

## IL VERO PALLADIO

Parlare a Vicenza del Palladio è come parlare del padrone di casa; perciò non occorrono riproduzioni perché il sommo maestro è certo nei vostri occhi e nei vostri cuori. Nulla di più erroneo pensare il Palladio sia sbocciato per prodigio, come Minerva dal cervello di Giove; perché tanta altezza presume invece una eroica fatica; in primo luogo in quanto, così l'architettura, quanto la scultura del rinascimento, ottennero con difficoltà cittadina nel mondo veneto, essendo le più «formali» e le più «teoretiche»: cioè le più decisamente toscane.

Quando nel Quattrocento caddero le barriere fra Laguna e Terraferma, fu naturalmente questa, con a capo Padova, a giovare nel campo dell'arte, creando i presupposti della nuova; perché aperta da sempre alle correnti occidentali, e già ospitale per Giotto e per Altichiero. Il Mantegna, col suo seguito nella pittura, il Bellano, erede di Donatello, con i celebri bronzisti che ne discesero, nella scultura.

Ma come avviare l'architettura a Venezia per le strade del rinascimento, quando essa era fondata sulle tradizioni ravennati, bizantine e musulmane, e risolta pittoricamente in ricami di transenne stupende, che con la sodezza italica poco avevano a che fare?

Questo difficile raccordo stava tuttavia per avvenire (ben più che con Pietro Lombardo, che trasferiva la pittura nel marmo, purtroppo senza raggiungere l'attesa scultura pittorica), con Mauro Codussi, bergamasco che aveva saputo domare le suggestioni di Leon Battista Alberti, nel palazzo Vendramin Calergi, e più ancora in quel miracoloso trionfo del vuoto, che sono le Procuratie Vecchie, fatte di archi i quali si susseguono come litanie.

Ma il graduale adattamento fu troncato improvvisamente dall'arrivo imprevveduto di Iacopo Sansovino, rifugiato fra le lagune (per il Sacco di Roma), ed ivi rimasto; il quale impose, con duttile

avvedutezza, gli schemi del manierismo architettonico e scultoreo toscano. Risalire dalle sue maliose, ma inquietanti esperienze, a un'espressione veramente veneta, cioè pittorica, fu il compito immane del Palladio, che ai manierismi del Sansovino era sfuggito; mentre vi soggiacerà in pieno Vincenzo Scamozzi.

Ma per raggiungerla occorreva fabbricarsi persino la strada, proprio come aveva fatto Alessandro Vittoria, che gli fu tante volte prezioso collaboratore per la scultura; trentino per nascita e per la prima educazione, sbocciata nell'aura padovana di quel Vincenzo Grandi, che fu con Gerolamo scultore e fonditore eccellente alla corte del Clesio, e fatidico padrino a Padova nel battesimo di Andrea dalla Gondola, figlio di Piero «mugnaio e berettaio» e di Marta la Zoppa; quello che doveva essere eternato col nome umanistico di Palladio. Incontro familiare che era l'indizio di una certa dimestichezza col mondo degli scarpellini.

Fra questi il giovanetto scelse dapprima quel Bartolomeo Cavazza da Sossano, presso cui fu alloggiato, e poi a Vicenza, dove si era subito stabilito presso Giovanni e Gerolamo da Pedemuro, che divennero per qualche decennio gl'impresari e i collaboratori di Andrea.

Solo oggi però ci si accorge che quell'ingaggio modesto permise, condizionandoli, i primi passi dello scarpellino per la via dell'architettura, che fu la sua definitiva. Certo è che, a partire da quella inquietante villa Godi a Lonedo, che il compianto Dalla Pozza ha legato, anche per la sua struttura, a Giovanni da Pedemuro, già in costruzione nel 1536, se non prima, come pare indichi il 1532 di un rusticale, sino alla villa di Cricoli del Trissino, forse antecedente al 1538, il giovane collaborava con i suoi imprenditori e maestri. E questo legame, sempre più chiarito per quanto riguarda l'architettura, si protrasse sino al 1546; poiché in quell'anno Andrea presentava, assieme a questo m.o. Giovanni, il primo suo progetto per la precinzione della Basilica.

È in questo momento che, per dare sito alle sue aspirazioni, decisamente architettoniche, si affaccia quale mecenate e ispiratore quel Giangiorgio Trissino, che lo aveva certo notato nei lavori della sua villa di Cricoli, e che gli si affezionò, e gl'impose il soprannome di Palladio.

Nulla pareva più istruttivo a lui della conoscenza di Roma, dove lo accompagnò due volte: una prima nel 1541, tra luglio e settembre, e una seconda volta tra il 1545 e il 1547 (vi ritornò ancora per suo conto nel 1549 e nel 1554 col Barbaro).

Egli credette così a un'antichità maestra; e credette a Vitruvio, che divenne il suo «vademecum», e procurò dipanare, con l'aiuto del suo gusto e con l'ausilio di splendidi disegni, allorché quando Daniele Barbaro edificatore di Maser volle pubblicarlo; quel Barbaro che succedette al Trissino nella protezione del Palladio. Cultura che sboccò nei «Commentari a Giulio Cesare», nelle «Antichità di Roma»; nel libro sulle «Terme» e fortunatamente ai «Quatri Libri» di Architettura del 1570, vero capolavoro anche per le «idee» che vi sono sapientemente illustrate, e per la perspicua dizione.

Quale differenza, infine, fra il pensiero del Trissino accademico, umanistico, legato a una visione mondana sbocciata dalle Signorie, che aveva sempre amato, quindi corrigiana, retorica, ed alcun poco istrionica, e Alvise Cornaro.

Le minuzie finanziarie che si vengono scovando nei documenti non potranno mai diminuirne la chiarezza. Basti ricordare ciò che disse di Vitruvio, di cui poco stimava il testo oscuro e corrotto, dichiarando che più si poteva imparare dagli edifici antichi che dal suo decantatissimo Trattato.

E prosegue, in quel frammento teorico sull'Architettura dell'Ambrosiana, rifiutandosi di voler stendere trattati. Egli non intende scrivere di «theatri, anfiteatri, terme», né vuole insegnare come si fonda una città «perché questo mai avviene»; né vuol dichiarare che cosa sono «l'opera Dorica, né la Ionica, né la Corinthia, perché ne sono ormai pieni li libri». Bellissime osservazioni che si concludono, proprio quando si definiva il «gotico» spregevole e tedesco (anche il Palladio sembrava quasi d'accordo), e il Vasari avrebbe mandato all'aria anche il Palazzo Ducale di Venezia, che «una fabbrica può ben essere bella et commoda et non essere né Dorica, né di alcuni di tali ordini, come è in questa città (cioè Venezia) la chiesa di S. Marco et in Padova quella del Santo».

Non certo il Trissino sapeva col suo modesto giudizio estetico precorrere i secoli; ed è per questo che l'architettura del Palladio prima di essere veramente se stessa (grande fu sempre) fu *sperimentale*; legata al Falconetto dapprima, nella villa di Cricoli e più nel Palazzo Civena; poi attenta al Serlio e a Giulio Romano nel progetto per la Basilica, e in quello tanto affine dei Palazzi Thiene e Porto Barbaran; ora ispirata al Sanmicheli, come è patente nella villa Pisani a Bagnolo di Lonigo, nella villa Se-

rego di S. Sofia e chiaramente infine all'ordine eroico di Michelangelo nel Palazzo Valmarana Braga.

Ad ogni modo da tutto e da tutti Andrea Palladio prese quanto poteva giovare a quella sua arte disimpegnata e tipica che lo fa e lo ha fatto imponente; tanto da renderci consci che a lui spetta una nuova classicità, la cui fortuna ha dominato per secoli. Colta in Inghilterra con religione ammirabile da Lord Burlington, che ci ha salvato il prezioso retaggio dei suoi disegni; rievocata da Inigo Jones, da Domenico Rossi, e, fra noi, dall'ammorosa fatica del Bertotti Scamozzi, dopo avere alimentato il neoclassicismo che altro non è, a ben vedere, che neopalladianesimo del Massari, del Preti, dello Jappelli, giù giù sino al Diedo, è sboccata nella mirabile fioritura di Giacomo Quarenghi, che ha rivoluzionato la Russia, da Pietroburgo, oggi Leningrado, a Mosca.

Quello del Palladio fu un classicismo vigile, attivo, vivificato; ed è in questo che dobbiamo riconoscere le «tavole» della nuova legge; volta a volta alimentate da successive esperienze, attente a tutte le voci, fossero esse classiche romane, o persino le non molto amate romaniche e gotiche; quelle che rappresentano il sale vero di ogni arte vera. Palladio brucia ogni scoria.

Ed ecco perché dobbiamo anche ammirarlo in quella ricreazione del mondo antico che il Burchardt ha tanto bene veduto; aiutate dal tenue colore delle superficiali, che trasformano la funzionalità architettonica in effetto pittorico.

Così lo studio del tempio della Fortuna Primigenia di Pre-neste gli suggerisce le architetture scalate lungo i clivi, e progetti quali la Villa Trissino di Meledo fissata da una mirabile tavola del suo Trattato di Architettura.

La lenta maturazione servì d'altra parte al Palladio per trarre il frutto da ogni esperienza accessibile, con la stessa indipendenza che permetteva a Tiziano di far pro delle invenzioni toscane, anche se manieristiche, e al Tintoretto di trasferire in pittura, cioè nel suo opposto, con fulmineo tocco, le invenzioni «chiusse» dell'adorato Michelangelo (il Robusti era lucchese di origine).

Lungo la via la sua visione si fa personale e più tipica: eccoci alla Rotonda che oggi sappiamo non essere del 1555 ma intorno al 1570 dominare un colle e impadronirsene, con i suoi quattro pronai, limpida, solenne, luminosa; e la Villa Barbaro di Maser anche se del 1555-1559, per assecondare il paesaggio, limitare l'altezza del corpo centrale e spingerlo innanzi, fra le ali degli edifici rustici; ecco la Villa Badoer di Fratta Polesine chiudere il

fabbricato padronale fra le braccia dei portici arcuati; eccoci nel progetto per la Villa Trissino, testimoniato dal suo famoso Trattato di Architettura del 1570, per Meledo, moltiplicare questi portici lungo il pendio, e, per richiamare una celebre chiesa, contempliamo l'interno grandioso di S. Giorgio in Isola a Venezia, dominato dalla successione scenografica del presbiterio e del coro, eseguita a puntino secondo il progetto del maestro, come ha provato il Timofewitsch, anche se finita molto tempo dopo la sua morte avvenuta nel 1580. Il Palladio carezza i suoi edifici, che abbiano superficiali di velluto, sia per l'uso della dolce pietra di Costozza, che dei mattoni ricoperti di stucco dalla tonalità lievemente dorata; anche se vi trionfa l'ordine eroico e il respiro delle Terme romane; come in quell'autentico capolavoro del Refettorio del convento di S. Giorgio esprime solo serenità; seppure fatto di nulla.

A che pro parlare qui di antico e di maniera, di tradizionale o di nuovo, di regolare o d'irregolare? La grandezza del Palladio consiste in un'aurea, suprema, indiscutibile armonia, che è musica, ritmo, respiro, luce.

È questo saper prendere il suo bene dovunque fosse; come avevano fatto i veneziani quasi sempre, purché divenisse pittura, la grande guida che condusse il Palladio alla creazione di quelle architetture vive, respiranti, dolcemente colorate, che parvero per secoli l'ideale del buon costruire. Il disimpegno del maestro fu tale da accogliere suggerimenti, nell'ultimo suo tempo, perfino da quell'arte gotica che aveva rispettato (come prova il corso per la facciata di San Petronio a Bologna) ma, non amato.

Già lo Zorzi tanto benemerito alle ricerche palladiane aveva punteggiati i viaggi in Francia del maestro, avvenuti dopo che Emanuele Filiberto di Savoia ebbe visitato Vicenza nel 1566, e invocato Palladio a Torino. Vennero certo di là soluzioni architettoniche memorabili.

La prima riguarda quello stupendo Palazzo Chiericati, oggi Museo Civico, che non va risolto, per la storia come ha sempre sostenuto il Lotz con la data del 1550, riguardante infatti solo un primo progetto rintracciato dal Forssman nel 1965, e nemmeno con l'incisione del 1570 del Trattato, che dovette perfezionarsi sino alla morte del maestro, il quale lo lasciò da finire. Non sarebbe quel «palazzo con le ali» che è, se nella parte bassa del portico, quella centrale, tutta vuota e che pur regge la sala chiusa, i fasci di colonne che la sorreggono non fossero stretti

«more románico», a far da puntello potente. Così in quella meta-vigilia che, nella sua totalità (perché spettano al Maestro tanto l'interno quanto la facciata del tempio) rappresenta la chiesa del Redentore, pur nelle sue limitate misure. L'unica navata non potrebbe estollerarsi schietta e grandiosa, come la vediamo con ammirazione, se non fosse tutta sostenuta da poderosi contraforti esterni, che s'innestano nel prospetto a far da ali al cimiero e a completare le sue linee semplici, tutte risolte in superficie. Donde venne questo felice e stupendo omaggio gotico; che non manca nemmeno nei piccoli campanili, a guisa di pinnacoli, affiancanti la cupola rigonfia?

Ma c'ha di piú nella chiesetta di Maser, legata alla Villa Barbaro — Volpi, tutta contraffortata all'esterno del corpo circolare. Il Blunt ha giustamente notato l'affinità con la cappella d'Anet costruita dall'architetto francese Philibert Delorme; confermando l'attenzione che sino all'ultimo guidò il genio del Palladio per tutto ciò che era vitale ed utile ai suoi raggiungimenti. Quale sintesi d'altra parte il maestro seppe fare dell'antichità prediletta e degl'insegnamenti piú attuali, prova proprio questo Teatro Olimpico a cui si collega nel titolo quest'Accademia, anche a me tanto cara.

Per arrivare a coglierne il significato, che le apparenze classiche possono alquanto abbuiare, bisogna collegarlo a quello che fu il primo «teatro stabile» nostrano; intendo il cortile del Palazzo di Alvise Cornaro a Padova; teatro certo nato per dar modo di farvi le sue celebri rappresentazioni al Ruzante; ma teatro «sub dio», chiuso dalla scena della famosa Loggia del Falconetto; quella che ricorda il Cornaro stesso per le recitazioni che vi si facevano dopo la caccia grossa di Fosson, lungo le foci del Po. I posti per gli spettatori si elevavano volta per volta su im-palcature lignee; quelle di cui parla il Ruzante stesso, con burlesca dizione, nel testo della sua «Moscheta»; chiarendo che le rappresentazioni non si facevano affatto nell'Odeo destinato alla musica e alle dizioni poetiche, come aveva creduto il Brunelli, e ripete tanto impropriamente Ludovico Zorzi, editore di quel teatro del Beolco, che il Lovarini aveva quasi completamente resuscitato e illuminato.

Il Palladio realizza quindi non solo l'Olimpico quale teatro stabile, munendolo di quel semicerchio di sedili, «more antiquo», tanto investigato dal suo Vitruvio, ma lo fa prospettare sul proscenio in uso nei teatri classici. Non è solo ripetizione o ripresa:

è ben di piú di quanto non «sub dio», ma coperto completamente, e il scenario non è quel semplice fondale chiuso che amavano gli antichi, ma permette, attraverso il grande arco centrale e i due minori, di vedere prospettive di strade con fabbriche tutt'attorno, le quali realizzano così, o meglio richiamano, quelle famose ormai in uso a Firenze e a Roma, fomentate dalle pitture di Piero della Francesca, e diffuse dal Peruzzi, e, nel Veneto, dal suo piú teorico allievo bolognese Serlio.

Il Palladio ci offre così non solo un Teatro accademico, ma il primo teatro chiuso stabile che l'arte rammemori; e ciò non poteva venirci che da lui, in quanto aveva avuto occhi aperti tanto per il passato, quanto per il presente; e poteva fare il primo passo, che l'Alcotti a Parma, con l'introduzione felice dei palchetti attorno al semicerchio della platea; e con il lasciar libero il palcoscenico per scene mobili e variabili doveva portare innanzi, preparando i Bibbiena, che furono i veri maestri del teatro moderno.

GIUSEPPE FIOCCO



ANDREA PALLADIO: *La Basilica*. Prospettiva della scala quattrocentesca e del paramento palladiano.  
Per il saggio di Giuseppe Fiocco.