

« PALLADIO NELLA BASILICA DI VICENZA:
COSA CI HA INSEGNATO
UNA MOSTRA DI ARCHITETTURA »

Le finalità che la Mostra del Palladio si prefiggeva erano quelle di far conoscere l'arte del Maestro in ogni suo aspetto dalle opere giovanili a quelle estreme, e di chiarire gli apporti antichi e contemporanei che vennero a costituire l'humus culturale cui alimentò la sua fantasia. Naturalmente s'imponeva al Comitato Scientifico della Mostra — composto da Sergio Bettini, Erik Forssman, Pietro Gazzola, Wolfgang Lotz, Rodolfo Pallucchini, Bruno Zevi e da chi scrive — di adottare gli strumenti comunicativi più idonei allo scopo proposto, quindi di scegliere una ben precisa metodologia al fine di chiarire i problemi della formazione culturale del Palladio, di mettere in evidenza la straordinaria pluralità delle invenzioni nei vari generi in cui la sua produzione ebbe ad articolarsi, di allargare la panoramica palladiana con ogni mezzo valido a proporre le letture anche delle opere rimaste allo stato progettuale.

Queste le alternative: limitarsi alle fotografie delle opere realizzate ed elaborare una serie di disegni per le opere incompiute e per quelle soltanto progettate? Aggiungere a codesto materiale anche modelli in scala e alcuni calchi, unici elementi che in una mostra di architettura possano essere presentati in scala 1:1? La decisione del Comitato fu di ricorrere a tutti i veicoli comunicativi, rinunciando per ragioni di allestimento — e la rinuncia fu in verità grave — alla presentazione di gigantografie. Imboccata la strada dei modelli, il Comitato si trovò di fronte ad un altro problema non facile: la scelta del rapporto. La preferenza andò a quello 1:33, dopo che un primo modello in scala 1:50 aveva dimostrato come l'idea architettonica venisse avvilita per una sostanziale fragilità di strutture, negando la pos-

* Testo della conferenza tenuta dal prof. Renato Cevese all'Accademia Olimpica l'8 marzo 1975.

sibilità di capire la dimensione degli spazi contenuti entro l'involucro.

Ogni strumento di conoscenza si rivelò prezioso, l'uno all'altro strettamente complementare.

Ci si è attenuti ad una assoluta obiettività rappresentativa, ad una esposizione volutamente « fredda » della materia, ad una informazione — diciamo così — scolastica, con il preciso intendimento di porre il visitatore nelle condizioni più vantaggiose per consentirgli di esprimere un suo personale giudizio, cioè per non costringerlo a vedere con occhi altrui, per non forzarlo ad un plauso aprioristico, per non coinvolgerlo in forzature retoriche e non condizionarlo da stravaganti interpretazioni soggettive, affidate altre volte ad esibizionistiche e deformanti dissociazioni strutturali e a pesanti falsificazioni formali, giustificate, ad esempio, dalla presunta legittimità di drastiche semplificazioni.

Il comitato ha creduto di dover procedere sulla linea di un assoluto rispetto al pensiero del Maestro, il quale, nonostante il vastissimo fiorire di studi promossi in questi ultimi decenni in Italia e all'estero e soprattutto dal Centro di Architettura di Vicenza, non è ancora così conosciuto da impedire a qualche critico di risolvere — per amor di tesi — tutto Palladio nella Loggia del Capitaniato e nella facciata di palazzo Valmarana Braga. Fedeltà totale, puntigliosa fino allo scrupolo — resa possibile dalla lunga opera di rilevamento condotto dagli architetti M. Zocconi, A. Peveswet Soltan ed Ewa Borkowska Soltan — nella realizzazione dei modelli delle opere eseguite, fedeltà al procedere sintattico e formale palladiano nella realizzazione dei modelli delle opere incompiute e di quelle soltanto progettate, con l'alea di non poter rettamente interpretare il pensiero dell'autore rimasto vago nelle tavole del Trattato, zeppe per giunta di errori grossolani e a volte ridicoli.

Ecco perché si è ritenuta cosa onesta offrire negli stessi modelli varie soluzioni e spiegare — nei disegni che li accompagnavano nell'edizione della Mostra 1974 — le ragioni di determinate scelte e la rinuncia di determinate soluzioni, pur rispettose della logica strutturale e formale dell'architettura palladiana. Pertanto l'integrazione delle opere incompiute e la realizzazione di quelle progettate nei modelli lignei di villa Trissino per Meledo, del villino giovanile, di villa Sarego, dei palazzi Thiene e Da Porto Festa non presumevano, certamente, di assur-

gere al valore di categoriche affermazioni, di indiscutibili e perentorie definizioni. Si limitavano ad essere soltanto proposte meditate e responsabili, con un corollario di numerose alternative nei casi che si presentavano particolarmente incerti. I modelli delle opere accennate non sono stati il frutto di giochi divertenti, di gratuite combinazioni di elementi, ma di una lunga, impegnata operazione scientifica, svolta nella dialettica di proposte e di controproposte, di prove e di controprove nell'ambito dell'una e dell'altra ipotesi.

Nell'eseguire i modelli delle opere progettate, o appena iniziate, non si ha avuto la presunzione di sovrapporsi al Palladio, di sostituirsi a lui, di credere che così e non altrimenti egli avrebbe fatto. Si è cercato di penetrare il significato dei suoi segni, di dare una interpretazione la più vicina possibile ai modi da lui generalmente seguiti. E si stese tutta una serie di disegni che giustificavano le scelte operate e il rifiuto di soluzioni ritenute estranee al linguaggio del Maestro, avendo in ogni caso presenti anche le ipotesi di chi fu il suo massimo conoscitore antico: Ottavio Bertotti Scamozzi.

Considerare poi i modelli come il risultato di un procedimento non lecito, come assurde falsificazioni significherebbe non capire le ragioni che hanno indotto ad eseguirli, ragioni dettate da esigenze puramente conoscitive, da ben precise necessità di studio. Sarebbero falsificazioni se prescindessero dalle tavole dei Quattro Libri, che mi pare assurdo seguitare a ritenere espressive di idee puramente utopistiche, ma che, d'altra parte non possono considerarsi testimonianze certe del momento progettuale, né di una definizione, ultima e immodificabile, del pensiero dell'autore; sarebbero falsificazioni ancora se prescindessero dai disegni di Londra e se, pur attenendosi a quelle indicazioni, codesti modelli non rispondessero alla logica strutturale e formale del Palladio, se, ad esempio, presentassero sagome arbitrariamente semplificate e nude « asettiche » volumetriche prive delle aggettivazioni formali consuete al Maestro. Si potrebbe e si dovrebbe parlare di « falsi » — parola spesso equivoca e di facile comodo — se si trattasse di « costruire » concretamente, cioè di realizzare oggi quello che fu pensato 400 anni fa in base ad una situazione economica, sociale e culturale assolutamente difforme da quella presente. Ma sarebbe ridicolo oggi definire un « falso » il modello, eseguito unicamente per ragioni di studio e di ricerca.

Non nascondiamoci una elementare verità, quella cioè che l'espressione bidimensionale di un disegno — a livello progettuale o sommariamente indicativo di un'idea di massima — non consente nemmeno agli esperti la comprensione piena, profonda del pensiero dell'autore. Soltanto la traduzione dalla bidimensionalità del disegno alla tridimensionalità del modello in scala, soltanto il passaggio da un'immagine grafica alla concretezza di un'entità volumetrica rende possibile valutare l'articolazione nello spazio dell'edificio nella pluralità delle componenti che costituiscono il suo organismo, l'effettivo rapporto tra esse, e, nel caso di modelli scomponibili, il riscontro tra esterni e interni e quindi la comprensione di una somma di fattori che soltanto l'inverarsi dell'idea, pure in una riduzione in scala, può permettere.

Proprio realizzando i modelli potemmo agevolmente capire come per alcune fabbriche le sagome elaborate di finestre e di porte e la presenza di statue sui vertici dei frontoni, o sui poggi delle scalee, diventassero elementi indispensabili per una pertinente qualificazione « palladiana » dell'edificio. In alcuni casi si constatava come la rinuncia alla modanatura privasse l'espressione architettonica della peculiare aggettivazione cinquecentesca e nella fattispecie palladiana, talchè l'edificio sembrava assumere cruda rigidità e inanimato pallore neoclassico; la sagoma lo rammorbiva, faceva acquistare ad esso quelle modulazioni di profili e di superfici, quelle pulsazioni pittoriche alle quali il Maestro ben raramente rinunciava. E' pur vero che le pareti delle ville Badoer a Fratta Polesine e Emo Capodilista a Fanzolo si stendono totalmente lisce attorno a finestre prive di cornici; e nessuno ne avverte la mancanza. Le brevi superfici riverberanti acquiscono per contrasto, in codeste ville, il valore primario delle logge, dalle eleganti sagome tuscaniche e joniche, e i morbidi cuscini d'ombra delle barchesse. Ma nel modello della villa Trissino, ad esempio, le sagome apparvero necessarie, come complemento irrinunciabile di un fatto architettonico molto sostenuto e di aulica magnificenza. Si avvertiva perentorio il bisogno che il corpo padronale, apice solenne del complesso organismo acropolico, aperto nei quattro pronai e vivente nell'atmosfera con le sue proiezioni nello spazio, si nutrisse di pur sobri valori pittorici nelle finestre, nelle cornici marcapiano, nello zoccolo del seminterrato.

Nel modello la simultaneità della comprensione d'ogni parte

della fabbrica, grazie alla veduta globale dell'involucro e degli spazi in esso contenuti (alludo ovviamente ai modelli scomponibili: per esempio a quelli della villa e del tempietto di Maser, della Rotonda, del Redentore) offre le condizioni più vantaggiose per percepire gli annodamenti sintattici e le soluzioni formali, attraverso un facile esame analitico anche delle parti che, nel caso di opere costruite, per essere troppo alte sfuggono all'indagine visiva dello spettatore.

Di fronte al modello si coglie l'organismo architettonico nella sua interezza, nelle sue risposdenze compositive, si riconosce agevolmente la ragione pratica ed estetica del ritmo dei pieni e dei vuoti, si coglie il significato delle coincidenze tra aperture esterne ed aperture interne, si è in grado di apprezzare determinate sporgenze nei passaggi tra lo zoccolo dell'edificio e le finestre del pianterreno, tra pianterreno e piano nobile, tra il primo e il secondo ordine, tra questo e l'attico. Di fronte al modello si possono subito riscontrare le relazioni tra l'andamento compositivo della facciata e quello del cortile, o il rapido mutamento di registro tra la prima e il secondo determinato anche da ragioni squisitamente pratiche (tra la facciata e il cortile di palazzo Da Porto Festa, per citare un caso); è dato ancora di notare subito la coerenza tra il paramento bugnato della facciata e quello dei pilastri del cortile (vedi, ad esempio, il palazzo Thiene).

L'uomo di un tempo — prima della scoperta della macchina fotografica e cinematografica — disponeva di soli due mezzi per comunicare le idee architettoniche sue o altrui: del disegno ortogonale e prospettico ed eccezionalmente del modello ligneo, al quale ricorreva per convincere il committente dubbioso o contrario. La storia dell'architettura registra numerosi casi del genere: da Brunelleschi a Michelangelo, da Antonio da Sangallo il Giovane al nostro Palladio.

L'uomo moderno, invece, si avvale di altri veicoli di estrema forza penetrante: dalla foto in bianco e nero e a colori alla diapositiva, alla visione cinetica, per cui è in grado di riprodurre immagini di esterni e di interni secondo una indefinita pluralità di angolazioni. Ed è agevole per lui riprendere l'opera architettonica anche a volo di uccello, ricorrendo ai mezzi aerei, così da presentarla in relazione diretta con le fabbriche contigue del tessuto urbano e con l'ambiente naturale che le circonda.

Un'architettura eseguita impone al suo « lettore » una suc-

cessione di momenti visivi, una lenta progressiva « conquista » razionale ed emotiva, una penetrazione dall'esterno all'interno, una puntuale verifica fra involucro e spazi, fra strutture e piante. La comprensione della fabbrica è dunque il risultato di un'operazione fatalmente rallentata, di una sperimentazione graduale. La stessa proiezione cinematografica — pur valendosi della estrema mobilità dell'operatore — non può non accusare i limiti delle condizioni umane del visitatore e quindi non ripetere — se vuol seguire un filo logico nella ripresa dell'espressione architettonica — il suo iter fatalmente lento all'esterno e all'interno nel passaggio da ambiente ad ambiente, da piano a piano; oppure, nella rapida sequenza di inquadrature di interni accortamente alternati ad esterni, affretterà i risultati dei suoi riscontri. Ma tali risultati saranno via via parziali, costringendo poi lo spettatore alla fatica di un processo di ricomposizione e quindi di sintesi, che porta al pericolo di sovrapposizioni di ricordi a volte non esatti e quindi alla frattura di un discorso, legato, invece, alla logica concatenazione di premesse e di conseguenze. Il modello ligneo viceversa consente di superare la dimensione del tempo e, qualora sia scomponibile, di far cadere ogni barriera che impedisca la comprensione delle sequenze spaziali nei vari piani di cui l'edificio civile si compone o degli spazi longitudinali o accentrati di un edificio religioso.

Guardando attraverso finestre e porte di facciate e di fianchi dei 12 modelli in scala 1:33, ci sentiamo immessi nella fluenza che unisce spazio a spazio, immaginiamo la dimensione di ambienti maggiori e minori e, se l'opera è a noi nota, ricuperiamo immediatamente l'emozione dell'esperienza già vissuta.

Pertanto il modello può e deve definirsi lo strumento ottimale di conoscenza, anche se esso — presentandosi come una mera astrazione — comporta implicitamente gravi limitazioni alla comprensione del rapporto tra l'edificio — pubblico o privato che sia — e gli altri edifici che compongono il contesto urbano, tra la villa e l'ambiente naturale per cui essa è stata pensata e alla quale si è congiunta. Ma ammesso anche — nel primo caso — che i mezzi finanziari consentissero di comporre in scala il tessuto urbanistico nel quale sono oggi inseriti i palazzi pubblici e privati palladiani, è proprio la ricomposizione delle originarie pareti urbanistiche e delle volumetrie dei singoli vocaboli a diventar impossibile. La realtà urbana presente, la sola che

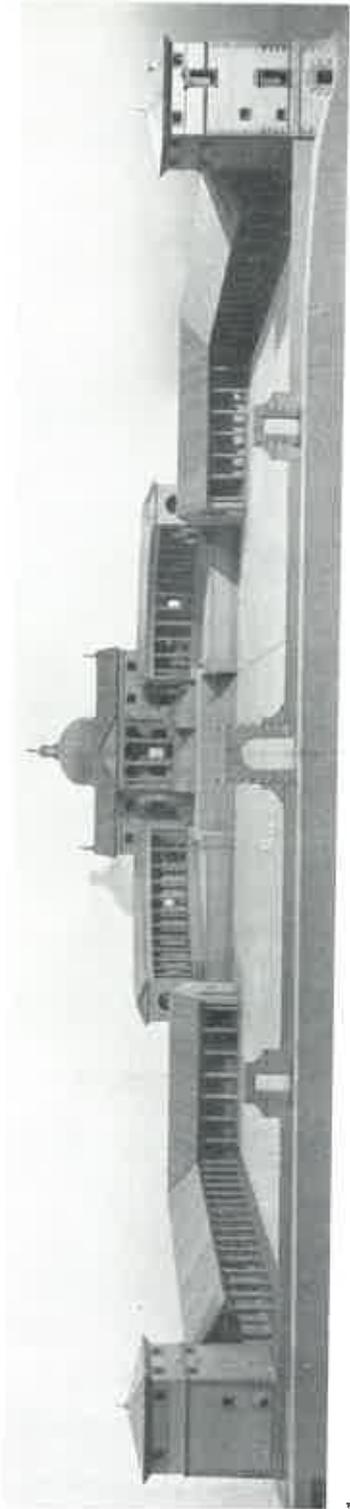
noi sicuramente conosciamo, è o può essere — fatta eccezione per palazzo Da Porto Festa e in parte per i palazzi Barbaran Da Porto e Thiene — radicalmente diversa da quella che si offriva al Palladio e nella quale egli era chiamato ad operare. E' praticamente scomparso quel tessuto architettonico romanico, gotico e del primo Rinascimento, rappresentato anche da modeste architetture minori e da edifici dipinti, che solo potrebbe fornirci la possibilità di comprendere i rapporti che il Maestro intendeva istituire tra i suoi edifici e quelli che li precedevano e li seguivano nello sviluppo della parete urbanistica. L'unica dimensione che indubbiamente sopravvive — e della quale possiamo, anzi, dobbiamo tener conto — è la larghezza delle strade e delle piazze: larghezza che legittimamente si presume non sia stata da allora modificata, dato che gli edifici presenti sorgono sulle fondamenta dei precedenti, dei quali a volta hanno inglobato addirittura vasti settori di pareti perimetrali e interne. Tuttavia il completamento nel modello dell'opera incompiuta consente di capire quali sarebbero divenute le sue dimensioni e quale porzione di area urbana avrebbe occupata. Illuminanti a tal proposito sono i modelli dei citati palazzi, illuminanti ancora saranno i modelli dei palazzi Valmarana Braga al Pozzo Rosso, da Porto Breganze in piazza Castello, Angaran a S. Faustino, Trissino in contrà Riale (nel caso fortunato che i modelli di essi si possano — un domani — realizzare). Per cui è inevitabile — non è forse inutile ripeterlo — che il modello proponga l'edificio di città enucleato dall'ambiente per il quale fu concepito — ambiente le cui connotazioni originarie in alcuni casi non si possono assolutamente recuperare — nonché la villa estraniata dalla natura che fa ad essa cornice. Ecco perché, nelle bacheche della Mostra, si è sempre esposta la fotografia dall'aereo, provvidenziale a far comprendere nel modo migliore il sito urbano e l'ambiente naturale.

Ci si potrà chiedere la ragione per la quale sono stati eseguiti i modelli di opere esistenti: ad esempio quello della Loggia del Capitaniato che, affacciandosi alle Logge della Basilica, il visitatore della Mostra aveva il privilegio di godere nella sua affascinante realtà.

A prescindere dal fatto che la Mostra è destinata a far conoscere Palladio all'estero — donde il tour intercontinentale ch'essa compirà tra '75 e '78, tour già iniziato con la tappa viennese —, va detto e ribadito — anche se il discorso dovrebbe sembrare del

tutto ovvio — che riunire in un unico ambiente edifici lontani, o lontanissimi, tra loro favorisce in sommo grado indagini di fatti analogici, verifiche di motivi ricorrenti, o di improvvisi mutamenti di un discorso che in apparenza può sembrare dipanarsi lucido e continuo nell'osservanza di presunte regole e che viceversa è sommosso — a volte — da fremiti novatori così da assumere aspetti abnormi. Poter inoltre passare rapidamente da un'immagine all'altra consente anche di assestare certe posizioni critiche e di confermare o respingere talune ipotesi di collocazioni cronologiche. E il modello dell'opera esistente non è affatto inutile per chi voglia penetrare il senso dell'architettura e non si lasci deviare da interessi — pur legittimi e anzi complementari — estranei al puro fatto strutturale e formale. Il modello, poi, della Loggia del Capitaniato darà modo agli studiosi di esaminare le ipotesi relative al completamento della fabbrica, rimasta dolorosamente incompiuta, e già in parte affacciate dal Muttoni e dal Bertotti, e di proporre anche le soluzioni della parete di fondo del portico, degli anditi e delle scale che avrebbero dovuto condurre alla sala del Consiglio e forse agli uffici del Capitano e agli ambienti ad essi sovrastanti. Problemi, questi, stranamente non affrontati dai due palladianisti settecenteschi, ma che il modello ligneo porrà per la prima volta e dei quali suggerirà soluzioni diverse nelle tre alternative proposte.

Mi par dunque lecito affermare essere inevitabile l'adozione di una metodologia — per qualsiasi mostra di architettura monografica o no — che s'avvalga del modello scomponibile, il più efficace strumento di conoscenza, unico e insostituibile per opere rimaste nella sfera delle pure invenzioni.



1



2

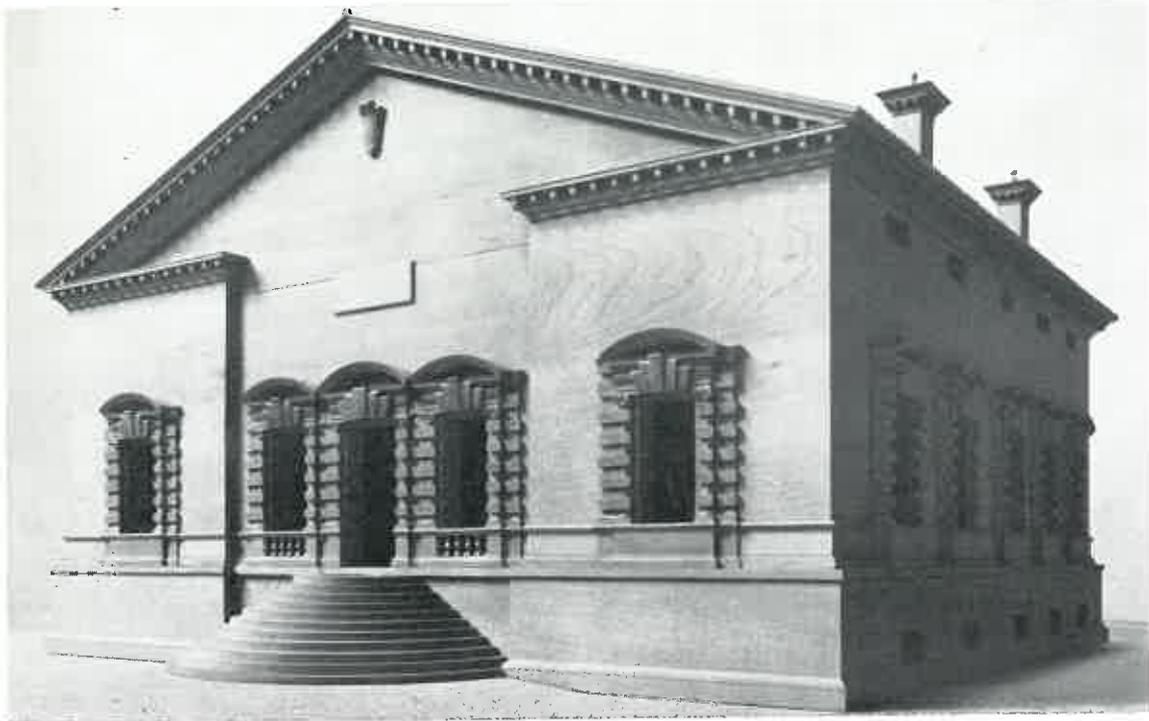
1 - VILLA TRISSINO PER MELEDO: Ipotesi di realizzazione del grandioso complesso con le barchesse che coprono parzialmente le fronti delle esedre e inglobano le scale che collegano queste alle barchesse.

2 - VILLA TRISSINO PER MELEDO: Ipotesi di realizzazione del complesso con l'alternativa delle barchesse che lasciano scoperte le fronti delle esedre e quindi evidenti le scale che collegano queste al cortile inferiore.



3

4





5



6

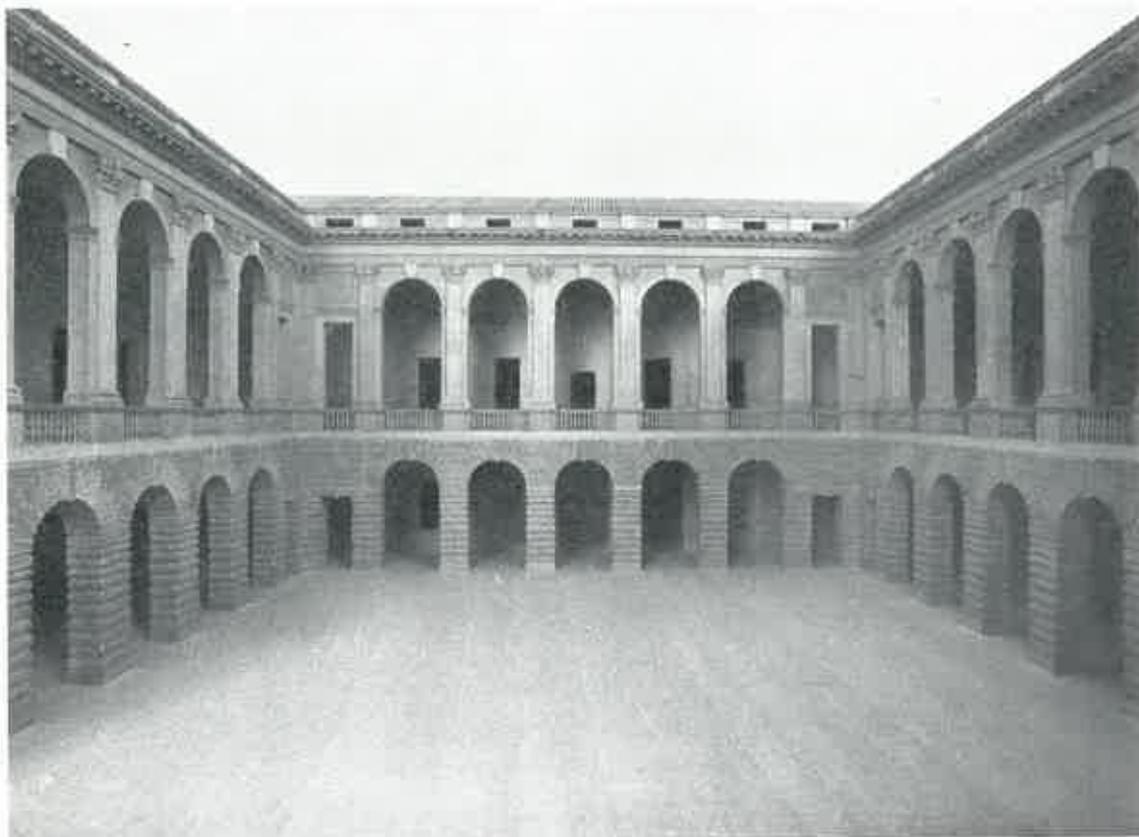


7

- 3 - VILLINO GIOVANILE: Ipotesi di realizzazione della facciata anteriore e del fianco sinistro sulla scorta del disegno esistente presso il R.I.B.A. (XVII, 2r).
- 4 - VILLINO GIOVANILE: Ipotesi di realizzazione della facciata posteriore e del fianco.
- 5 - VILLA SAREGO DI S. SOFIA: Ipotesi di realizzazione del cortile d'ingresso con le colombare attestate ai portici curvilinei delle scuderie e con il corpo padronale in funzione di prospetto. Nota le colonne di modulo gigante provviste di pilastri parastatici - indicati dalla tavola del Trattato - sui quali è impostata la loggia del primo piano.
- 6 - VILLA SAREGO DI S. SOFIA: Alternativa alla precedente ipotesi. I portici delle scuderie sono trabeati.
- 7 - VILLA SAREGO DI S. SOFIA: Terza ipotesi per il cortile d'ingresso con le colonne di modulo gigante estese alle scuderie. Le torri colombare sono collocate alle estremità del corpo padronale.



8



9

8 - PALAZZO THIENE: Ipotesi di realizzazione della facciata, prospiciente il Corso maggiore della città, e del fianco su contra' Porti.

9 - PALAZZO THIENE: Realizzazione integrale del cortile.



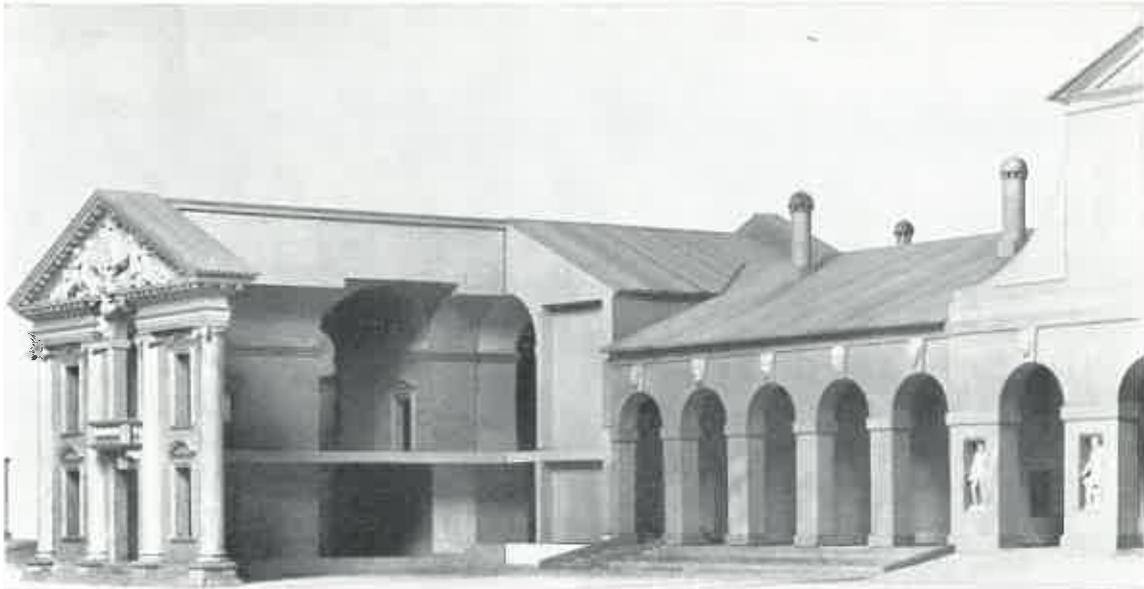
10 - PALAZZO THIENE: Il modello scomponibile consente di vedere simultaneamente esterno ed interno. La foto mostra il lato orientale, di cui è stata rimossa una parte, quindi lo scorcio del portico e della loggia meridionali, il lato occidentale e lo scorcio del lato settentrionale.



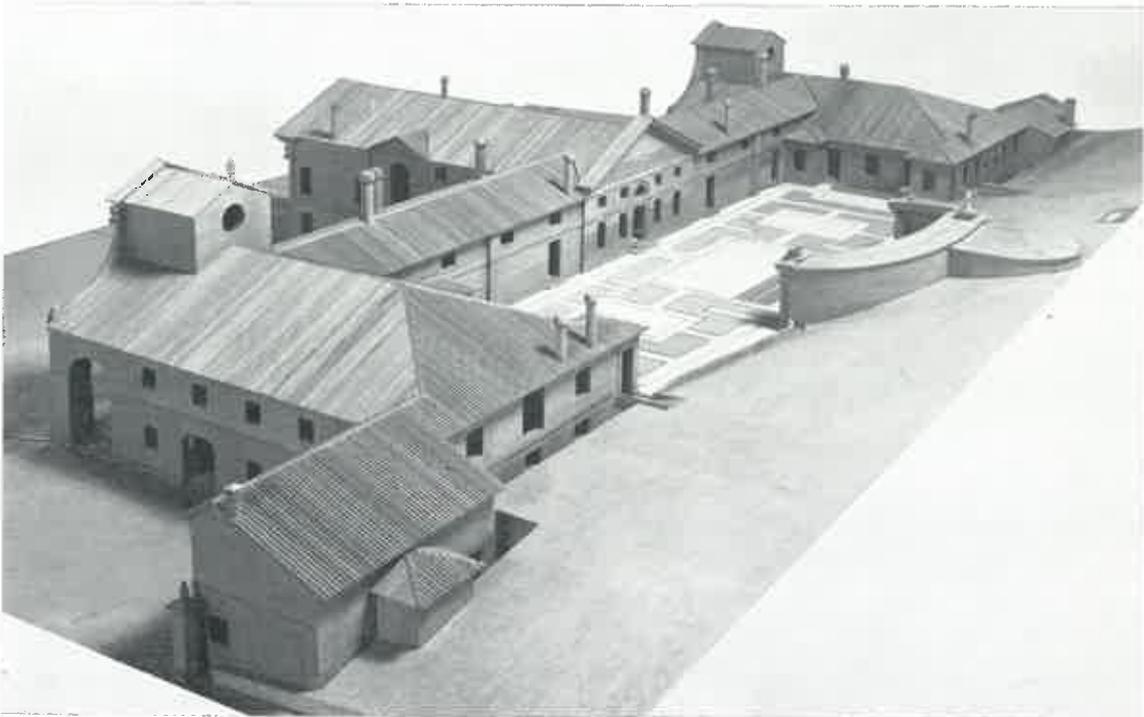
11



12



13



14

- 11 - PALAZZO DA PORTO FESTA: Ipotesi di realizzazione del cortile con le colonne composite di modulo gigante reggenti la trabeazione interrotta.
- 12 - PALAZZO DA PORTO FESTA: Ipotesi di realizzazione del cortile. Nota l'innesto della trabeazione continua (a destra: lato meridionale) nella trabeazione interrotta (a sinistra: lato orientale).
- 13 - VILLA BARBARO: il corpo centrale scomponibile permette di verificare il rapporto tra l'esterno e gli spazi del pianterreno e del piano nobile.
- 14 - VILLA BARBARO: Veduta globale da settentrione, con il cortile superiore a la facciata ad esso prospiciente.



15



16

15 - IL REDENTORE: La facciata e il fianco meridionale.

16 - IL REDENTORE: Il modello scomponibile fa apprezzare lo sviluppo della navata unica, il suo innesto con il settore triabsidato del presbiterio e l'elevazione della cupola al di sopra dello spazio accentrato.