tenacemente contrastata — verso la creazione di un «unicum» emergente, ma non si dimentichi neppure della soluzione «lessicale» piú vistosa qui avanzata da Annibale e della «impaginazione» sintattica sperimentata, è molto probabile, dallo stesso architetto nel palazzetto Genova di via Rogati.

Ne fanno fede alcuni dei disegni «giovanili» di Andrea: i fogli R.I.B.A. XVII, 23 e 26, relativamente alla distribuzione «sintattica» di due «studi» per facciate di palazzi, non lontana da quella di palazzo Genova e, in maniera lampante, nelle facciate medesime, la presenza quale elemento agglutinante, in asse con il portone, di una «trifora». Piú stringente e, verrebbe da confessare, impressionante, lo scorgere, al centro del foglio R.I.B.A., X, 15, ancora la «trifora» ripresa nella identica versione della padovana «casa degli specchi», con la «cuna» superiore. Priva degli orecchioni alle estremità, essa viene però configurandosi quasi arcata a sé stante; ritornando ai disegni esaminati poc'anzi, assistiamo al passaggio, nel R.I.B.A., XVII, 23, dello stesso elemento dal pieno sesto all'arco ribassato e, infine, nel R.I.B.A., XVII, 26, alla sua trasformazione in timpano triangolare.

Nella tappa ultima, almeno in ordine logico, la verticale «portone-trifora-timpano triangolare» si fa perno della organizzazione di un prospetto, elaborato a destra, in basso, del citato R.I.B.A., X, 15: e la cui realizzazione, tardiva e «semplificata», individuiamo nel palazzetto Capra, sul Corso Palladio di Vicenza, all'angolo sud-ovest con Piazza Castello. Del resto, in un particolare finora sfuggito del medesimo

Fig. 20/21

Fig. 22

Fig. 23

disegno, appaiono addirittura anticipati, e in bella evidenza, la trifora e, soprattutto, il portone Capra: questo, con i caratteristici capitelli dei pilastri poi eseguiti.

In questi termini, e con un po' di buona volontà, nel silenzio avaro dei documenti «ufficiali» — aggiuntivi importanti contributi di matrice sanmicheliana, facilmente spiegabili nell'ambiente vicentino dei Porlezzani di Pedemuro, legati oltretutto al Sanmicheli da lontani vincoli di parentela e, se non altro, di comune provenienza — può illuminarsi la «preistoria» di Andrea, quale viene ormai tracciandosi con pressoché unanime concordanza.

Fig. 24

Intendiamo riferirci, in primo luogo, a prodotti usciti «ufficialmente» dalla officina di Pedemuro, ma già segnati di una impronta che supera, in uno scarto indubbio di qualità, i limiti della «scuola» per rivelarci la presenza di una personalità incisiva, già da varie voci indicata come quella di Andrea: a Vicenza, il portale della chiesa dei Servi (1531), la cappella e il monumento sepolcrale Godi (1532-1533) nella distrutta chiesa di S. Michele, il portale di palazzo Conti (1533 c.), l'altare Dall'Acqua (1534-1536) in Cattedrale, forse i quattro primi altari laterali (1535-1538?) in S. Rocco, la porta bifronte e «l'impaginazione» della parete esterna circostante (1536) nella «Domus Comestabilis», nonché, a Caldogno, la porta (1534-1536) del settore piú antico di villa Caldogno. Arriverei a comprendere, seguendo una convinzione altrove ribadita e pur con le necessarie cautele, l'impostazione di villa Godi (1537) a Lonedo. Nella trafila, il monumento sepolcrale a Girolamo Bencucci da Schio, Vescovo di Vasone (1537-38), nel Duomo vicentino, si colloca al culmine, denunciando nuove confluenze nella cultura di Andrea, provocate dalla circolazione, nel Veneto di quegli anni, del materiale grafico raccolto da Sebastiano Serlio.

Piú in là, tenendosi su questo binario, non è lecito andare, eccezion fatta di quella villa Piovene-Porto Godi (1539-1540) a Lonedo, per la quale sarà da intavolare, ritengo, analogo discorso che per villa Godi. Ma, avvicinandosi a palazzo Civena (1540), occorre aggiustare il tiro: e riconoscere il peso assolutamente determinante di alcuni avvenimenti, calati di peso nella situazione vicentina e di questa caratterizzanti.

Fig. 25

Già nel 1537 il Trissino, uscito allo scoperto, aveva affermato la sua decisa volontà di rinnovamento — estesa dal campo piú propriamente umanistico, letterario, a quello edilizio — adattando uno schema di Raffaello per Villa Madama, acquisito tramite disegni del Serlio, al prospetto del suo soggiorno suburbano di Cricoli, appena fuori Porta S. Bortolo, sulla via di Bassano. L'evento, mentre confermava il costante interesse della «leadership» locale verso i modelli del presti-

gioso ambiente romano, vi denuncia la predilezione verso i «prodotti» di un sicuro e collaudato «classicismo», di ascendente, appunto, bramantesco e raffaellesco. «Impresari» di Cricoli devono essere stati i maestri di Pedemuro: fatto sta che, a ridosso di quel cantiere cui avrà partecipato, Andrea, dal 1538, vien cessando la effettiva, continuata partecipazione alla vita e ai lavori della bottega dei vecchi maestri, e inizia un suo cammino autonomo.

Contemporaneamente, i documenti cominciano a darlo presente nelle case del Trissino al «Pozzo Rosso», all'attuale incrocio di corso Fogazzaro con corso Palladio. Finalmente, carte d'archivio del febbraio e del marzo 1540 lo indicano non più con il genitivo paterno («Andrea fiolo de Piero da Padoa monaro», o, dopo il 1528, «Andrea quondam Petri molendinarii»), ma con il sonante appellativo di «Palladio».

Con questa operazione, adeguata ad una sorta di «investitura», l'«artigiano» geniale assurge ai fasti del nome solenne riservato dal Trissino, che allora stava componendo il suo interminabile poema «L'Italia liberata dai Goti», all'angelo custode di Belisario: spirito eletto, addottrinato di architettura e di urbanistica, e salvatore, guarda caso, di smarriti guerrieri imperiali. L'esito, se investe Andrea della funzione — per esprimersi in linguaggio contemporaneo — di «intellettuale organico», quasi «braccio esecutivo» cui affidare un deliberato programma, mira, per suo mezzo, a coronare le inflessibili aspirazioni alla grandiosità, alla magnificenza della «scena» urbana che l'«humus» civico coltivava a Vicenza, s'è constatato, da lontananze secolari: piegandovi gli apporti più svariati, dal «gotico» ai Lombardi, dall'Umanesimo di Lorenzo da Bologna alla cultura rinascimentale.

Alla luce di tali premesse, si chiariscono anche le conseguenze dell'immediatamente successivo viaggio del Palladio a Roma, nella primavera del 1541. La funzione della trasferta va, infatti, inquadrata nell'ottica di quello sforzo di esaltazione celebrativa che il giovane architetto, dalla ormai scaltrita preparazione, è chiamato a compiere. Logico, quindi, nel Palladio 'retour de Rome', il superamento coraggioso delle remore tuttora presenti nei prospetti di palazzo Civena e di palazzetto da Monte, e l'aprirsi ad un canto più spiegato. Ecco il palazzo di Marcantonio Thiene, a S. Stefano, nella lunga elaborazione dal 1542 al 1546, su non facilmente discriminabili quanto sicure suggestioni di Giulio Romano, e, soprattutto, l'intervento decisivo dell'artista nell'apparato per l'ingresso del Vescovo Nicolò Ridolfi: davvero la «prova generale», nel 1543, della nuova «scenografia» civica.

A coronamento, dopo le esperienze — preziose, ma qui da tralasciarsi puntandosi l'attenzione esclusivamente sul «palcoscenico» urbano — delle ville Pisani (1542 e 1545) a Bagnolo e Thiene (1546-

**Fig. 26**  
**Fig. 27**  
**Fig. 28**

1547) a Quinto, arriva la «invenzione» per le nuove logge del Palazzo della Ragione, elaborata dal 1546 al 1549. Si badi che il crollo delle precedenti logge «gotiche» del Formenton, nell'aprile 1496, interessando solo «il canton verso le pescarie», ossia l'angolo di sud-ovest, non avrebbe obbligato, di necessità, alla demolizione e sostituzione di tutto il complesso. Prova ne sia che i primi «tecnici» interpellati (nella successione: Antonio Rizzo, Giorgio Spaventa, Antonio Scarpagnino) suggeriscono di restaurare e rafforzare i vecchi loggiati: anzi, tra il 1499 e il 1500, si era addirittura provveduto al rifacimento del portico inferiore sul lato occidentale, cambiando le colonne pericolanti e sostituendole, agli angoli, con pilastri a base quadrata, secondo, appunto, le direttive del Rizzo, modificate e semplificate dallo Spaventa.

Sarà dopo superati gli anni burrascosi della «Lega di Cambrai» — attestatasi la situazione economica e politica in un clima più propizio — che gli intendimenti andranno mutando: guarda caso, proprio dal 1535-1537, gli anni che vedono concretarsi l'«ideologia» del Trissino nel rinnovamento della sua Cricoli. Infatti, se nel 1535 già si accenna a servirsi della consulenza di Jacopo Sansovino, ancora nel luglio 1537, nulla concludendosi con il maestro toscano, si deliberava adeguata sovvenzione per riprendere e completare le proposte Rizzo-Spaventa.

È il successivo avvicinarsi degli illustri personaggi convocati — il Sansovino nel gennaio 1538, il Serlio nel febbraio 1539, Michele Sanmicheli tra il novembre 1541 e il gennaio 1542, Giulio Romano nel dicembre 1542 — a denunciare il «ribaltamento» delle opinioni: in una «escalation» che coincide, pari pari, con fatti cruciali, l'abbiamo esaminato, dell'itinerario formativo di colui che, nel 1538, è «Andrea di Pietro», ma nel 1540 appare già consacrato «Palladio».

A questo punto, nel gennaio 1543, la sconfitta di un «concorrente» del calibro di Giulio Romano diventa inevitabile, pur nella esteriorità di un obbligato ossequio tributatogli dalle magistrature civiche. Basti riflettere che egli, prodigo di audaci suggerimenti per una sistemazione unitaria delle piazze circostanti il Palazzo della Ragione, ribadiva, in sostanza, il suo assoluto dissenso a «ruinar» le logge Formenton, bastando consolidarle: infatti, il rifarle secondo un «novo modo» avrebbe portato all'impossibilità di accordarle, poi, con l'«ornamento» della fabbrica interna, risolta in «forma terzacuta et todescha». Il «compromesso» suggerito dal Romano non risulta pertanto accettabile a quell'«esasperato desiderio della città «monumentale» che Vicenza covava da più di due secoli, in una trama ininterrotta, troppo spesso tessuta di velleitarismo represso ed ora, finalmente, liberatosi. Spetterà al Palladio, corroborato dagli apporti di un secondo più lungo soggiorno romano del 1546-1547, e appoggiato dall'inarrestabile movimento d'opinione portato avanti dal Trissino, farsene interprete con il



sonante anello delle sue logge, superando, nella tensione ideale, quegli stessi elementi di «empirismo» serliano e di disinvoltura «manieristica», meditata proprio su Giulio Romano, che pur erano tra le fonti piú vive della sua preparazione. Ma tutta e solo vicentina è la volontà di «tradurre» il Palazzo, sede e simbolo dell'autonomia locale, da una piú consueta prosa di «volgare» linguaggio tardo-gotico in aulico e sonante «latino»: primo anello di una catena destinata, nell'intenzione, a coinvolgere l'intero assetto urbano. Onde, per concludere con una contrapposizione drastica quanto illuminante, la Padova del Falconetto ma, anche, del Cornaro, di Donatello, del Mantegna, resta appagata del suo Palazzo della Ragione, all'ombra della carena di fra' Giovanni degli Eremitani; mentre Vicenza, fatalmente, lo trasforma e ribattezza in «Basilica».

**Fig. 29**

FRANCO BARBIERI