Intervento dell'accademico prof. dr. Licisco Magagnato: « Antonio M. Dalla Pozza studioso del Palladio »

Il carattere tipico ed essenziale della cultura di Antonio M. Dalla Pozza, è l'intimo legame che ad essa veniva dalla molteplicità dei suoi interessi umani, spirituali e pratici, religiosi e civili.

La sua personalità forte, spesso scomoda e ingombrante, era tutta animata da questa ricchezza, da un così vigoroso intreccio di moventi. E anche i suoi studi palladiani, nei quali si esaurì integralmente la sua esperienza di storico dell'architettura, ebbero una molteplicità di moventi che è necessario dipanare per spiegare la genesi del suo pensiero e dei suoi contributi.

Antonio M. Dalla Pozza era aggressivo, passionale, tenace, testardo, incalzante anche come studioso di storia dell'arte, anche col suo Palladio venerato. Lo scuoteva dal suo catafalco, rovistava in casa di qualunque lo potesse aver avvicinato, spiava nei suoi affari e nel suo studio, alla ricerca dei segreti della sua formazione e del suo atto creativo; si proponeva di fargli un ritratto angolandolo da ogni quota, con l'accanimento e il fiuto di un segugio, anzi di un biografo alla Joyce; e la biografia del maestro si diramava in mille rivoli, come la ricerca dello storico partiva da un accumularsi sempre più spesso di documenti. Tale ricerca pareva quindi sempre sul punto di perdersi nei meandri di infinite circostanze difficilmente recuperabili, o nella miriade delle analisi particolari e delle ricerche divaricate e diramate in ogni senso. In realtà Antonio M. Dalla Pozza non mollava mai la presa, e non perdeva l'orientamento nel labirinto di fatti insondabili, nella montagna di carte ammassate sul suo tavolo di lavoro e dintorni. Il suo personaggio non solo l'amava, ma lo conosceva nell'intimo, e conosceva anche il mondo nel quale si era mosso, tra committenti e libri, modelli venerati e contratti, amministratori della città e della repubblica, impresari e colleghi. Direi che trovava spesso nel meccanismo interno suo proprio — delle sue origini e del suo spirito — la chiave per interpretare un fatto, un atteggiamento, un rapporto culturalmente o cronologicamente problematico della vita di Palladio.

Più di una volta egli sottolinea nei suoi saggi quanto lunghi siano i tempi di formazione degli architetti, e quanto lunghi in

particolare fossero stati i tempi di formazione di un uomo come il Palladio, il cui nome stesso è un'astrazione e un simbolo classico imposto a dare forma nuova e solenne ad un figlio del lavoro, ad un provinciale entrato negli studi dalla porta di servizio.

Quell'*homo novus* gli era caro, perché la sua storia umana gli era familiare; pensava di capir bene come il mal della pietra gli era nato dentro un po' alla volta, nei cantieri e sfiorando i sapienti, tollerando le matterie dei signori, sfogliando e risfogliando pochi libri caricati spesso di significati esorbitanti, preparando su di essi a lungo i viaggi, poi fecondi perché rari e lungagamente sognati, non rifiutandosi alle richieste dei committenti indebitati, lesinando sui marmi perché la sostanza è nello stile, non ribelle alle strutture della società e della tradizione culturale, ma libero entro limiti volontariamente accettati. Ciascuno che capisca può approfondire e ampliare l'elenco.

Ma oltre a queste consonanze, altri strumenti propri particolari di Antonio M. Dalla Pozza, storico della città e della patria cultura, lo facilitavano nel suo approccio a Palladio. I suoi studi giovanili sul Quattrocento vicentino, la sua diuturna frequentazione degli archivi notarili, catastali, pubblici e privati, il suo lavoro di bibliotecario della Bertoliana, di cancelliere dell'Accademia, di curatore pro-tempore del Museo e delle collezioni di stampe e disegni di Palazzo Chiericati, persino di sovraintendente dell'Olimpico, lo avevano messo in condizione di entrare in intima familiarità con tutti gli ambienti e i fondi interessanti la storia del Maestro. Direi che egli si ritrovava perciò di fronte all'architetto nelle condizioni del Magrini, piuttosto che dello Zorzi, il quale pure in tante ricerche aveva precorso e incrociato il suo itinerario (e non senza polemiche e frizioni). E con tutto il rispetto umile e reverente che aveva per gli accademici e i cattedratici, che avvicinava e spesso affrontava sul terreno degli studi palladiani — Fiocco e Wittkower, Argan e Pée, Pane e Bettini, Spielmann e Pallucchini — forse quella che sentiva proprio come una lacuna da colmare non era tanto la preparazione filologica ed estetica, quanto l'esperienza tecnico-professionale da architetto, che era stata propria di un palladianista sommo come il Bertotti-Scamozzi. Spesso si impegnava nell'analisi strutturale e planimetrica, e si arrestava alla ricostruzione schematica, in mancanza dell'esperienza grafica, degli edifici in esame, invidiando ad altri studiosi come il Wittkower, l'abile uso delle ricerche nel campo delle teorie armoniche e modulari del Rinascimento.

Tra gli strumenti che nella ricerca il Dalla Pozza usava con più sapienza, quelli forniti dagli estimi catastali dettero i risultati più validi e innovatori. Egli aveva trovato un filone di indagine pressoché inesplorato, e sistematicamente si dette a sfruttarlo in una ricerca a tappeto destinata a rimanere ancora a lungo utile per quanti attingeranno ai suoi quaderni di note e trascrizioni.

« Dal 1540-41 — egli dice nella sua comunicazione del 1952 [1] — erano in corso, nei comuni e nelle varie località del vicentino le operazioni di stima di tutti i beni immobili per la formazione del nuovo estimo civico agli effetti di un aggiornamento dei tributi ». I risultati che egli traeva dalla conoscenza di questi estimi e dalla stessa regolamentazione che li informava, erano interessanti per una duplice ragione: perché cadevano in anni che servivano di termine *ante* o *post quem* per molte opere — specie giovanili — di Palladio; e perché davano valori aggiornati ed equiparabili, che permettevano anche una visione generale del problema. « Per tutte le opere del Palladio — egli notava [2] — una indagine sui costi non è stata tentata mai e non se ne sa nulla; tanto meno poi siamo informati sul rapporto che si creava tra il capitale impiegato in costruzioni e il suo reddito ». Dalle sue ricerche egli rilevava la costanza di alcuni dati, come quello dell'oscillare del reddito dei fabbricati dominicali tra l'1,5 e il 2 per cento. « La scarsità di questo reddito, egli commenta [3], è una costante dell'economia di quel periodo, di incidenza assai rilevante nello sviluppo dell'edilizia delle nostre campagne del Cinquecento: una forza che lo condiziona e lo trattiene entro un ambito di insufficenza e di inadeguatezza permanenti. Investimenti di forti capitali in forme scarsamente redditizie, o non redditizie affatto, provocavano nelle economie familiari squilibri a lungo non sopportabili. Le fabbriche del Palladio concepite in grande, in progetti con ogni verisimiglianza non corredati da calcoli esatti sui loro costi, imponevano un impiego di denaro liquido in misura superiore alle disponibilità e ai normali introiti dei committenti, in genere piccoli nobili, il cui tenore di vita si reggeva esclusivamente sul reddito di proprietà fondiarie, soprattutto di terreni. Di qui la frequente rinunzia alle loro alte ambizioni e il conseguente abbandono delle intraprese ad opera imperfetta ». Il

[1] Palladiana VIII, p. 109, in « Odeo Olimpico, IV ».
[2] Palladiana VIII, p. 117, in « Odeo Olimpico, IV ».
[3] Palladiana VIII, p. 117, in « Odeo Olimpico, IV ».

che spiega, giova qui sottolinearlo, con ragionamenti nuovi, la constatazione antica della frequenza dei lavori incompiuti di Palladio; le cui fabbriche non costavano in sè troppo, chè anzi egli aveva grande cura che non fossero opulente o fastose, ma rendevano troppo poco per le condizioni generali dell'economia.

Sono questi giudizi di uno storico acuto, attento ai moti reali della società, conscio che anche i dati generali servono a lumeggiare le condizioni obiettive da cui muove la creazione soggettiva.

In verità Antonio M. Dalla Pozza è parco nei giudizi formalistici e nelle analisi estetiche, ma non per inerzia critica, bensì perché il ruolo che egli affida alla storia dell'arte è quello della ricostruzione paziente della genesi dell'opera; che è frutto per lui, nel contesto storico-economico, entro un quadro culturale particolare, di una creazione autonoma ed individua. Valga, come giudizio tipico di Antonio M. Dalla Pozza, la frase con cui si conclude il denso articolo sugli amori serliani del Palladio, del 1943 [1]: « Per questo la visione del Palladio vive sempre come architettura, pur facendosi spesso pittura, visione eroica e serena, *classica,* antiretorica, spoglia di ogni decorazione, di una gamma vasta e articolata; che ha come presupposto, in una con l'apprendimento del mestiere di scalpellino e la palese filiazione serliana, tutta la *posteriore* somma di esperienze culturali; e che tuttavia, nell'offrirsi alla nostra contemplazione, per nostro godimento, si rivela di una freschezza primeva, di una semplicità ritrovata, facendo assurgere l'umile colombara e i *cassus tegetis* della campagna vicentina alla medesima dignità d'arte del tempio e dell'arco trionfale romano ». È un giudizio che, nella semplicità della formulazione non nasconde una chiara coscienza del carattere particolare del classicismo palladiano; e non a caso nel nostro stesso ambiente, movendo da una ricerca sintetica di storia della cultura, a distanza di venticinque anni, un critico di altra educazione e forma mentis,[2] trovava analoghi accenti per definire la poesia palladiana: « In realtà il messaggio architettonico del Palladio è il messaggio di una civiltà e di una cultura che hanno il privilegio di rimanere — a dispetto di tutte le iconoclastie passate e presenti — quali forme paradigmatiche dello spirito nella sua infaticabile ricerca di una dimora ideale, che sia la casa del corpo e dell'anima, e che in sé concilii e armonizzi la razionale e libera inventività della fantasia con i luminosi e nobili spazi della natura in cui viviamo... Egli è un veneto nutrito di cultura e di colore, di musicalità e di matematica, che ha creduto soprattutto nell'euritmia e nell'armonia come in un ideale morale e che nell'architettura ha ritrovato l'espressione perfetta della sua fede, della sua contemplazione ».

[1] Palladiana VII, p. 29, in « Odeo Olimpico, III ».
[2] FAGGIN G., Lezione tenuta al « Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio », 1967, sul tema *"Il mondo culturale Veneto del Cinquecento e Andrea Palladio"*.

Anche se Dalla Pozza scarsamente si concede momenti di sintesi critica e di analisi formale, il materiale che cerca e raccoglie non gli serve ad un puro accumulo erudito di regesti e documenti d'archivio, ma gli diventa prezioso per una ricostruzione della genesi dell'opera e della personalità del suo autore. Partito con uno scopo ben preciso e limitato, egli allarga la sua visione per via e amplia l'orizzonte dei suoi interessi critici secondo il ritmo di crescita dei problemi che progressivamente gli si pongono davanti in trent'anni di studio.

Sembra esservi stato, nel 1932-33, un movente palese del prorompere degli studi palladiani di Antonio Dalla Pozza; certo la prolusione, nel salire sulla cattedra di storia dell'Arte di Padova, di Giuseppe Fiocco sul tema « Andrea Palladio Padovano » suonò come una sfida per molti vicentini, e a qualcuno sembrò, e sembra ancora, che la risposta letta nella tornata dell'Accademia Olimpica del 1942, da Antonio Dalla Pozza e pubblicata sul terzo numero di *Odeo Olimpico* dell'anno 1943 col titolo « Andrea di Pietro de Vincentia », non avesse altro carattere che quello di una polemica di campanile. Ma né il Fiocco e lo Zorzi da un lato, né Antonio Dalla Pozza dall'altro, intesero mai dare un carattere così meschino alla contesa. Prova ne sia il fatto che da quelle conversazioni polemiche nacquero studi rinnovatori per la comprensione e la conoscenza dell'arte di Palladio.

Da quando infatti, nel 1922, lo Zorzi disseppellì i primi documenti che proposero il problema anagrafico della padovanità di Andrea di Pietro munaro, fino a quando nel 1949 Erice Rigoni scoprì quelli dell'archivio di Padova, che risolsero clamorosamente il problema secondo la tesi padovana, non ci fu mai un momento di stanca nelle ricerche palladiane; e soprattutto, mai alcuno dei

polemisti in lizza si limitò a fare una questione di nascita e di *incolatum*, ché anzi ognuno allargò subito la ricerca per scoprire chi mai fosse stato, a Padova o a Vicenza, il maestro, l'iniziatore all'arte, l'ispiratore di Andrea Palladio. E non ci si accontentò più dei nomi del Trissino o dei maestri di Pedemuro, ma si cercarono subito le fonti della cultura nuova di Palladio tra i grandi nomi dell'arte contemporanea; ed era questa la vera strada per restituire alla giovinezza di Palladio proporzioni storiche e respiro universale, fuori della stretta cerchia delle mura civiche e delle anguste prospettive di un maestro pedante e di una bottega di provincia.

Se il Fiocco da un lato, resuscitando quasi il nome e l'arte di Falconetto architetto dall'oblio, pose l'accento sull'importanza del centro umanistico padovano (cui facevano capo intorno ad Alvise Cornaro, il Ruzante, Falconetto e Sperone Speroni, inquadrando in quest'ambito gli anni giovanili di Andrea Palladio), non fu certo perché avesse le prove che l'architetto vicentino fosse nato a Padova: lo faceva perché per la sua cultura, non per ragioni anagrafiche egli proponeva una origine padovana. E il Dalla Pozza d'altra parte nel ribattere sul piano storico, non usò solo gli argomenti di alcuni nuovi documenti che attestavano della vicentinità del Palladio, o di ragionamenti dedotti, con forza logica, che pareva inconfutabile, dagli usi dell'*incolatum* nel vicentino; ma soprattutto puntò su una confutazione della tesi della formazione padovana sostenuta dal Fiocco; l'ispiratore dell'arte nuova di Palladio (nuova rispetto alla Vicenza del 1540, nuova rispetto ai secoli venturi) non poteva essere che il suo genio intimo, mentre il pedagogo era certo l'autore di quel trattato che, come nuovo Vitruvio, era per le mani di tutti i dilettanti di architettura, tra il 1535 e il 1540: il Serlio, che in quegli anni appunto era passato per Vicenza. I paragoni tra modello serliano e produzione palladiana, sono minutamente quasi pedantemente stabiliti — e, quasi integralmente, per la prima volta — da Antonio Dalla Pozza; ma non al punto di fare del Palladio un serliano: « L'originalità dell'arte di Palladio, egli scrive nel 1943 a conclusione della prima serie dei saggi su *Odeo Olimpico,* non è nelle forme ma nel modo di intenderle e di impiegarle. Ai contemporanei, tutti presi nel gusto del classico, esse apparivano la riscoperta vera di quelle usate dagli antichi; in realtà rispecchiavano un gusto nuovo, ed erano anch'esse un riflesso della sua personalità che nella composizione non trascurava la perfezione del dettaglio,

come nella colonna dall'enfasi perfetta, o nel capitello ionico o composito dall'elegante voluta. Questi resti dell'antico, quei ricordi del rinascimentale, quei temi serliani, tornano e restano presenti, nel Palladio, come esperienze necessariamente vissute; ma non sono automi, ché avrebbero turbato e travolto la sua espressione; entrati a costituire il suo lessico, rimangono estranei al suo linguaggio, al suo accento. L'arte del Palladio è tutta in questo miracolo; nell'aver saputo trasfigurare ciò che era di tutti o di molti in cosa sua, solamente sua ».

E del resto neanche il Fiocco aveva fatto di Palladio un falconettiano. Né l'una tesi, a chi guarda con distacco critico la polemica, il che sempre non si è fatto, esclude l'altra: come le due non dovrebbero escludere il riconoscimento dei contatti che Palladio ebbe, anche in fase formativa *direttamente* con Sanmicheli, Giulio Romano e Sansovino, e *sulle opere* con Bramante e Raffaello. Il che non sfuggì d'altra parte ad Antonio Dalla Pozza, come dimostrano le sue pagine sui lavori della Basilica. Né si può fargli grave colpa se, nella foga della scoperta nuova del debito che aveva il Palladio più a Serlio che a Vitruvio, andò oltre nel sottovalutare, anche quando ammise la paternità palladiana di Palazzo Civena, la presenza di riminiscenze falconettiane nella sintassi e nel lessico giovanile del Palladio.

Quello che rimane più saldo della sua prima serie di saggi palladiani, raccolti nel volume di Neri Pozza del 1943, fu la valanga di documenti che scaturì dalle ricerche animate da stimolante vis polemica e condotte con ansia e tenacia da Antonio M. Dalla Pozza negli archivi vicentini. Basti citare l'appendice di regesti palladiani dell'epoca della *Basilica,* i documenti per *Villa Cricoli,* per la *Pisa* di Malo, per i palazzi *Valmarana* e *Pojana,* per *Villa Chiericati* a Vancimuglio e così via.

Direi che il risultato di questa fase prima di studio si condensa tutto in una serie di domande che sotto-sotto rimangono insoddisfatte, e che erano certo presenti, come problemi aperti, anche all'autore dei saggi; ricerca di una cronologia documentata, questione della formazione e della cultura giovanile del Palladio, grande interrogativo sui precedenti operativi di Palladio a monte del progetto per la *Basilica.*

Se questa serie di saggi — che chiameremo Palladiana Prima — si conclude nel 1943 lasciando aperto nel senso che abbiamo

detto il discorso, la nuova serie — che chiameremo Palladiana Seconda — si apre nel 1950, ed è rimasta purtroppo incompiuta.

Si apre con un nuovo motivo apparente, ma prende l'avvio da numerose premesse maturate negli ultimi anni della guerra e nei primi della ricostruzione. Se non avessimo argomenti più solidi per parlare dell'attività di Dalla Pozza in favore dell'arte vicentina, sarebbe da aprire qui una lunga parentesi sull'opera sua per salvare le opere d'arte della città e del Museo negli anni tremendi tra il '43 e il '45, e in quelli burrascosi dal '45 al '49. Ma di ciò in altra sede.

Qui importa ricordare che in quegli anni A. M. Dalla Pozza non smise mai di frequentare gli archivi vicentini, né di pensare al suo Palladio a caccia di indizi sull'attività di Andrea negli anni tra il 1539 e il 1546, di risposte agli interrogativi che gli si erano aperti nel lavoro precedente; né perse l'occasione, a pace conclusa, di chiedere subito a Londra i disegni del R.I.B.A., dall'esame dei quali sperava di avere nuove traccie e risposte per le sue ricerche. E quando li ebbe in mano, e religiosamente quanto avidamente li scorse e compulsò senza posa, di risposte ne vennero molte, e piene di temi nuovi, specie a quella sua domanda sugli anni '39-'46: « Per codesto torno di tempo, dirà in una delle sue ultime comunicazioni,[1] che va all'incirca dal 1539 al 1546 o, se si vuole, a qualche anno dopo, le notizie sono ancora scarse nonostante alcuni nuovi studi che hanno fatto seguito alla mostra dei disegni palladiani del 1949. Fino a tale epoca si sapeva, per una iscrizione, che nel 1542 il Palladio aveva già eretto *Villa Godi* a Lonedo, che nel 1543 aveva collaborato all'erezione dell'apparato per l'ingresso del Cardinale Ridolfi, risultando un pagamento a lui fatto *per sue architetture*; che nel marzo del 1546, insieme con Maestro Giovanni da Pedemuro, aveva presentato un progetto per le loggie della *Basilica*. Si sapeva ancora che *Palazzo Civena*, poi Trissino, ultimato nel 1546, aveva avuto inizio nel 1540, una medaglia con tale data, coniata per tramandare l'evento, essendo stata rinvenuta in loco. Per quest'ultimo edificio però prima che giungessero a Vicenza per la mostra menzionata i disegni conservati a Londra non esisteva la certezza che si trattasse di opera del Maestro. Nella stessa occasione poté essere fugato ogni dubbio anche sulla paternità di *Villa Marcello*

[1] Bollettino CISA, p. 45, 1965, VII-II.

a Bertesina, che per documenti da noi pubblicati è da datarsi non oltre il biennio 1542-43; ancora uno dei progetti della raccolta di Londra (riportato dal Pane, pag. 132, fig. 30) e reso noto dallo Zorzi tra i progetti per villini non eseguiti e dal Pane fra gli *studi* giovanili risulta, invece, come riferimmo in altra sede, di fabbrica effettivamente realizzata, sia pure con varianti, e tuttora esistente » (allude alla villa di Vigardolo).

Le ricerche di documenti dal '43 al '48, il tuffo nei disegni londinesi furono dunque la preparazione ideale ai saggi di Palladiana Seconda; e la clamorosa riscoperta dei documenti padovani del 1949 non fu che il movente immediato e palese per questa nuova serie di comunicazioni, cui dette inizio intorno al '52-'53, giusto dieci anni dopo l'inizio di Palladiana Prima.

Non senza una punta di amarezza così esordisce nella sua comunicazione 22 marzo 1952 [1]. « A smentire clamorosamente, con la tradizione le nostre indagini, cui non erano mancati consensi, intervenne nel 1949 la pubblicazione, da parte di Erice Rigoni [2], dei documenti scoperti negli archivi di Padova, per i quali la nascita del Palladio, in quella città divenne, definitivamente e inappellabilmente cosa giudicata ».

Ma subito il lavoro di ricerca riprende, perché come dice giustamente più oltre, non il fatto anagrafico contava della vicentinità o padovanità del Palladio, ma quello della sua cultura e formazione: « Tutto ciò — egli dice con tono pacato [3] — ovviamente, non ci solleva dal carico di aver difeso un assunto risultato poi sbagliato. Era del resto un assunto non diretto; solo interessandoci, poiché soltanto questo ha significato di storia, le esperienze controllate, gli studi documentati, le relazioni accertate e i contatti manifesti attraverso i quali si venne formando la sua cultura figurativa e aprendosi al processo creativo la sua mente ».

L'assunto principale, a questo punto, era per lui quello di chiarire di chi fossero i disegni delle antichità, che lo Zorzi aveva assegnato a Falconetto, sulla scia delle tesi di Fiocco, e di approfondire lo studio dei documenti ritrovati nelle diuturne ricerche, e ormai probanti per dare nuova luce al periodo giovanile dell'architetto. Si direbbe che la « lezione » provvidenziale della sco-

[1] Palladiana VIII, p. 29, in « Odeo Olimpico », IV.
[2] Erice Rigoni, *"Padova città natale di Palladio"*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », anno 1948-49, marzo 1949, p. II.
[3] Palladiana VIII, 101, in « Odeo Olimpico », IV.

perta archivistica di Erice Rigoni, lo abbia indotto, a partire da allora, a guardare ancor più alle opere, e ai fatti formali che non ai documenti; e questo provoca a nostro parere, la maggior vitalità e acutezza dei saggi di Palladiana Seconda. Si veda, a questo proposito, quanto progresso anche per il suo assunto sul *serlianesimo* di Palladio, venga dal dover affrontare il nuovo dubbio critico sollevato dallo Zorzi; la sua tesi di risposta è che il gruppo di disegni londinesi raggruppati dallo Zorzi facevano sì parte a sé nel *corpus palladiano,* ma non già perché fossero del Falconetto, bensì perché erano esercitazioni critiche muoventesi dai sicuri contatti col Serlio: « Mentre per il suo trattato — egli dice [1] — appare evidente che il Serlio si è servito di disegni in suo possesso o comunque in circolazione, di Baldassare e Sallustio Peruzzi, della setta dei Sangallo, cioè di Antonio il Vecchio e il Giovane, di Giuliano, di Francesco, di Battista, e di Bastiano e di altri antiquari della rinascenza romana, appare altrettanto evidente che gli stessi disegni ebbe in mano il Palladio; e che pazientemente e diligentemente se ne fece copia, tutto trascrivendo, misure, indicazioni, riferimenti, stando alla lettera anche nel caso di nessi che per lui non avevano più un significato e per l'ortografia una ragione ».

Così tutti i saggi del gruppo di Palladiana Seconda vertono sulla formazione di Andrea, e si diffondono e articolano in una catena di nuove attribuzioni e precisazioni cronologiche del più alto interesse. Sono contributi essenziali per la conoscenza del nascere del linguaggio palladiano: ricordiamone i titoli e i dati essenziali; la riscoperta della *Villa Bressan* di Vigardolo, il saggio nuovo su *Villa Pisani* a Bagnolo, i documenti nuovi per *Villa Godi* a Lonedo e per *Villa Chiericati* a Vancimuglio, il ritrovamento di *Villa Thiene* a Cicogna presso Villafranca Padovana, i dati nuovi su *Villa Valmarana* a Lisiera, su *Villa Tornieri*, e sulla *Villa delle Trombe* a Finale; questi ultimi quattro contributi inediti resi noti nelle sommarie comunicazioni delle ultime tornate di questa Accademia e sono contributi tutti, gli editi e gli inediti, che hanno terremotato la completa cronologia palladiana perché hanno inoppugnabilmente dimostrato che quasi tutti « gli elementi e motivi ricorrenti in A. Palladio » prendono forma e assetto compiuto già prima del 1546; sicché i vari morfemi e co-

[1] Bollettino CISA, 50, 1965.

strutti sintattici, non si possono scalare nel tempo, ma sono sempre compresenti all'atto creativo palladiano: almeno a partire dal 1546.

Al di là della serie brillante di nuove attribuzioni e datazioni, il risultato ultimo di Palladiana Seconda, è in questo riconoscimento della compiutezza del vocabolario palladiano già al 1546. Resterà forse da porre il problema sull'eventuale crescita dello stile palladiano come sintassi e struttura dopo di allora; ma dopo i contributi sulla villa di *Vigardolo*, su quella di *Bagnolo*, sulla genesi della *Basilica* e sullo stile dei disegni giovanili delle antichità, su quello che era il suo lessico iniziale poco resta ancora da precisare.

Sul tavolo di lavoro di Antonio M. Dalla Pozza al momento della sua morte restavano gli abbozzi di alcune comunicazioni da completare per Odeo VI; restavano molti quaderni folti di trascrizioni e di note dai documenti scoperti negli archivi vicentini. La ricchezza di questo materiale inedito e inesplorato per noi, ma da lui già sedimentato e ordinato nello schedario vastissimo e complesso della sua mente, non fa che accrescere il rimpianto per la sua prematura scomparsa. Resta per i suoi figli ed amici il dovere di raccogliere e comporre amorosamente i frammenti superstiti del suo spirito, consegnati ai fogli fitti dei suoi quaderni; quei quaderni che resteranno, per gli studiosi di cose vicentine, preziose miscellanee, come tante della sua prediletta Bertoliana, in primis « i Memorabili » del vecchio gentiluomo da lui venerato.

LICISCO MAGAGNATO