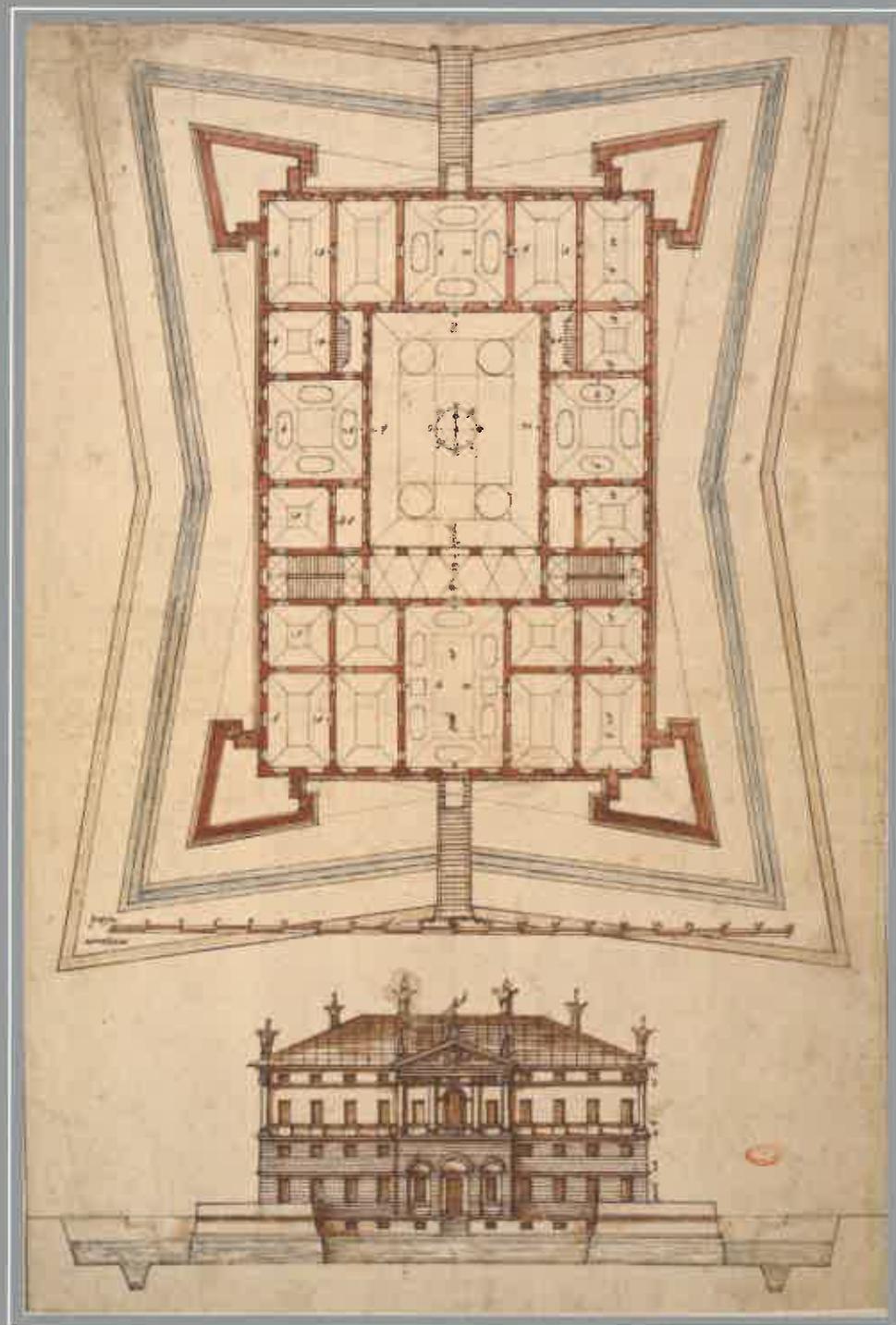


VINCENZO SCAMOZZI TEORICO EUROPEO





Volume realizzato con il sostegno
del Comune di Vicenza

In copertina

Vincenzo Scamozzi, «Palazzo in Fortezza» per il duca Krzystof Zbaraski
Disegno, penna e acquerello colorato su carta mm. 400x267
Firenze, Biblioteca Marucelliana, Inv. F80

Progetto grafico, impaginazione, redazione e stampa
a cura di ZeL Edizioni

© 2016 Accademia Olimpica – Vicenza
e-mail segreteria@accademiaolimpica.it
www.accademiaolimpica.it

Tutti i diritti riservati
Stampato in Italia

ISBN 978-88-7871-134-1

VINCENZO SCAMOZZI
TEORICO EUROPEO

a cura di
FRANCO BARBIERI

MARIA ELISA AVAGNINA e PAOLO SANVITO



ACCADEMIA OLIMPICA - VICENZA

SOMMARIO

PAOLO SANVITO <i>«Antimanagerismo», o architettura della «sapienza»</i>	9
FILIPPO CAMEROTA <i>I Sei libri di Prospettiva di Vincenzo Scamozzi. Il grande assente della letteratura prospettica rinascimentale</i>	18
LOREDANA OLIVATO <i>I Discorsi sopra l'antichità di Roma di Vincenzo Scamozzi: per la storia di una vicenda editoriale</i>	40
PAOLO SANVITO (with an acoustical study by Stefan Weinzierl) <i>Theatre Theory and Acoustics in Sabbioneta. The invention of an experimental architectural typology</i>	54
MARIA ELISA AVAGNINA <i>«...per molti e lunghi viaggi, per studio di questa professione...».</i> <i>Scamozzi e il Sommario del Viaggio da Parigi sino in Italia</i>	78
HUBERTUS GÜNTHER <i>Scamozzi il "cosmopolita"</i>	102
MARTINA FRANK <i>Scamozzi: il collezionismo veneziano e "l'amor di patria" nelle pagine de L'Idèa e in altre fonti</i>	112
WERNER OECHSLIN <i>Scienza universale versus dottrina architettonica e sistema di regole.</i> <i>La storia alterna e accidentata della fortuna de L'Idèa della Architettura Universale di Scamozzi</i>	120
ANDREW HOPKINS <i>Searching for Palladio, discovering Scamozzi: Arundel, Jones and Burlington</i>	160
CARMELO OCCHIPINTI <i>Discussioni settecentesche intorno a Vincenzo Scamozzi. Tra Algarotti, Temanza e Milizia (1744-1786)</i>	179
KONRAD OTTENHEYM <i>'The best and most competent at observing proportion'. Scamozzi's posthumous success in 17th-century Holland</i>	194
HANS W. HUBERT <i>Vincenzo Scamozzi e i Paesi di lingua tedesca</i>	214
BARBARA ARCISZEWSKA <i>Vicenzo Scamozzi and architectural discourse in the Polish-Lithuanian Commonwealth (c. 1600-1800)</i>	230
HUBERTUS GÜNTHER <i>Il valore delle glosse redatte da Scamozzi ai libri in suo possesso.</i> <i>L'esemplare dei Libri del Serlio al Zentralinstitut für Kunstgeschichte a Monaco</i>	254
LUCA TREVISAN <i>Dalla teoria al progetto: Vincenzo Scamozzi interprete e divulgatore della lezione di Sebastiano Serlio</i>	278
<i>Apparati</i>	300

*Scamozzi: il collezionismo veneziano
e "l'amor di patria" nelle pagine de L'Idée e in altre fonti*

Martina Frank

«Hoggidi si usano molto à Roma, et à Genova, et in altre Città d'Italia quel genere di fabbriche, che si dicono Gallerie; forse per esser state introdotte prima nella Gallia, ò Francia, per trattarsi à passeggio i personaggi nelle corti, le proportioni loro si cavano dalle Loggie; mà sono alquanto meno aperte di esse. Questa sorte di edificio fù parimente appresso à gli antichi, come si legge nella Vita di Lucio Lucullo, et altrove, et in vero sono di grandissima comodità, et accrescono meraviglioso ornamento alle fabbriche; ma però si convengono solo à Signori, e gran personaggi [...] però non ne faremo lungo ragionamento»¹. In realtà a queste righe Scamozzi fa seguire un nutrito capitolo, ma esso non è affatto dedicato alla galleria in quanto tipologia architettonica² ma al fenomeno del collezionismo a Venezia: «Ancora che in questa Città non sia assolutamente l'uso delle Gallerie [...] tuttavia da qualche tempo in qua con l'esempio di Roma (oltre alle cose Publiche) si sono introdotto nelle case di molti Senatori, e Gentilhuomini, e persone virtuose il far raccolte, e studij d'Anticaglie di Marmi, e Bronzi, e Medaglie, et altri bassi rilievi, e parimente di Pitture de' più celebri, e diligenti maestri, che siano stati sino all'età nostra». Quindi, pur riconoscendo nella galleria una ben precisa tipologia architettonica con funzione di luogo di rappresentanza e di passeggio e avvertendo la totale assenza a Venezia di ambienti che corrispondano a questa descrizione, Scamozzi sovrappone al termine un secondo significato che fa astrazione dalla forma architettonica e che permette di mutarne la mancanza in elogio. Scamozzi ritorna al tema della galleria nel capitolo dedicato alle ville: «[...] e le appritture siano convenevolmente distanti per poter collocare pitture, e sculture tramezo, come Statue, Pili, Storie di basso rilievo, ritratti d'huomini illustri in armi, et in lettere, e simiglianti cose, che danno materia di ragionare, e passar il tempo virtuosamente, come infinite se ne veggono in Roma, et in Francia»³. La collocazione di oggetti collezionistici nella galleria è dunque un tassello importante, ma essi devono accordarsi alle esigenze funzionali dello spazio. Tutta l'ambiguità del termine Galleria confluisce infine nella voce dell'indice che recita «Gallerie in Venetia, e studij di anticaglie celebrate da diversi Signori».

Il passo sul collezionismo veneziano inizia, com'era prevedibile, con la collezione Grimani e il «Museo, ò Statuario di nostra inventione, et ordine à canto la Libreria Publica in Piazza di San Marco» e termina con la constatazione: «Le quali tutte cose descritte sono state raccolte con grandissima difficoltà, e lunghezza di tempo, e spesa indicibile: onde come quelli c'habbiamo veduti, et osservati la maggior parte de' Studij potiamo affermare con verità, che questi di Venetia si possono paragonare così nella quantità, e qualità, come nel pregio, e valore, à tutti gli altri studi d'Europa: se non volemmo salvare quelli dell'antichità di Roma»⁴. Le affermazioni di Scamozzi sono di capitale importanza per le ricerche sul collezionismo a Venezia e il suo testo è utilizzabile sia per fare una sorta di bilancio della cultura cinquecentesca che per individuare e analizzare le novità che condurranno al pieno Seicento. Stefania Mason inaugura il suo

1 VINCENZO SCAMOZZI, *L'Idée della Architettura Universale*, Venetia, Giorgio Valentino, 1615, P. I, L. III, cap. XIX, p. 305.

2 WOLFRAM PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin, Mann, 1971.

3 SCAMOZZI, *L'Idée...*, cit., P. I, L. III, cap. XXIV, p. 329.

4 IDEM, P. I, L. III, cap. XIX, p. 306.

saggio sul collezionismo seicentesco proprio con il richiamo a Scamozzi e invita a riflettere su un viraggio in corrispondenza del diffondersi di «quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie»⁵. La novità alla quale fa riferimento la studiosa non è tuttavia da individuare nella galleria architettonica, appunto del tutto assente a Venezia, ma nell'inciso che insiste sullo status assunto dalla pittura, anche contemporanea, in uno spirito collezionistico che fin a quel momento era in ampia misura orientato verso la statuaria antica. L'affermazione di Scamozzi è saldamente sostenuta e documentata da una lunga serie di esempi concreti, desunti dalla conoscenza diretta dei collezionisti e delle loro raccolte. Così come l'architetto si vanta dei suoi rapporti con chi possiede una raccolta, egli sottolinea in un'altra parte del trattato anche la sua amicizia con i pittori moderni «rari et eccellenti» quali Tiziano, Tintoretto, Veronese, Palma il Giovane⁶. L'architetto insiste diverse volte anche sul carattere effimero di una collezione privata e narra preziosi dettagli su passaggi di proprietà, dispersioni, valutazioni economiche, un approccio del tutto assente nella letteratura del mito di Venezia o nella letteratura artistica, dove si enfatizza essenzialmente uno sviluppo lineare e di crescita.

I collezionisti moderni ricordati da Scamozzi indicano, giusto l'analisi di Stefania Mason, «come si sta configurando il panorama delle collezioni veneziane»⁷. Tra i patrizi sono menzionati Zuanne Mocenigo, Carlo Ruzzini e Andrea Vendramin. Mentre la raccolta del primo è caratterizzata con pochissime parole⁸, le collezioni Ruzzini e Vendramin sono descritte con attenzione e soprattutto con preziosi accenni alla sistemazione delle opere. Alla collezione Ruzzini di S. Maria Formosa Scamozzi affida un posto di privilegio riconoscendole, per la qualità, una filiazione diretta dalla collezione Grimani⁹. Per ognuno di questi studi Scamozzi tiene a precisare, quasi a conclusione dei rispettivi paragrafi, che le raccolte includono anche un nutrito numero di ottimi dipinti di buone dimensioni, con la tendenza ad equiparare il numero dei quadri a quello dei pezzi di statuaria¹⁰. Forse è stata la sua stessa esperienza nello Statuario pubblico ad averne affinato l'attenzione per la sistemazione delle sculture, così come a sua volta lo Statuario ha senz'altro influenzato i collezionisti. In casa Ruzzini la statuaria è disposta «con bellissimo ordine» nel portego del piano terra, nel cortile e in tre stanze «l'una dietro all'altra», mentre Andrea Vendramin ha collocato le

5 STEFANIA MASON, *Dallo studiolo al "camaron" dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di STEFANIA MASON, LINDA BOREAN, Venezia, Marsilio, 2009, p. 3. ANN MARIE BORYS, *Vincenzo Scamozzi and the Chorography of Early Modern Architecture*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 189, ritiene invece che «Scamozzi was familiar with the growing number of "collections" that naturalists were assembling, and their need for a new kind of room, the gallery».

6 SCAMOZZI, *L'Idea...*, cit., P. I, L. I, Cap. XII, p. 39.

7 MASON, *Dallo studiolo al "camaron"...*, cit., p. 5.

8 «Il Clarissimo Signor Zuanne Mocenigo alla Carità hà parimente buona quantità di Statue, e Petti di varie sorti, e Medaglie e quadri di pitture» (SCAMOZZI, *L'Idea...*, cit., P. I, L. III, cap. XIX, p. 306). La consistenza della raccolta, ma forse persino la verifica della sua esistenza, sono tutte da indagare. In effetti, il nome di Zuanne Mocenigo non è contemplato nei recenti volumi sul collezionismo a Venezia nel Cinquecento e nel Seicento. Cfr. comunque ROSELLA LAUBER, *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di MICHEL HOCHMANN, ROSELLA LAUBER, STEFANIA MASON, Venezia, Marsilio, 2008, p. 81, n. 243, che cita un Luigi Mocenigo ricordato da Scamozzi.

9 SCAMOZZI, *L'Idea...*, cit., P. I, L. III, Cap. XII, p. 305: «Si come per adietro fu in molta stima lo studio del Reverendissimo Patriarca Grimani, così al presente è d'anteporre quello dell'Illustrissimo Signor Carlo Ruzzini; perche al suo proprio hà congiunto per heredità anco tutto quello dell'Illustrissimo Signor Procurator [Federico] Contarini, di valore di quaranta mila ducati».

10 Cfr. per esempio la citazione riferita alla raccolta del segretario del Consiglio dei dieci Pietro Pellegrini: «una raccolta di honesta quantità di Statue, Petti al numero di 30, e forse tanti quadri di pitture di buoni Maestri, e molto ben conservate» (IBID.). Per il collezionista e la consistenza della raccolta vedi la voce biografica di LINDA BOREAN, *Pietro Pellegrini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, cit., pp. 304-305.

opere in due stanze della sua casa a S. Gregorio sul Canal Grande, organizzate con un «triplicato ordine». Questa ricerca di un principio ordinatore sembrerebbe meno diffusa per quanto attiene ai nuovi patrimoni pittorici, spesso distribuiti in vari ambienti dell'abitazione. Il capitolo si chiude con la descrizione delle collezioni degli «honorati Mercanti» Bartolomeo dalla Nave e Daniel Nijs. Anche in esse Scamozzi mantiene la consueta gerarchia antepo- nendo la statuaria alla pittura, ma le quadrerie risultano emancipate al punto da diventare motivo di distinzione. In entrambi i casi le collezioni antiquarie si connotano per la loro provenienza, rispettivamente da Pietro Bembo e da Simone Zen, e rimandano dunque a una consolidata tradizione, mentre l'originalità risiede nei «100 quadri di diverse grandezze frà quali ne sono 20 di Titiano rari; oltre poi à molti Disegni à mano» di Bartolomeo dalla Nave e nei «60 quadri [...] e 20 teste di mano de' più celebri Pittori, che siano stati fino à questi tempi [...]» che Daniel Nijs espone accanto a «molti pezzi di delicatissime pitturine et anco alcune miniature singolari [...] e tutti li Disegni di Alberto Durerò e Luca d'Olanda, e gran numero fatti à mano de' più celebri maestri» custoditi in uno scrigno d'ebano assieme a diverse stupefacenti *naturalia*¹¹. Scamozzi conosceva bene Nijs e non è forse inappropriato ricordare che proprio nel 1615 il mercante figurava come garante per un prestito di 300 ducati che l'architetto aveva chiesto probabilmente a sostegno della stampa de *L'Idée*¹².

Dalle note sul collezionismo emergono dunque in Scamozzi tutti i caratteri di un artista, di un conoscitore che si misura con la transizione da un'epoca all'altra, da un paradigma all'altro, e proprio per questo motivo è fondamentale sottolineare la sua vigilanza e accuratezza nel registrarne le novità. Senza spingersi ai livelli di un Giulio Cesare Gigli, che nello stesso 1615 dedica *La pittura trionfante* a Daniel Nijs con la motivazione che costui ha fondato uno straordinario *studio di pittura*¹³, la testimonianza di Scamozzi costituisce una fonte di capillare importanza proprio perché fotografa, da un'angolazione che combina il dato oggettivo con l'esperienza personale, una situazione in fase di mutazione.

Il testo di Scamozzi non appartiene alla letteratura del mito, ma condivide con essa «l'amore di patria» la cui crescente importanza è stata ribadita da Hubertus Günther quale uno dei tratti distintivi dell'interpretazione dell'architettura, e più generalmente dell'arte, da parte della storiografia e della letteratura teorica¹⁴. Questa presa di posizione a favore di Venezia non è certo il tratto distintivo de *L'Idée*, ma essa è evidente nel passaggio sul collezionismo e si abbina alle osservazioni sulla casa veneziana che nella loro impostazione ideologica riprendono, talvolta letteralmente, le parole di Francesco Sansovino.

Per indagare ulteriormente la questione di uno Scamozzi "patriota" e anticipatore nell'ambito più propriamente architettonico e biografico vorrei riprendere un argomento già affrontato da Andrew Hopkins. L'intera vicenda potrebbe riassumersi con la frase seguente: il fallimento di Scamozzi nelle vicende della chiesa di S. Maria della Celestia si trasforma trent'anni più tardi nel trionfo del progetto di Baldassare

11 SCAMOZZI, *L'Idée...*, cit., P. I, L. III, Cap. XII, p. 306. Per i due collezionisti cfr. le voci biografiche di SIMONE FURTLHNER e ROSELLA LAUBER (Bartolomeo dalla Nave) e di MAARTJE VAN GELDER (Daniel Nijs) in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, cit., pp. 258-261 e 293-295. Per Nijs vedi anche i recenti: MAARTJE VAN GELDER, *Trading Places: The Netherlandish Merchants in Early Modern Venice*, Leiden-Boston, Brill, 2009, p. 177; CHRISTINA M. ANDERSON, *The Flemish Merchant of Venice: Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven-London, Yale University Press, 2015.

12 WILFRID BRULEZ, GRETA DEVOS, *Marchands flamands à Venise: 1606-1621*, Roma-Bruxelles, Institut historique belge à Rome, 1986, n. 3172, p. 472.

13 GIULIO CESARE GIGLI, *La pittura trionfante*, Venezia, Giovanni Alberti, 1615; MAARTJE VAN GELDER, *Daniel Nijs and his Contacts with Artists in Venice*, in *Double Agents: Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, a cura di MARIKA KEBLUSEK, BADELOCH VERA NOLDUS, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 118-119.

14 HUBERTUS GÜNTHER, *Serlio und Scamozzi: Wege der Architekturtheorie von Mittelitalien in die Republik Venedig*, in *Architektur- und Ornamentgraphik in der Frühen Neuzeit – Migrationsprozesse in Europa*, a cura di SABINE FROMMEL, ECKHARD LEUSCHNER, Roma, Campisano, 2014, pp. 202-203.

Longhena per S. Maria della Salute. E in effetti, molti aspetti dell'idea di una «rotonda macchina» suggeriscono l'opportunità di una lettura comparata dei due templi e dell'agire dei loro progettisti, non tanto, o non soltanto per quanto attiene alle rispettive soluzioni architettoniche ma specialmente in relazione alla messa a punto di una strategia persuasiva che utilizza come mezzo l'amor di patria.

Nelle aggiunte del canonico di S. Marco Giovanni Stringa alla *Venetia città nobilissima et singolare* di Francesco Sansovino un capitolo conclusivo, inserito subito prima di andare in stampa, è dedicato all'attività di Scamozzi a Venezia. Se nel titolo Stringa promette una «Descrizione di alcune Fabbriche Moderne», nella conclusione è espresso chiaramente quel che la lettura delle tredici pagine ha già rivelato, ovvero che esse siano un «breve compendio della vita dello Scamozzi». Che il responsabile del testo sia lo stesso Scamozzi è stato ampiamente dimostrato da Giovanni Battista Gleria e Charles Davis¹⁵ e Hopkins ha ben evidenziato che nel presentare il suo progetto per la Salute Longhena usò parole molto simili a quelle che descrivono la chiesa scamozziana¹⁶. In entrambe le descrizioni l'accento è posto sulla novità rappresentata da una chiesa di forma rotonda nel panorama architettonico veneziano e sull'opportunità di scegliere tale forma per una chiesa dedicata alla Vergine. Non si tratta soltanto di analogie di contenuto, i loro scritti hanno una costruzione retorica quasi identica¹⁷. Per Scamozzi e per Longhena la sfida della rotonda cupolata veneziana è orchestrata come una dimostrazione di patriottismo e le righe longheniane si contraddistinguono per un raffinemento dell'argomentazione e del suo potere persuasivo, soprattutto grazie al ripetuto richiamo a un desiderio trasversale «di molti e molti» a differenza dei «quattro principissimi Senatori, molto intendenti del fabricare» di Scamozzi.

Realizzare una rotonda veneziana si presenta come una questione di orgoglio nazionale. Nelle postille alle *Vite* di Vasari Scamozzi aveva criticato la postulata superiorità della cupola di S. Maria del Fiore, così come aveva rifiutato generalmente le architetture di Michelangelo¹⁸. Ci si ricorderà che nelle vicende della Salute in una prima ipotesi si prevedeva di cercare un architetto fuori dei confini della Repubblica, giungendo alla sconcertante conclusione che soltanto le opere di Michelangelo fossero di una qualche quali-

15 GIOVANNI BATTISTA GLERIA, *Vincenzo Scamozzi e Venezia*, tesi di laurea, relatore Manfredo Tafuri, Venezia, IUAV, a.a. 1981-1982, cap. IV; CHARLES DAVIS, *Vincenzo Scamozzi progettista di monumenti commemorativi?*, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, catalogo della mostra a cura di FRANCO BARBIERI e GUIDO BELTRAMINI, Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 7 settembre 2003 - 11 gennaio 2004, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 91-92.

16 ANDREW HOPKINS, *Vincenzo Scamozzi e Baldassarre Longhena*, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, cit., p. 125.

17 Nel volume di Stringa (FRANCESCO SANSOVINO, GIOVANNI STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta già in XIII libri da M. Francesco Sansovino et hora [...] ampliata dal M.R.D. Giovanni Stringa [...]*, Venetia, Altobello Salicato, 1604, p. 426) Scamozzi descrive la chiesa della Celestia come fondata «sopra otto pilastroni massiccij [...] et tirata in forma d'una bella ritonda; Parendo che così propriamente si convenisse alla Vergine Regina de' Cieli; et anco perche in questa Città tanto copiosa di fabbriche, non si vedeva [...] una simile maniera di edificio». Longhena presenta il progetto di «una chiesa in forma di rotonda opera d'inventione nova, et non mai fabricata niuna a Venetia oppera molto degna et desiderata da molti et molti. Havendo essa Chiesa Mistero nella sua dedicatione [...] a la Beata Vergine mi ha parso [...] di farla in forma di rotonda essendo in forma di Corona per esser dedicata a essa Vergine». La presentazione del 13 aprile 1631 è in ASVe, Senato, Terra, filza 326 ed è nota fin da GIOVANNI ANTONIO MOSCHINI, *La chiesa e il seminario di S. Maria della Salute in Venezia*, Venezia, Altobelli, 1842, pp. 11-13. Cfr.: MASSIMO GEMIN, *La chiesa di S. Maria della Salute e la cabala di Paolo Sarpi*, Abano Terme, Francisci, 1982, pp. 222-228; ANDREW HOPKINS, *Santa Maria della Salute: Architecture and Ceremony in Baroque Venice*, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 2000, pp. 167-170; MARTINA FRANK, *Baldassarre Longhena*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti, 2004, pp. 145-146.

18 LUCIA COLLAVO, *L'esemplare dell'edizione giuntina de Le Vite di Giorgio Vasari letto e annotato da Vincenzo Scamozzi*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 29 (2005), nota 13, n. 162, p. 174. Per un generale atteggiamento critico nei confronti di Vasari, cfr. MICHEL HOCHMANN, *Les Annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari: La réaction anti-vasarienne à la fin du XVII siècle*, «Revue de l'art», LXXX (1988), 64-71.

tà¹⁹. Pur fallendo nel suo progetto di dotare Venezia di una monumentale rotonda, Scamozzi prepara il terreno per il tempio votivo seicentesco e anticipa in *nuce* un atteggiamento che sarà poi, (a dimostrazione del fatto che l'argomento non sia né prettamente architettonico né tantomeno soltanto biografico), magistralmente sviluppato da Marco Boschini. Nel pensiero di Scamozzi, espresso nelle *Aggiunte* di Stringa, si manifesta una forma di patriottismo, che pur inserendosi nel dibattito tra romanisti e giovani, sembrerebbe prefigurare, alla vigilia dell'Interdetto, una più generale riflessione sul posizionamento di Venezia nello scenario italiano (e forse non solo italiano).

Sostenere che Scamozzi preannunci Longhena sarebbe decisamente inappropriato. E purtuttavia Scamozzi sembra avere contribuito all'evoluzione del concetto seicentesco di proto che nella sua manifestazione più alta coincide con la figura di Baldassare Longhena. È questa la sequenza sottolineata da Temanza quando afferma nella *Vita* di Scamozzi che «dal basso mestiere di scarpellino [Baldassare] era salito al grado di Architetto»²⁰. In questa occasione Temanza tuttavia non ripropone la notizia contenuta nel suo *Zibaldone* che descrive un vero e proprio rapporto allievo-maestro tra i due fondato su un sentimento di affetto²¹. Certo, è possibile che il giovane Longhena, per il quale la demolizione della chiesa della Celestia non poteva che essere un ricordo d'infanzia, abbia fatto esperienza, durante gli ultimi anni della composizione de *L'Ida*, delle qualità didattiche del trattato e che la sua lettura sia stata integrata da testimonianze e insegnamenti orali atti a far maturare e raffinare la sua concezione del costruire a Venezia.

La retorica di persuasione e/o di rivendicazione produce (paradossalmente) una qualità espositiva che fa sì che il capitolo della *Venetia città nobilissima et singolare* del 1604 superi la semplice dimensione della vita-rettifica o della voce autobiografica di rivendicazione che manipola la realtà. Pur avendo uno scopo autopromozionale e pur utilizzando l'esposizione architettonica a fini di affermazione della propria autorità intellettuale e professionale, la qualità di alcune descrizioni annuncia una forma di narrazione, certo ancora immatura e perfino involontaria quasi se fosse incidentale, basata non tanto sui dati biografici quanto sulla descrizione dettagliata e analitica delle opere. Questa formula funziona nei passaggi rielaborati da Stringa, mentre l'impalcatura crolla ovviamente lì dove inavvertitamente Scamozzi parla in prima persona²². Si tratta di un'impostazione che annuncia le convinzioni espresse da Boschini, fervente sostenitore di un'idea di vita d'artista impostata su un'analisi delle opere che va oltre l'evidenza documentaria e la notizia biografica²³.

Uno degli aspetti più citati de *L'Ida* riguarda il rapporto di Scamozzi con le maestranze e i protetti²⁴. Lo Scamozzi intellettuale, che difende il concetto dell'architettura come scienza, non poteva che rifiutare l'autorevolezza di una prassi lavorativa basata sull'esperienza e il dialogo con artefici subalterni. Nel volume di Stringa il rapporto conflittuale tra architetto e capomastro è tutto affidato al binomio Scamozzi

19 FRANK, *Baldassare Longhena...*, cit., pp. 142-144.

20 TOMMASO TEMANZA, *Vita di Vincenzio Scamozzi, Vicentino architetto*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1770, p. XXXVII.

21 TOMMASO TEMANZA, *Zibaldone*, a cura di NICOLÀ IVANOFF, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963, p. 35.

22 DAVIS, *Vincenzo Scamozzi...*, cit., p. 92 evidenzia le «Procuratie di mio ordine».

23 «Che per conto de dir: el tal Pitor / Xènessù a Mestre, e xè arlevà a Malghera / Elgiera magro; che non hà faor. / Mi ghe chiamo processi de Pittori, / E notrati d'ingegno, e maravegie: / Più tosto ben me fa inarcar le cegie / Sentir come impastà sia quei colori / [...] El gusto stà in la torta, e no in tel piatto»; MARCO BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco*, Venezia, Nicolini, 1660, p. 18. Per le tappe del processo di modifica del concetto di vita d'artista cfr.: MARTINO CAPUCCI, *Dalla biografia alla storia: Note sulla formazione della storiografia artistica seicentesca*, «Studi Seicenteschi», IX (1968), pp. 81-125.

24 MARIA TERESA SAMBIN DE NORCEN, «Prencipe dell'edificare»: *La gerarchia professionale ne L'Ida di Vincenzio Scamozzi*, in *Architetto sia l'ingegniero che discorre*, *Ingegneri, architetti e protetti nell'età della Repubblica*, a cura di GIULIANA MAZZI, STEFANO ZAGGIA, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 211-232.

– Smeraldi e entrambi sono rivalutati attraverso il meccanismo della rettifica e dell'aggiunta. All'architetto Scamozzi spettano ampie notizie correttive nell'indice e un intero capitolo aggiuntivo, il proto Smeraldi deve accontentarsi di una estesa voce dell'indice che esclude la descrizione particolareggiata delle opere a lui riconosciute²⁵.

Tuttavia in alcuni episodi dell'operare di Scamozzi non mancano riferimenti a protti che fanno intendere come la rigidità teorica non necessariamente corrisponda alla prassi reale e forse nemmeno corrisponda a inderogabili convinzioni. Quando nel 1587, all'apice delle discussioni sull'opportunità di alzare di un piano l'edificio della Libreria sansoviniana, si manifestarono dubbi sulla stabilità delle fondamenta e della struttura muraria, Scamozzi si procurò i pareri favorevoli di Antonio Paliari e di Bortolo da San Zorzi, rispettivamente muratore e tagliapietra di osservanza palladiana²⁶. Questa mossa è certamente strategica e mira a bilanciare i giudizi contrari espressi dal proto della Procuratia *de supra* Simon Sorella, da Antonio da Ponte e ovviamente da Andrea Dolfin, ma essa potrebbe inoltre indicare l'esistenza di una complicità tra architetto e maestranze che mitigherebbe la rigidità di quanto è espresso nel trattato sulla loro presunta rozzezza, avidità e infedeltà. Nella vicenda della Libreria il meccanismo di perizia e contro perizia non portò alla vittoria del progetto di Scamozzi, tuttavia la dinamica, e forse persino la strategia che vi si può ravvisare, trova ancora una volta un parallelo nella storia del progetto per S. Maria della Salute. Nel 1631 a contrastare gli oppositori del suo progetto per una chiesa ottagonale cupolata, che facevano appello a ragioni estetiche, funzionali e soprattutto tecniche, Longhena si procurò le fedi giurate di ben otto protti pronti a testimoniare la stabilità del sistema di volta da lui concepito e, come nel caso del cantiere marciano, i pareri di entrambe le parti si sostanziarono di un intreccio di motivazioni statiche e di convenienze architettoniche²⁷. È forse soltanto un'ironia della sorte che il più fervente oppositore di Baldassare fosse Antonio, il figlio di Francesco Smeraldi.

Il dato comune non è quindi la perizia in sé, la quale, seppur poco indagata come fenomeno e come prassi al di là dell'episodio singolo, ha una lunga e consolidata tradizione, bensì la messa a punto di una strategia di sostegno da parte non solo di una comunità di *intendenti e virtuosi*²⁸, ma anche di chi ha letteralmente nelle sue mani la prassi costruttiva (e si potrebbe aggiungere al servizio delle magistrature)²⁹, tattica questa che implicitamente e idealmente tende a dichiarare il progetto già come "vincitore" dal punto di vista delle qualità architettoniche e che sancisce il suo status di fabbrica solida grazie all'appoggio di maestranze specializzate e riconosciute. Viceversa, ai progetti concorrenti è negata a priori ogni qualità architettonica ed essi sono ridotti a meri esercizi tecnici. Longhena non esita ad accusare il suo contraente di «essere povero di inventione» e ad appellarsi, sempre sulla scia di Scamozzi, non soltanto alla novità ma anche al confronto con edifici cupolati antichi e moderni³⁰. Peraltro, al momento del concorso per

25 DAVIS, *Vincenzo Scamozzi...*, cit., pp. 107-108.

26 MANFREDO TAFURI, *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 258-259; Per l'identificazione dei personaggi e il loro inserimento nel dibattito architettonico e ideologico tra il partito dei giovani e i papalisti cfr. TRACY E. COOPER, *Expert Opinion: proto and perizia in the case of the Libreria Marciana and the Procuratie Nuove*, «Annali di Architettura», 7 (1995), pp. 111-124; HOPKINS, *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, cit., p. 204.

27 Per il documento in Archivio di Stato di Venezia, Senato, Terra, filza 326, cfr. GEMIN, *La chiesa di S. Maria della Salute...*, cit., pp. 240-242; HOPKINS, *Santa Maria della Salute...*, cit., pp. 171-172; FRANK, *Baldassare Longhena...*, cit., pp. 147-149 per l'identificazione dei periti.

28 Scamozzi dice di essere stato stimolato «dal pensiero delle vostre eccellentissime signorie di sopra [di] porre il terzo ordine corintho» sulla Libreria, così come Longhena affermerà più volte che il suo progetto è stato «desiderato da molti».

29 Longhena insiste in effetti sul fatto che le perizie sono state elaborate da «huomeni per lungo tempo adoperati nelle più importanti fabbriche di questa inclita Città e luoghi circonvicini».

30 Archivio di Stato di Venezia, Senato, Terra, filza 326; GEMIN, *La chiesa di S. Maria della Salute...*, cit., pp. 240-242; HOPKINS,

il tempio votivo dello stato, Baldassare Longhena pur avendo alle spalle esperienze lavorative per organi dello stato non ricopriva la carica di proto di alcuna magistratura veneziana e si presentava, al contrario dei suoi concorrenti Smeraldi e Rubertini, come un *particolare* che fa il mestiere di architetto. Il cantiere della Salute sancirà poi la posizione di Longhena come architetto e come proto. In effetti, egli riuscirà ad evitare la nomina di quel «proto assistente» che i deputati alla fabbrica avevano individuato proprio in un suo concorrente, Zuan Battista Rubertini³¹.

«Baldassare [...] vestiva sempre di nero, e sosteneva la professione con molto decoro. Era di maniera assai dolce e di civile costume. Aveva in sua confidenza alcuni operarij di molta esperienza con li quali consigliava le cose sue [...]»³². Nel profilo di Longhena emerge il topos dell'architetto vestito di nero e circondato, come consiglia anche Scamozzi, da maestranze di fiducia. Ma le somiglianze iconografiche e biografiche si arrestano qui. Mentre alla veste nera di Scamozzi si accompagna tutt'al più un'onorificenza come la collana a lui donata da Vespasiano Gonzaga³³, sempre secondo Temanza, vediamo Baldassare in cantiere a raccogliere i pareri di capimastri e molte volte anche dei più inesperti giornalieri e guadagnar grandi somme di danaro.

Santa Maria della Salute..., cit., pp. 171-172; FRANK, *Baldassare Longhena...*, cit., pp. 447-448. In questo memorandum del 13 giugno 1631 Longhena prosegue: «Secondo De undici modelli, il medesimo mio concorrente per comandamento publico dovendo in Anima Laudar il meglio; con tutto che, mi fosse contrario, quasi mortificato di si ben intesa architettura et inventionione vene in opinione d'abbracciar il detto mio modello per il meglio; Benché hora per suoi interessi vada disseminando varia senza fondamento di ragione ò arte».

31 FRANK, *Baldassare Longhena...*, cit., n. 45, p. 167.

32 TEMANZA, *Zibaldon...*, cit., p. 34.

33 SANSOVINO, STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare...*, cit., p. 429; PAOLA MARINI, GUIDO BELTRAMINI, *Paolo Veronese, Ritratto di Vincenzo Scamozzi*, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, cit., cat. A1, pp. 528-532.