

## PALLADIANITÀ DI OTTONE CALDERARI

Parlare della palladianità di Ottone Calderari potrebbe apparire l'atto ozioso e pedante di chi intendesse proporre un tema a svolgimento e a soluzione scontati. S'è detto e si dice: palladiano il palazzo Cordellina, palladiane le ville Da Porto ai Pilastroni di Vivaro e Bonin Longare a Ponte Alto, palladiano il prospetto dei Filippini e della chiesa superiore di Santorso, palladiano il palazzo Bonin Longare a Santa Maria Nuova, palladiani ancora molti progetti di opere purtroppo non realizzate. E si dà ragione di ciò affermando che la produzione del Calderari denuncia una singolare abilità di giustapporre plurimi motivi dedotti dal Palladio in un gioco di sottili artifici. Sicché si conchiude ribadendo i limiti di un modo espressivo, che altro non sarebbe se non l'esito di una nobile esercitazione accademica.

Ma quella del Calderari è una palladianità che, ad attento indagatore, potrebbe risultare più apparente che sostanziale, facile tuttavia ad essere riconosciuta anche dal profano orecchian-te. E poiché i profani hanno avuta e hanno tuttora la voce grossa, che finisce per diventare l'opinione dei più, parrebbe quantomeno opportuno cercar di definire la dimensione di questa palladianità calderariana.

In vero chi tende a ridurre l'atteggiamento espressivo dell'architetto vicentino ad un vuoto conformismo classicista, di esclusiva impronta palladiana, dimostra imperdonabile ignoranza di certe opere sue, che sono tra le più cospicue del Neoclassicismo non soltanto italiano. Infatti gli interni della Cappella Da Porto ai Pilastroni di Vivaro, della chiesa superiore di Santorso, della chiesa di Longare nessun aggancio hanno con le forme palladiane: non perché Palladio non avesse potuto fornire spunti per costruzioni a sistema longitudinale o accentratato, di grandi o piccole dimensioni, ché, anzi, il tempio di Masèr gli avrebbe

portuto offrire il destro per risalire al tema del Pantheon, sfruttato all'infinito dai neoclassici in vena di dotte riesumazioni archeologiche; e la cellula architettonica delle cappelle del Redentore, enucleata dal vasto organismo della chiesa veneziana come entità a se stante nella Cappella Valmarana a Santa Corona, gli poteva dare altro e stimolante suggerimento. Proprio negli termini accennati Calderari dimostra di essere libero da grosse ipoteche palladiane: quello della Cappella Da Porto è una sciolta quanto elegante interpretazione delle sale corinzie rappresentate nel Secondo de « I Quattro Libri » del Palladio; evidentemente qui l'artista neoclassico preferisce risalire ad un classicismo di rigorosa estrazione romana. Un ricordo palladiano potrebbe essere adombrato dal soffitto, che si articola al centro in una volta a crociera, necessaria allo sviluppo degli archi laterali e all'apertura delle grandi finestre curvilinee. Il moto elastico delle superfici, che dalle volte a botte si tendono negli alti spicchi, potrebbe rinviare al soffitto della sala centrale della Malcontenta e a quello del Refettorio di San Giorgio Maggiore. Il Calderari che, per le modeste dimensioni dell'edificio, deve rinunciare alla forma terminale delle aperture, colloca le finestre nelle lunette del registro alto delle pareti, presentandole come conclusione delle lesene centrali dell'ordine corinzio: quindi, a differenza di quanto fece Palladio nel Refettorio veneziano, crea una trama di lesene su alto piedistallo ricorrente, impostando le volte del soffitto sulla trabeazione dell'ordine, strettamente collegando questo a quello. Le tre finestre dall'alto delle pareti avrebbero assicurata una luminosità ricca ed omogenea all'ambiente, che per la presenza dei due coretti non si sarebbe potuto illuminare lateralmente. Due finestre nella facciata e due ai lati dell'altare avrebbero assunto dimensioni troppo esigue e determinato uno squilibrio all'esterno e all'interno, frangendo qui l'alta fascia orizzontale sotto la trabeazione, là alterando il carattere fondamentale del concetto architettonico, che trova il suo mordente espressivo nella dinamica di sportenze (i carnosi fusti delle semicolonne) e di rientranze (le quattro nicchie adorne di statue). Senza contare che finestre sopra l'alto zoccolo dell'ordine avrebbero consentito una luminosità estremamente ridotta, forse nemmeno sufficiente ad illuminare la parte bassa dello spazio, certo incapace di rischiarare in modo adeguato il bellissimo soffitto.

Il Palladio del Refettorio benedettino di San Giorgio Maggiore lo poteva indurre alla rinuncia dell'ordine: oppure la pal-

ladianità asserita come univoca vocazione gli avrebbe fatto scegliere anche per l'interno le semicolonne, che danno così vibrata forza al singolare prospetto. Ma qui Ottone Calderari è assolutamente arbitro d'ogni sua scelta: usa l'ordine, ma rifiuta i fusti semicilindrici aderendo più intimamente al gusto neoclassico del tempo; ricorre alla volta a crociera al centro del soffitto, ma, svituppando con logico rigore il discorso architettonico, non interrompe la cornice d'imposta in corrispondenza della volta centrale, anzi cinghia tutto il vano con la trabeazione, seconda fascia orizzontale che, a differenza della sottostante, è elemento fondamentale del tessuto compositivo.

Un lungo e articolareggiato discorso sarebbe opportuno per sottolineare l'estrema eleganza dell'opera, la sua stretta coerenza formale, le precise rispondenze strutturali e decorative, l'alta armonia che regna tra le sue dimensioni fondamentali, la straordinaria monumentalità che vince prodigiosamente i limiti delle misure modeste.

Calderari rifiuta ancora Palladio nell'interno della Chiesa di Longàre, ove svolge in maggior forma il concetto già realizzato nella Cappella Da Porto. La destinazione a parrocchiale lo indusse ad articolare con due cappelle laterali e con un profondo presbiterio il grande spazio, del quale ammiriamo le sicure porzioni. Ma per l'assenza di decorazione nel soffitto, che sviluppa le sue bianche e lisce superfici in contrasto con la decorazione delle pareti, l'interno di Longàre non vanta quella stretta coerenza stilistica, né quella saldezza costruttiva che ammiriamo in sommo grado nella Chiesa dei Pilastri: le cappelle e il presbiterio allentano la trama dell'ordine e creano dispersioni spaziali che risultano nocive soprattutto all'andamento compositivo delle pareti laterali, mentre il presbiterio, per la sua ampia e profonda abside a superfici continue, costituisce la giusta conclusione del vano unitario.

Sopra l'arco profilato sulla parete d'ingresso e quello che immette nel presbiterio, il Calderari fa rotare tre cerchi interi e due mezzi: omaggio al Palladio della Villa Pojana e genericamente al classicismo cinquecentesco che fa capo a Bramante, a Raffaello e a Giulio Romano. Ma è motivo ch'egli potrebbe aver tratto dalla veneziana chiesa di Santa Maria dei Miracoli di Pietro Lombardo o dalla facciata della vicentina chiesa di San Lorenzo, e che ricorre in un'altra fabbrica sua: nella facciata, su Mura Palamajo, del Casino Villereccio degli Anti.

Non Palladio dunque invocheremo per ricercar l'origine di questa seconda chiesa. Il Calderari, impiegando l'ordine gigante delle lesene e, per ovvie necessità pratiche, dando alla fabbrica dimensioni diverse da quella della cappella gentilizia, sembra guardare semmai con qualche interesse a quei maestri della generazione precedente la sua, che già avevano avvertito la fatale evoluzione del gusto: al Massari, del quale era stata da poco compiuta — se pur con modifiche — la vicentina Chiesa dei Filippini, e a Giovanni Miazzi: riferimenti che ci vien fatto di proporre, ma che son anch'essi forse superflui, e che nulla tolgono alla originalità delle invenzioni calderariane.

Né mi pare debbano ricondursi a schemi palladiani gli esterni della Cappella Da Porto e della Chiesa di Longàre: il primo di gran lunga superiore al secondo sia per armoniche proporzioni, sia per felicità di soluzioni e finezza di particolari. Quello che poteva essere generico suggerimento palladiano — la colonna d'angolo nella cappella patrizia — è respinto dall'artista neoclassico nel prospetto della parrocchiale. Il modulato trapasso dal fusto cilindrico ai fianchi e alle brevi ali arretrate non si ripresenta più nel grande prospetto della Chiesa di Longàre, che risulta bloccato dal rigido profilo del pilastro. E questa non è soluzione palladiana, anche se Palladio aveva pensato di accostare un pilastro d'angolo alla colonna nei pronai di Villa Trissino a Meledo, come risulta da « I Quattro Libri » e di concludere con due pilastri il pronao del Tempietto di Maser; ed è soluzione piuttosto scamozziana, forse più congeniale al Calderari in una fase avanzata della sua attività, quando s'andava accostando maggiormente al movimento del Neo-classicismo contemporaneo.

Un lungo discorso converrebbe fare per la Chiesa di Santorso, nella cui facciata Calderari tributa scoperto omaggio al Palladio, ricorrendo alla intersezione degli ordini secondo il modo compositivo di San Giorgio e del Redentore. La facciata maschera un edificio a pianta centrica, fortemente articolato nel suo perimetro e nelle sue strutture interne.

Le tentazioni d'una pericolosa avventura archeologica avevano agito sul Calderari quand'egli s'era impegnato nel progetto per il Tempio di San Siro nel Padovano: qui il fantasma del Pantheon avrebbe trovata un'evocazione poco convinta. Esterno ed interno ne erano una liberrissima interpretazione: ma se eseguita,

l'opera non avrebbe contribuito a dar fama al suo autore. La cupola si sarebbe presentata in una squallida vacuità di superfici levigate, non dissimile comunque dalle tante cupole che l'imperante tendenza a riesumare forme inesorabilmente morte andava ovunque creando nell'Italia del tempo. Non molto dissimile, in ogni caso, dalla desolante cupola del Tempietto di Maser, che non costituisce certo, per la cattiva esecuzione di collaboratori maldestri, un momento felice della poetica palladiana.

Nell'interno della Chiesa di Santorso Ottone Calderari è impegnato in una realizzazione che sembra risospingerlo verso pratiche costruttive assai remote, capaci di conferire all'architettura una dinamica strutturale molto concitata. S'avverte tuttavia che l'assunto nel quale si cimenta non riflette l'attualità del gusto neoclassico, proprio perché gli annodamenti compositivi tra registro inferiore e registro superiore non si serrano in quello stretto vincolo che il discorso architettonico richiederebbe. Nei piatti costoloni della cupola a spicchi, che s'avviano a fascio nella chiave di volta, si smorza il vigore delle vibranti semicolonne che animano d'aggetti i pilastri obliqui della rotonda. La forza degli accenti compositivi inferiori non trova in alto la sua logica conclusione: ma l'involucro della fabbrica si snoda in un'articolazione resa complessa dalla presenza delle cappelle, dello spazio d'ingresso e del presbiterio. Nel quale stranamente fiorisce la grazia d'un altare rococò, che non diventa tuttavia nota dissonante nel clima della fabbrica singolare. Anche per questo interno citare l'arte del Palladio come fonte d'ispirazione parrebbe un non senso.

La facciata per la vicentina Chiesa degli Scalzi, adattata da Antonio Piovene alla Chiesa dei Filippini sul Corso, presuppone indubbiamente una chiara conoscenza delle fabbriche religiose innalzate dal Palladio a Venezia — dal prospetto di San Francesco della Vigna a quello del Redentore — o da palladianisti attivi nella Laguna. Ma pure in questo caso il Calderari introduce tali variazioni da dimostrare disinvolta scioltezza dai temi cinquecenteschi, sicché, a ben guardare, anche il prospetto degli Scalzi finisce per diventare l'ennesimo documento di un classicismo generico, da cui emerge come più vigorosa la componente palladiana: *componente*, non unica ed esclusiva *matrice*.

Passiamo ora alle fabbriche civili eseguite e a quelle proget-

tate, ma non costruite, contenute nel libro relativo alla sua produzione d'architetto.<sup>1</sup>

9 A proposito di Palazzo Loschi, poi Zileri Dal Verme, l'eccezionale movimento impresso alla facciata dell'avancorpo mediano non vedo come possa postulare precise ascendenze palladiane: né mi pare che per esso si debba necessariamente risalire al prospetto principale ideato dal Palladio per il Palazzo Thiene. È ragionevole intravedere una vaga discendenza dal Palazzo Da Porto Festa, del quale ritornano al pianterreno il bugnato gentile, al piano nobile le semicolonne dell'ordine e quindi l'attico conclusivo. Non ricompaiono però le bugne raggriate al di sopra delle finestre, né la sequenza delle semicolonne allineate su di un unico piano: il ritmo dei sostegni s'affretta invece negli spigoli dell'angolo. E la diversità delle due concezioni continua, anzi s'accentua nell'atrio, nel corridoio, nel cortile. Calderari sostituisce l'atrio a quattro colonne con uno spazio, ben più vasto ad otto colonne, parallelo alla facciata.

Una palladianità rivissuta in chiave drammatica è all'origine del prospetto di Palazzo Cordellina, per il quale è logico scorgere nei due palazzi cinquecenteschi di Contra' Porti un addentellato assai convincente: la sovrapposizione degli ordini e l'attico sono mutuari dal Palazzo Barbaran Da Porto, al quale il Calderari guardò anche per la concezione del cortile a duplice ordine; dal Palazzo Da Porto Festa invece deriva l'atrio a quattro colonne e dal disegno contenuto ne « I Quattro Libri » lo spunto per la cadenza del discorso architettonico alle estremità del piano nobile.

Ma proprio quella vicenda di aggettivi e rientranze che rendono concitato il prospetto calderariano, l'incalzante ritmo delle semicolonne, i trapassi repentini e duri, tutto questo dice quanto libero sia il maestro neoclassico nel rielaborare motivi e forme degli esemplari del secondo Rinascimento. Del tutto sganciato da vincoli palladiani egli si dimostra nella facciata laterale del medesimo palazzo Cordellina, nella grande sala a croce, nell'alzato del secondo cortile.<sup>2</sup> Qui Calderari fa ricorso ad un classicismo che s'estende ovviamente oltre i confini del fenomeno palladiano per attingere ad una pluralità di fonti cinquecentesche e contemporanee.

<sup>1</sup> O. CALDERARI, *Disegni e scritti d'Architettura*, Vol. I, Vicenza 1808; Vol. II, Vicenza 1815.

<sup>2</sup> O. CALDERARI, *op. cit.*, Vol. I, tav. XXII, XXIII, XXIV.

Nel Palazzo Bonin Longare a Porta Nuova le reminiscenze palladiane si spengono sotto un più stimolante ricordo scamozziano, presente nel portico dorico e nel breve voltatesta verso Contra' del Quartiere; mentre frutto di suggestione palladiana è il vano a quattro colonne, che assume però nello svolgimento planimetrico del palazzo una posizione centrale come di un atrio utile alle due entrate: dalla facciata e dal fianco. Dal Palazzetto Capra, ora Lampertico sul Corso, dal Casino Fontanella ora Girotto in Contra' Lodi, dal prospetto su Mura Pallamajo del Casino Villereccio degli Anti, dall'incompiuto cortile di Palazzo Salvi sul Corso, dalla progettata Casa Zanchi a Padova, esula ogni carattere che in qualche misura possa andar riferito al sommo maestro rinascimentale.

Viceversa motivi palladiani affiorano da altre fabbriche realizzate o rimaste soltanto alla fase di ideazione: lo confermano il prospetto di Palazzo Quinto su Barriera Eretenia, che sarebbe dovuto sorgere nel luogo ove venne poi edificato il distretto Teatro Eretenio, in continuazione cioè del palladiano Palazzo Civena Trissino dal Vello d'Oro, e il prospetto di Palazzo Salvi sul Corso. Nel primo il Calderari sa combinare con intelligenza e gusto elementi tratti dal cortile di Palazzo Thiene, ora della Banca Popolare di Vicenza (vedi il portico ad arcate rustiche tra due minori aperture architravate) con altri elementi desunti dalle facciate dei Palazzi Da Porto Festa e Barbaran Da Porto, e che abilmente riesce a disporre nel prospetto di Palazzo Cordellina in Riale. Come dal glorioso frammento di Palazzo Thiene a Santo Stefano e dalla sua progettata fronte sul Corso il Calderari deriva spunti per il prospetto di Palazzo Salvi: lo dice la bella finestra dalle forti bugne, che fasciano le colonnine joniche e che recidono l'architrave del timpano: lo ribadiscono il succoso bugnato rustico, che costituisce il primo piano della fabbrica, e le colonne dal fusto rugoso nell'atrio mirabile.

Anche in certe ville, esistenti o rimaste allo stato di progetto, ove la presenza del pronao sporgente o inglobato potrebbe apparire, a prima vista, un'adesione senza riserve agli schemi del sommo artista cinquecentesco, la palladianità risulta filtrata attraverso il vaglio di uno spirito assai più indipendente di quanto verrebbe fatto di pensare a prima vista.

Il Calderari svolge una tematica che gli era suggerita non soltanto da Palladio, ma da tutta la tradizione vicentina, la quale, salvo una lunga parentesi apertasi nel corso del '600, si rinver-

disce per copiose e significative manifestazioni dalla seconda metà di quel secolo alla metà del successivo e che s'alimenta d'un cospicuo contributo dello stesso Massari nella Villa Cordellina-Lombardi di Montecchio Maggiore. È un neopalladianesimo fatalmente implicito nello stesso linguaggio di Vincenzo Scamozzi, divenuto — nonostante resistenze velate o scoperte — ineliminabile fatto culturale e quindi formativo. È quel neopalladianesimo che sostanzia le espressioni di Francesco Muttoni e che si prolunga fino all'inoltrato Ottocento, trasmesso al Barrera dal Bertotti e dal nostro Autore.

Del quale le Ville Bonin Longare a Ponte Alto, Da Porto ai Pilastroni di Vivaro, quelle progettate secondo il modo toscano, dorico e corinzio,<sup>3</sup> la Villa superiore dei Trissino a Trissino<sup>4</sup> o il simpatico Casino Villereccio degli Anti nella sua fronte su Campo Marzo sono variazioni molto spesso geniali di temi offerti dal Palladio: ho detto geniali, perché nell'accogliere molteplici spunti l'artista neoclassico non si lascia andare ad una meccanica ripetizione di concetti architettonici, garantiti dall'eccellenza dell'archetipo o ad un'accorta combinazione di formule.

Ma in certi casi la palladianità non è nemmeno un ricordo vago: lo dimostrano ad usura gli interni delle chiese citate, come, d'altro canto, lo riconfermano il progetto per il tempio di San Siro, nonché le Cappelle dei Monza a Breganze e Rossi a Marostica. Forte di una sicura e maturata personalità, Ottone Calderari raggiunse una piena autonomia dei mezzi espressivi ch'egli affinnò alla luce di un insegnamento di straordinaria efficacia.

La produzione neocinquecentesca del Calderari, una volta realizzati tutti i suoi progetti, sarebbe apparsa come l'ultimo preminente capitolo di quel classicismo, che nel secondo Rinascimento diede a Vicenza un primato assoluto: capitolo ultimo e luminoso, sostenuto da una indubbia tensione poetica, per cui in una serena rimediata valutazione di apporti e in una comparazione di valori, non si può non riconoscere a Vicenza neoclassica un secondo primato tra le consorelle italiane.

RENATO CEVESE

Vedere sul Calderari:

F. BARBERI, *Il Neoclassicismo Vicentino: Ottone Calderari*, in « Arte Veneta », 1963.

R. CEVESE, *L'Architettura Neoclassica vicentina Ottone Calderari*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », n. V, 1963.

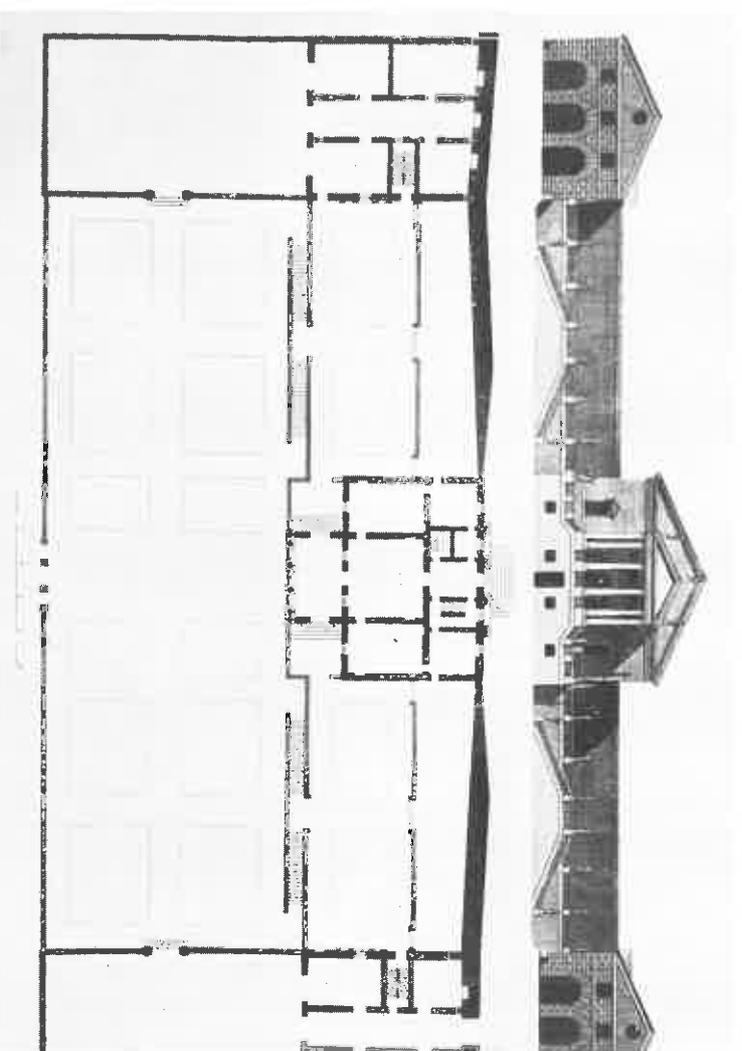
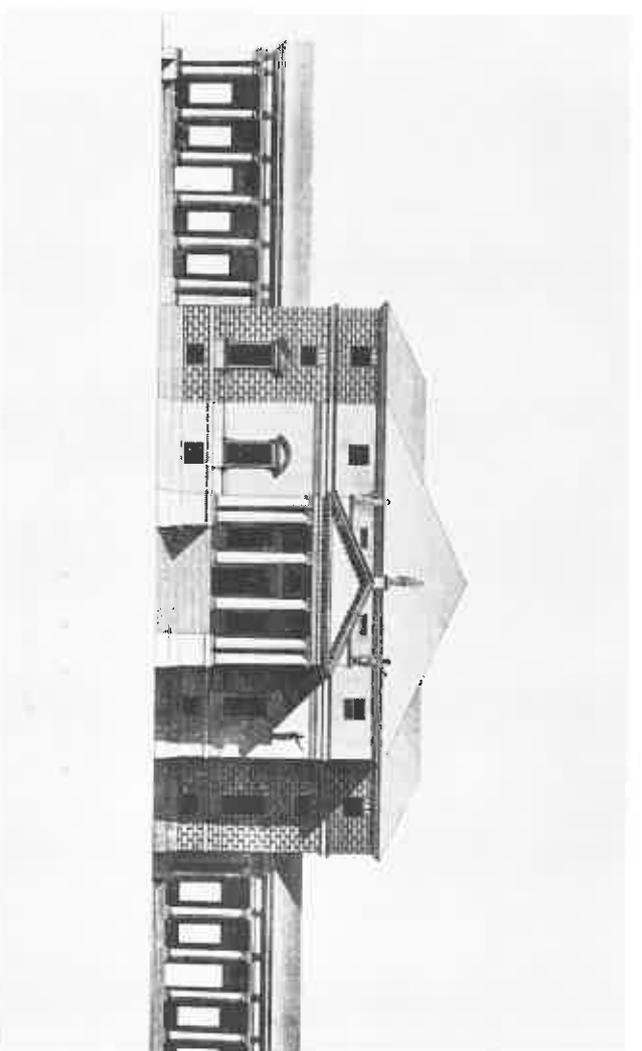
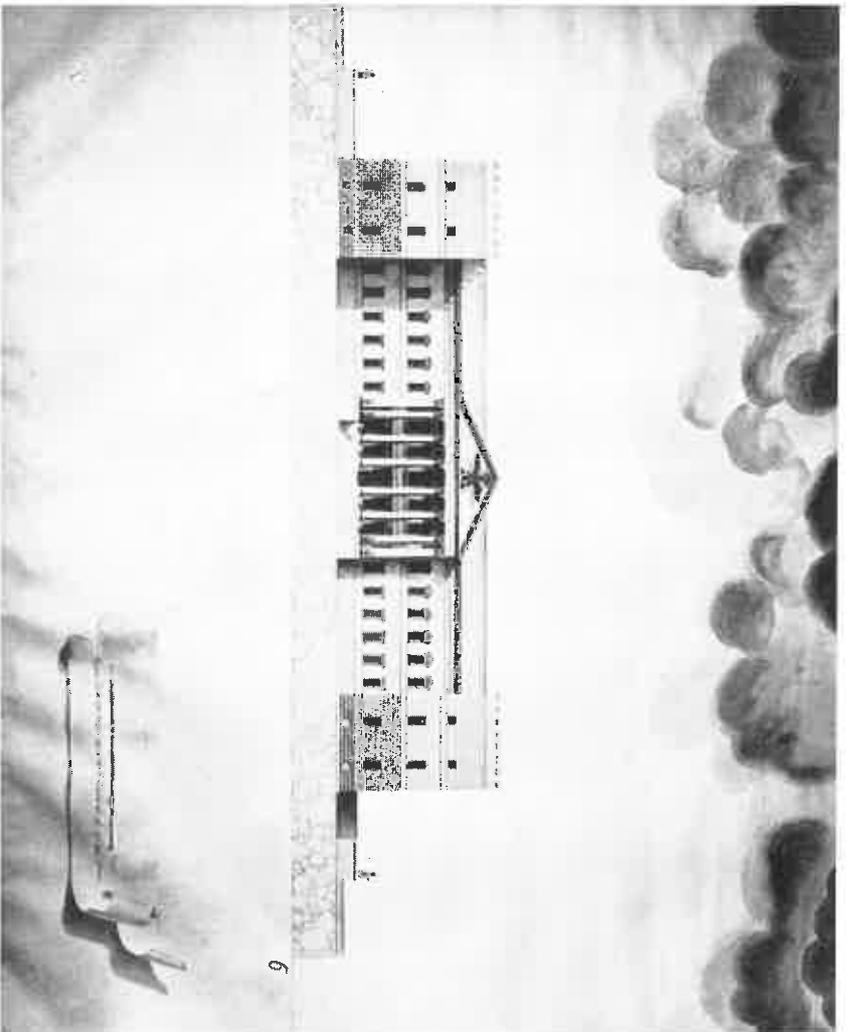
R. CEVESE, *Ottone Calderari e il Neoclassicismo a Vicenza*, in « *Opus Museum* », in onore del Prof. Ozinga, Assen (Olanda), 1964.

<sup>3</sup> O. CALDERARI, *op. cit.*, Vol. II, tav. XXXV-XLIII.

<sup>4</sup> R. CEVESE, *Disegni inediti di Ottone Calderari*, in « Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte » Venezia, 1956.

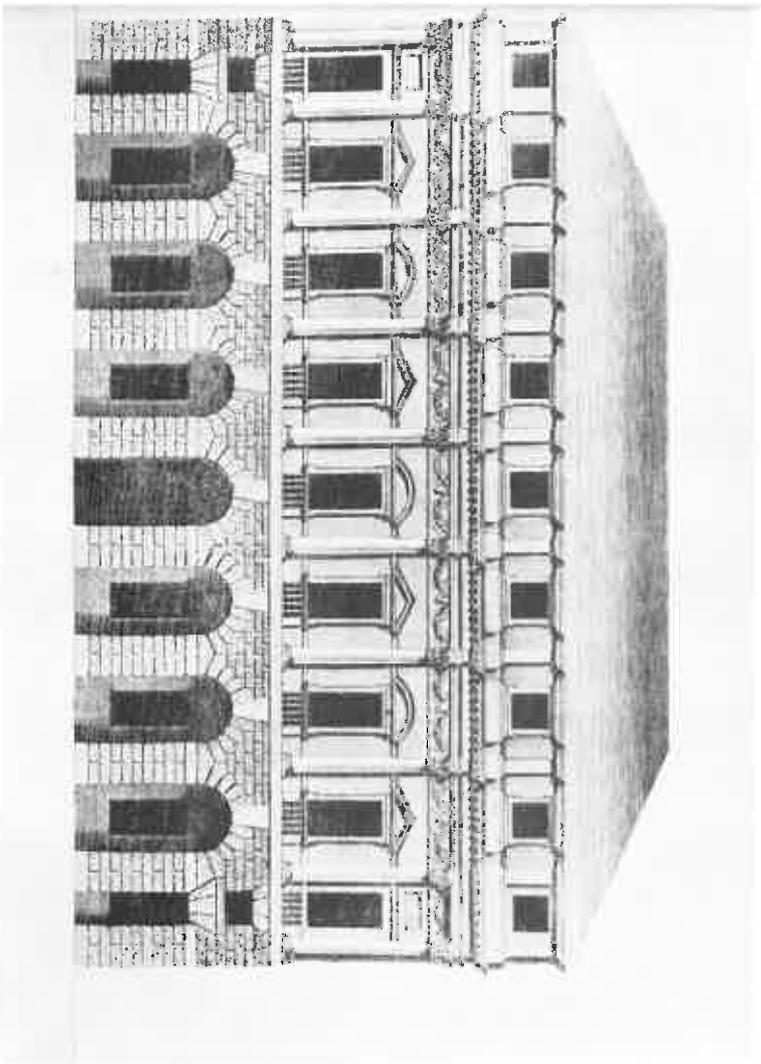


3. Ottone Calderari, *Interno della Parrocchiale di Longare*.

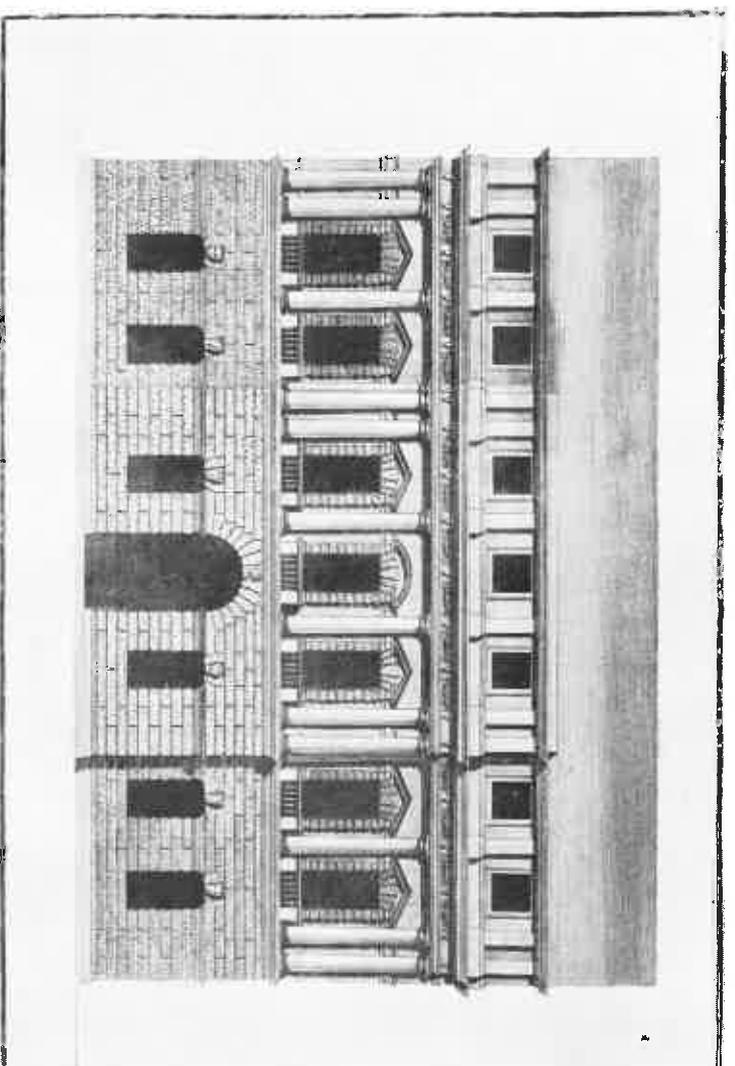


Ottone Calderari, *Progetto della Villa superiore dei Trissino* in Trissino (disegno di G. Verda).

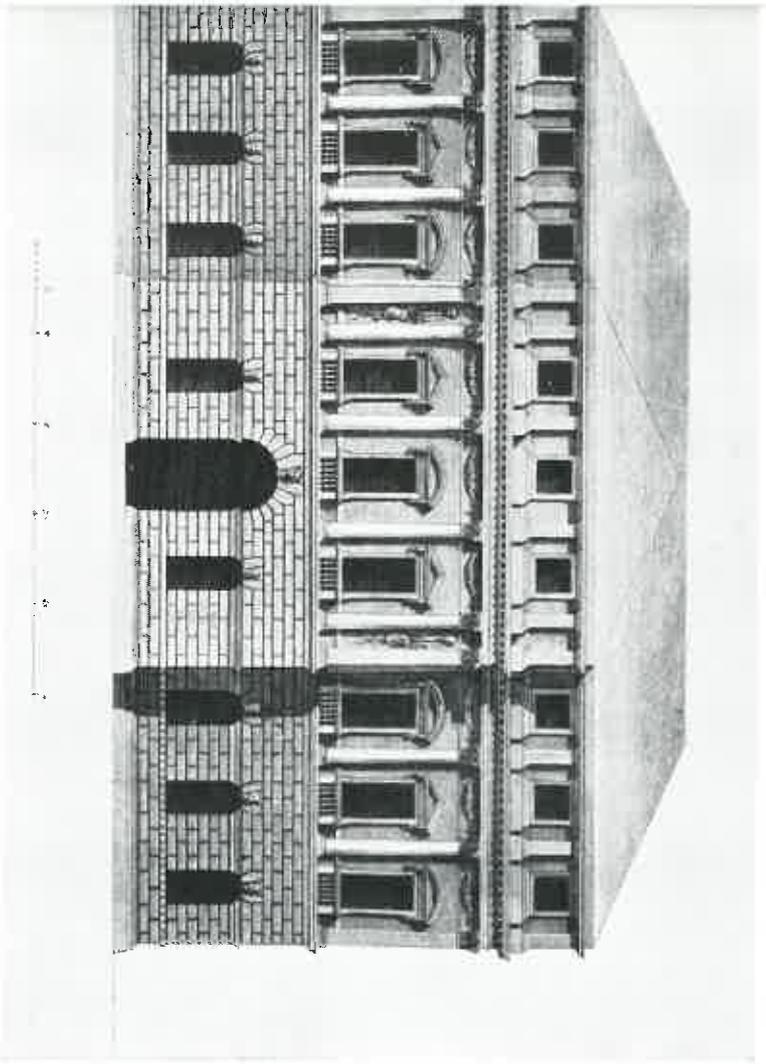
5. Ottone Calderari, *Disegno per la Villa Da Porto, ai Piastroni di Vinaro.*  
 6. Ottone Calderari, *Disegno per il Casino Villereccio degli Antti a Vicenza.*



7. Ottone Calderari, *Disegno per Palazzo Quinto.*



8. Ottone Calderari, *Disegno per Palazzo Salvi.*



9. Ottone Calderari, *Palazzo Loschi, ora Zileri Dal Verme*, Vicenza.