

FAUSTO FRANCO
VITA E RESTAURO DEI MONUMENTI
NELLA CONCEZIONE DEL PALLADIO

È interessante racciordare in una stessa traiettoria due progetti di restauro di Andrea Palladio: l'uno realizzato, la restituzione funzionale del Palazzo gotico della Ragione di Vicenza (detto poi Basilica), l'altro per il consolidamento delle strutture del Palazzo Ducale di Venezia, rimasto allo stato di ideazione.

Il restauro della Basilica di Vicenza, le cui logge esterne, opera del vicentino Tommaso Formenton, erano parzialmente crollate nel 1496 (appare spoglio nella *Pietà* di Giovanni Bellini delle Gallerie dell'Accademia di Venezia ai primi del 1500) fu progettato — dopo un periodo di intima meditazione — in successive elaborazioni dal 1546 al 1549, anno della posa della prima pietra.

E fu definito « fortunato », poiché consentì al giovane Palladio di affermarsi, per la sopravvenuta morte di Giulio Romano, suo temibile antagonista. Giulio aveva previsto una ricostruzione pura e semplice delle logge cadute, sebbene di struttura più robusta: un arco a pieno centro al piano terreno, corrispondente a due archi acuti al primo piano; il Palladio compie invece lo storico scatto, recingendo il palazzo gotico di una doppia corona di logge a dinamiche serliane.

Una tale sintesi tra vecchio e nuovo, tra il palazzo gotico e le fuggenti arcate rinascimentali, non aveva precedenti in simile scala ed in una organica completa applicazione « a tutto tondo » (ricordiamo le geniali innovazioni dell'Alberti, che « completa » inventando la facciata di Santa Maria Novella, o che ciruisce di classiche forme il San Francesco di Rimini).

L'innovazione palladiana non è più simbolo di un gusto o di una cultura, ma l'affermazione di una vigorosa personalità, e storica rimane di conseguenza quella data.

Contrariamente a certe opinioni correnti, che classificano il restauro monumentale in varie categorie, io lo considero in modo unitario, e cioè quale architettura vera e propria soggetta solo alle discriminazioni logiche del giudizio e alle vibrazioni liriche del gusto, senz'altro limite a un suo libero evolversi.

Tra le presunte « regole » del restauro, che l'Ottocento ci ha trasmesso e le varie « Carte » hanno codificato, vi erano quelle dell'« unità stilistica », da ricercarsi però con la « minima aggiunta »: è questo il saggio consiglio della prudenza, che non nuoce ma che può avere un valore soltanto precettistico e non normativo in un fatto irrazionale, qual'è l'arte.

E il Palladio lo dimostra, perché egli non sarebbe un artista, se non fosse animato dai fermenti di quell'interna tensione, che lo spinge allo « strappo stilistico » e — mi sia lecita la battuta — alla « massima aggiunta ».

L'audace sintesi formale non dovette spaventarlo, se dal principio pensò di elaborare le forme classiche del Portico di Pompeo, del Colosseo e del Teatro

di Marcello, per opporle alla ricostruzione goticheggiante di Giulio Romano.

La svolta definitiva verso le trifore — memoria del disegno del Serlio — è significativa ma rimane un « suggerimento esteriore », poiché dimostra nelle proporzioni ariose e nella dinamica incalzante delle logge realizzate, uno spirito tutto diverso dallo slanciato modello serliano.

Possiamo bene seguire tale traiettoria creativa nella pregevole pubblicazione su « Andrea Palladio » di A.M. Dalla Pozza¹: da essa ricaviamo il punto di frattura tra il puro formalismo iniziale e il vibrante progetto eseguito.

L'intenzionalità formale del Palladio è certo quella di creare le più ampie spazature nelle logge, compatibili con i dati precostituiti per l'altezza dei livelli dei piani e della cornice, e per gli assi delle aperture, anche con il fine di una migliore illuminazione degli interni. Ma l'intenzionalità « formale », dopo un rapido consumo dei motivi classicistici consueti, poggia su quello ancor raro della serliana; e, per di più, nell'accezione nuova, cioè in sequenza. È un magico rincorrersi di arcate ampie e generose, che parlano un linguaggio ben più timbrato e sonante di quello intensamente chiaroscurato della Libreria del Sansovino, che certo non gli fu sconosciuta.

È un trascinarsi, una fuga, si direbbe, in termini di « empatia », che crea uno spazio improntato a vivo dinamismo prospettico. Siamo alle soglie della fenomenologia del linguaggio, che vuol essere una verifica approfondita della « virtù architettonica ». Sembra quasi che le logge si stacchino, ma insieme s'imparentino nelle curvature alla potente volta gotica di copertura, sì che tutte vengano percepite insieme.

Le tensioni delle singole arcate, come protagoniste nella composizione d'assieme, suggeriscono un moto radiale dall'interno all'esterno, e scandite dai suggerimenti verticali delle semicolonne e dai riquadri vuoti delle serliane, non scattano continue come in un portico brunelleschiano — ma conservano un loro ritmico valore incalzante, accentuato dalle parti trabeate orizzontali, intercalate dalle serliane. La stupenda volta di copertura sembra essere stata per Palladio il motivo ispiratore di una configurazione del tutto nuova, in cui arcate e volte si comportano come *pattern* o modelli d'una percezione visiva densa di pregnante temporalità. Il moto prospettico delle arcate si assomma col proiettarsi in avanti dei piani giustapposti, sicché lo spazio antistante ne è tutto « impregnato », e vive di tali movimenti. Questa è la prima verifica: la giustificazione della sintesi, risolta nella « simpatia » di moto-volta-arcate, nella vibrata tensione dei comuni schemi visivi.

La fortuna critica della innovazione palladiana nella Basilica è stata « variabile ».

Mi sembra che il valore della poderosa fusione, tra antico e innovato, non abbia avuto sufficiente luce. Essa, infatti, rappresenta una svolta nella storia dell'architettura, poiché è perfetta e di un timbro inusitato.

Il Dalla Pozza ha dato evidenza al linguaggio nuovo, il motivo caratteristico di spazio e di luce nelle serliane; Roberto Pane ne ha sentito il vigoroso ritmo musicale nella scansione delle semicolonne, mentre Adolfo Venturi aveva dato libero sfogo al suo linguaggio descrittivo-emozionale nello slancio fantastico con cui il Palladio costruì il suo « scenario ». Ma fu detto anche che la Basilica non fu

« tipica » e che « il vero Palladio non è in quel nobile ma impersonale giro di arcate ».

Vediamo ora che cosa ne pensa il Palladio stesso nei suoi « Quattro libri »²: « Et un'altra ve n'è in Vicenza, della quale ho solamente posto i disegni, perché i portichi, ch'ella ha d'intorno sono di mia invenzione: e perché non dubito che questa fabrica non possa essere comparata alli edificii antichi, e annoverata tra le maggiori e le più belle fabriche che siano state fatte da gli antichi in qua, si per la grandezza e per ornamenti suoi, come ancor per la materia, che è tutta di pietra viva durissima ».

Il Palladio, che non pecca certo di modestia in questa autocritica, dichiara (a posteriori, e, cioè, nel 1570) la sua decisa intenzione di emulare i massimi edifici di tutti i tempi, ciò che per un architetto principiante, e provinciale per giunta, era una manifesta ambizione: ma genio e spregiudicatezza si unirono in eccezionale simbiosi.

Quale fra queste valutazioni critiche è quella esatta? La tensione del Palladio sembra non essere più verso una forma classica da elaborare, ma verso un significato ideale da manifestare. E quale può essere questo significato se non quello ch'egli può ricavare da una nuova visione, che dia una personale sua voce allo spazio temporale?

Abbiamo già notato come, nella sua traiettoria creativa, egli dapprima si attenesse a schemi classicistici (quali l'alzato del Portico di Pompeo) e poi, con una impennata improvvisa, lanciasse la prodigiosa cavalcata d'ampie sue trifore serliane. Come si spiega questa nuova apertura?

Erano quelli gli anni dei primi soggiorni romani del Palladio: i rapporti fondamentali delle ampie arcate romane, la recente visione degli Archi onorari di Roma e di Rimini (ch'egli ben conosceva avendo percorso la via Flaminia) affiorano con urgente necessità alla sua memoria. E l'entusiasmo del Palladio giovane, « agitato » per la scoperta che andava facendo dell'arte imperiale e rinascimentale, per il sogno della novissima Roma, ch'egli già immaginava di creare nella sua Vicenza, per la gloria della Serenissima in terraferma, si scioglie in un solo altissimo canto, accordando le generose arcate con la solenne volta gotica in un aureo clima umanistico, che dà colore e vita all'espressione serliana della Basilica. Questa è la seconda verifica che dà emergenza, entro certi limiti, e dopo progressive riduzioni eidetiche, all'intenzionalità celebrativa di gloriosi eventi nella « trionfale » configurazione.

All'originaria intuizione del Palladio, ha fatto eco quella di Adolfo Venturi, che appunto ha definito « trionfale » lo scenario dello storico monumento.

L'innovazione delle logge nella Basilica di Vicenza, non è dunque soltanto un restauro ispirato, e cioè un'originalissima sintesi tra vecchio e nuovo, ma una liberazione, un balzo nel fluire del tempo verso nuove aperture: è la prima tensione del Palladio giovane verso i liberi approdi del suo genio nel respiro più vibrante del manierismo.

Il progetto di restauro palladiano che riguarda il Palazzo Ducale, dopo il

² Libro terzo, Cap. XX, p. 42.

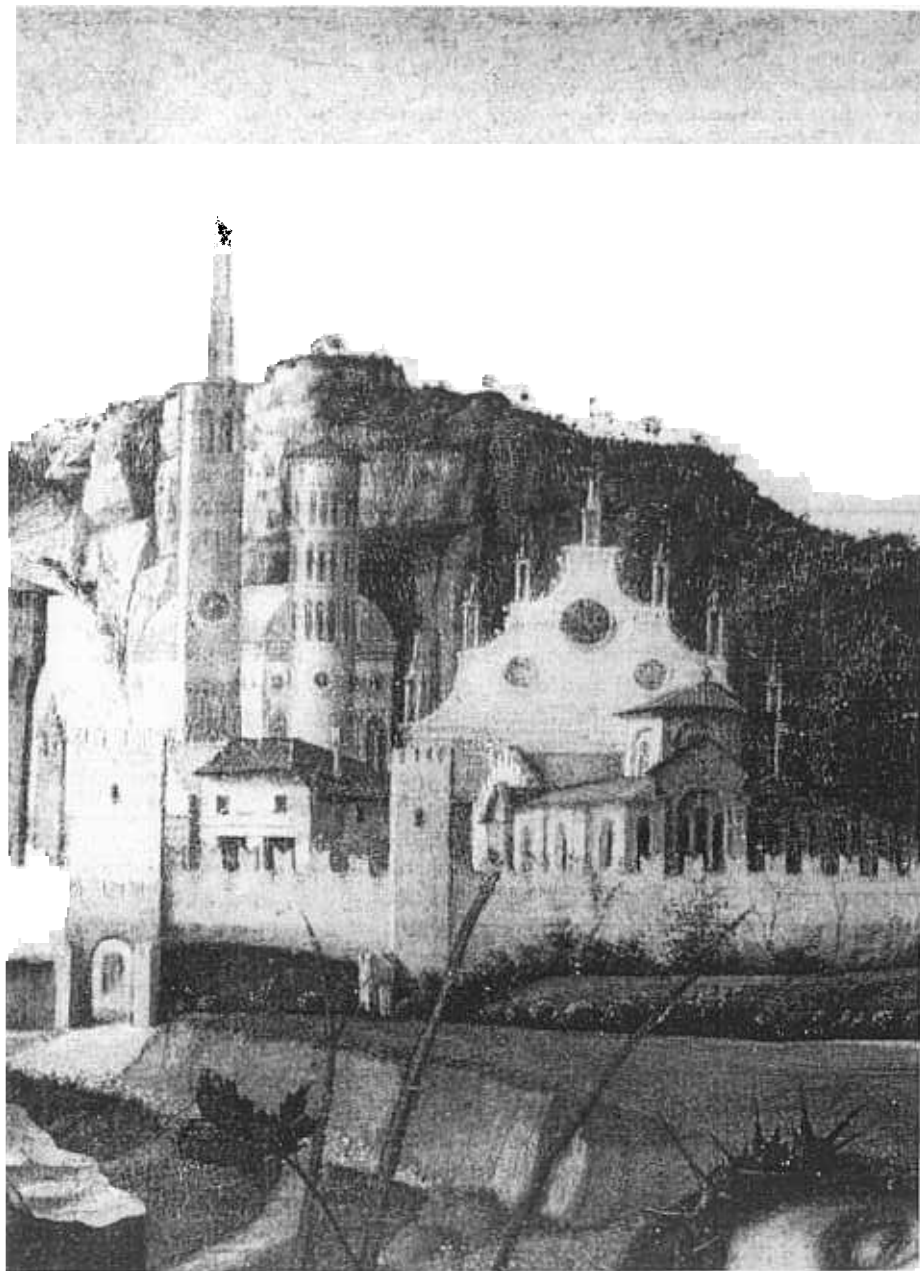


Fig. 1 - La Basilica di Vicenza secondo le forme trecentesche quale appare dalla Pietà di Giovanni Bellini (primi del Cinquecento) conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

grave incendio del 20 dicembre 1577, si presenta a noi con un aspetto ben diverso dal precedente, anche perché non fu realizzato.

Interrogato sull'opera di restauro, fra vari architetti e periti, il Palladio immaginò un progetto di radicale consolidamento per rafforzare le mura calcinate e ripristinare le parti danneggiate dall'incendio, onde ovviare ai pericoli statici, anche di eventuali terremoti, aggravati, secondo il suo giudizio, dalle proporzioni errate della struttura originaria, che portava la parte mediana traforata sotto la pesante muraglia superiore.

Non esiste alcun disegno in proposito poiché il maestro non ne eseguì; ma le sue deposizioni e scritte giurate sono conservate all'Archivio di Stato di Venezia. Nella sua relazione alla « Signoria di Venezia. Intorno al ristauo del Palazzo Ducale » leggiamo³: « Non è alcun dubbio, Ill.mi Sig.ri che tutti li edifizj che patiscono incendi perdono la maggior parte della loro prima fortezza, perché la violenza del fuoco risolve talmente le calcine (che sono il nervo delle fabbriche) che restano sottoposte per ogni piccol accidente che occorra molto più alla rovina di quello, che potevano essere per avanti per li più importanti;... » e perché — osserva il Palladio — la struttura originaria della fabbrica non corrisponde nelle sue proporzioni « ... a l'istessi esempi nell'opere fatte dalla natura, et dagli huomini antichi piene di tutte le scienze. Perché vediamo le cose fatte dalla natura per conservarsi in piedi, et mantener la loro spetie, come sono le piante et gli arbori essere molto più gagliarda nella parte più bassa, ch'è fondamento dell'altra parte, che nell'altre e dell'altre la mezzana più forte sempre che le estreme, perché se fusse altramente il peso delle parti superiori sproorzionato alla virtù dell'inferiori, fiaccaria di maniera quelle di sotto, che difficilmente haveria effetto il fine della natura del mantenimento delle spetie delle cose ».

La perspicua relazione palladiana — dove emerge il razionalismo nelle proporzioni e viene esemplificata sia la statica della natura, che quella degli antichi edifici, tra cui le Piramidi d'Egitto — così conclude:

« Io son venuto in questo parere, che sia necessaria alla fabbrica di questo Palazzo sottoponerli grossissimi pilastri, che da là in su sieno empiti tutti quelli vacui che sono la più pericolosa parte di tutto il Palazzo facendovi dentro le finestre necessarie per la sala, così di sotto, come di sopra per rimediar all'eccessivo caldo, che alle volte vi si sente, che sia rinnovato il muro di sopra, ch'è arso, et non a piombo, et sopra vi sia posta la coperta, et quelli ornamenti, che conuiranno al resto dell'edifizio ».

Sebbene sia il caso di compiacersi che il sorprendente progetto palladiano sia rimasto bloccato allo stadio di ideazione, permettendoci di vedere tramandato il mirabile loggiato gotico, è dovere del critico registrare l'evento, poiché la chiara intenzionalità funzionale della struttura ideata si profila come fattore emergente, in duplice direzione, sia nella storia del restauro che in quella del gusto.

È un preludio alla svolta di una cultura, che tenderà nel secolo successivo, specie alla fine, ad entrare nel vivo anche di strutture sane, cancellando architetture bizantine e gotiche, e ciò per obbedire, non a necessità funzionali, ma ad una, sia pur discutibile, « scelta » di valori formali. Ma esprime soprattutto il netto rifiuto di Palladio a considerare l'attualità e la validità stessa delle forme medioe-

vali; con uguale determinazione il Maestro aveva annullato il tentativo giuliesco di ripetere arcate gotiche intorno alla Basilica vicentina.

Così i due tanto diversi progetti palladiani vengono a trovare un punto di contatto, anzi una intima e comune logica interna, nella coerenza spirituale di un artista grandissimo e nella realtà di una visione critica, secondo la quale il restauro — e tanto più durante il Cinquecento — costituisce opera architettonica di nuovo intervento e vera creazione artistica.

FAUSTO FRANCO.
THE SURVIVAL AND RESTORATION OF MONUMENTS
IN THE PALLADIAN CONCEPTION
SUMMARY.

It is interesting to link together two works of restoration of Andrea Palladio. The one, which was accomplished, was the functional restitution of the "Basilica" in Vicenza whose loggias had partially collapsed in 1496, and the other, which never passed the planning stage, was the restoration of the structure of the Ducal Palace in Venice after the fire of 1577.

In the first case, after successive studies and elaborations, Palladio, successor to Giulio Romano, started in 1549 a sequence of loggias one superimposed upon the other, surrounding the preceding Gothic palace (which appears in the "Pietà" of Giovanni Bellini) and according to the spacious archways a solemn vaulted Gothic cover in a "triumphal" humanistic mood which gave colour and life to a Serlian concept. This happy symbiosis of diverse styles was a work of genius without precedent or sequel. The case of the Ducal Palace is different. Here it was a question of a simple strengthening process, conceived by Palladio after the fire in order to reinforce the oxidized walls. A series of thick brick pillars rising from the base would fill up the porticos, the mullioned loggias and the Gothic windows.

Although we should be grateful that this work of Palladio was arrested while still in the planning stage, it is the duty of the critic to record the event, as the clear functionality of structure is outlined as the emergent factor, whether it be in the history of restoration or that of taste. In the 17th. century (especially towards the end) there was a tendency to wipe out Byzantine and Gothic architecture, even interfering with robust and healthy structures, and this to obey not a functional necessity, but, though it may be disputable, a "choice" of formal values.

³ GIUSEPPE CADORIN, *Pareri di 15 architetti e notizie storiche intorno al Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1938 presso Milesi, p. 52; e ANTONIO MAGRINI, *Memorie intorno Andrea Palladio*, Padova, Tipografia del Seminario 1845, Appendice XX, pp. 50-57.