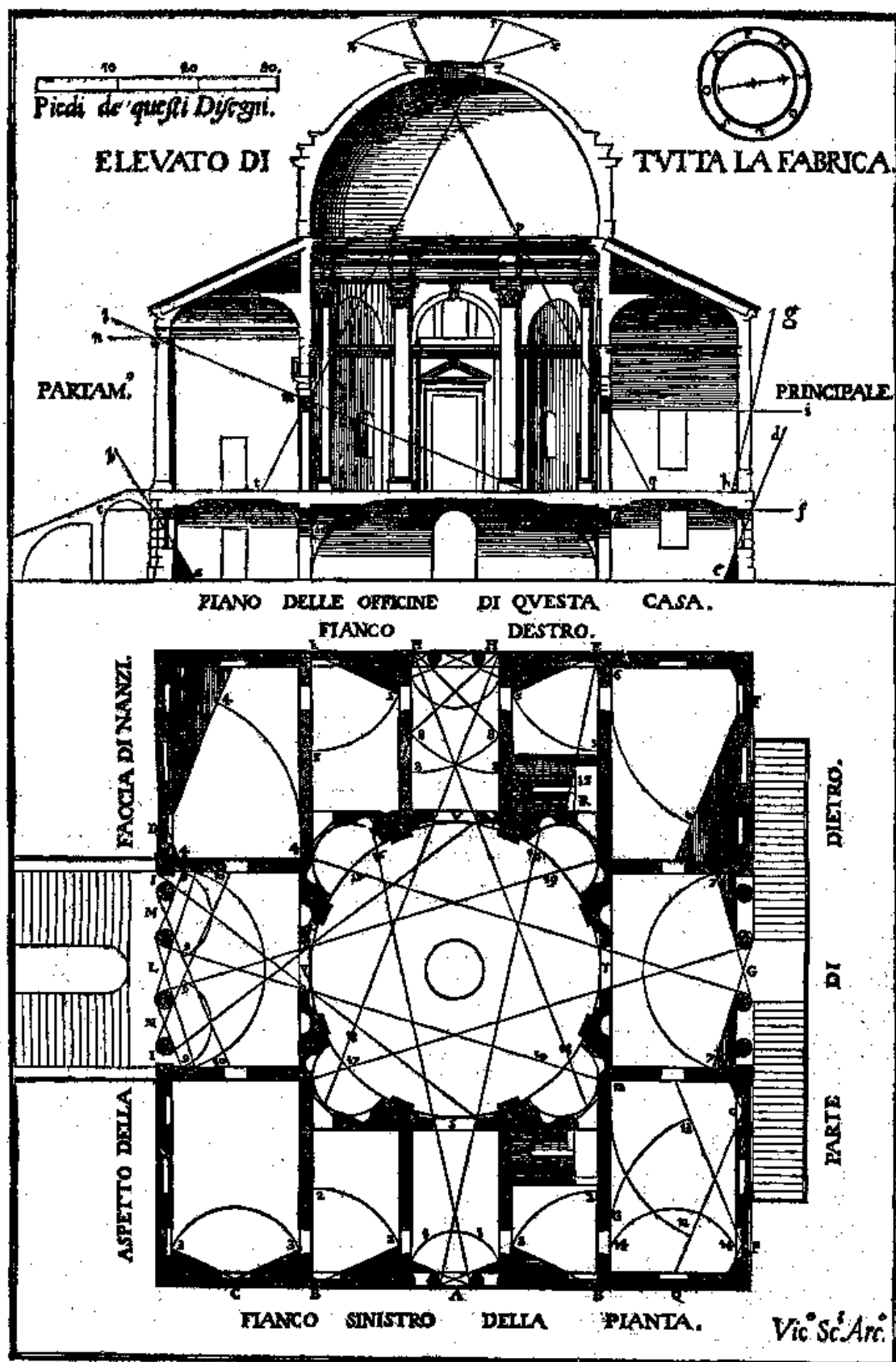




Charles Davis

Vincenzo Scamozzi, nel suo esordio veneziano, mostra già una singolare esperienza nel risolvere problemi legati all'illuminazione. Intorno al 1570 – o poco dopo – i canonici della chiesa di San Salvador a Rialto diedero incarico a Scamozzi di trovare un modo per illuminare quella «chiesa [...] cieca e oscura». L'architetto molto semplicemente inserì una nuova lanterna su ciascuna delle tre cupole della navata centrale. Su questo intervento Tommaso Temanza poté scrivere che «meravigliosamente [...] la chiesa fu arricchita di quella luce che abbisognava». Come altrove nell'opera di Scamozzi, l'aspetto esterno di queste lanterne rivela una certa semplificazione che si giustifica nel bisogno di lasciar maggior spazio possibile alle vetrate che danno luce agli interni.

Un atteggiamento simile è teorizzato nei due ponderosi volumi dell'*Idea della architettura universale*, pubblicati nel 1615. Dunque, anche negli anni che corrispondono alla piena maturità artistica dell'architetto, il progetto della luce rappresenta uno dei motivi di maggiore interesse e in questo senso il Trattato costituisce un caso pressoché unico nell'intera trattatistica rinascimentale. «Delle diversità de lumi, per gli edifici», il Trattato propone una tipologia sistematica, differenziata in sei e più casi, empiricamente derivati dall'osservazione diretta degli edifici.

«Il lume naturale è un solo», scrive Scamozzi, «ma per vari accidenti egli può esser alterato non poco: e però noi lo divideremo in sei specie: cioè luce amplissimo, o celeste; lume vivo perpendicolare; lume vivo orizzontale; lume terminato; lume di lume», quest'ultimo detto anche «lume secondario, o partecipato», e in ultimo, «lume minimo, che anco si può dir terziario», ovvero, «lume riflesso» o «refratto» (Scamozzi 1615, I, pp. 137-139).

A maggior chiarimento, Scamozzi inserisce una grande tavola con la rappresentazione ortogonale dei vari lumi in elenco, usando pianta e alzato di un paradigmatico edificio a pianta centrale derivato dal prototipo della Rocca Pisana, in questo caso la distrutta villa Bardellini a Monfumo presso Treviso, del 1594 circa. Nell'edificio rappresentato in tavola sono presenti «loggie dinanzi, e di dietro; le stanze maggiori su gli angoli [...] & una sala rotonda nel mezzo, con quattro gran nicchi ne gli angoli, la quale si eleva in molta l'altezza; dove appare la sua cupola sopra al tetto» (Scamozzi 1615, I, p. 139). È interessante notare che il disegno riporta con precisione la natura della luce per ciascun vano dell'edificio, indicando i raggi d'incidenza dovuti alle diverse fonti luminose, ciascuna considerata secondo la propria diversa direzione (verticale, orizzontale, diagonale).

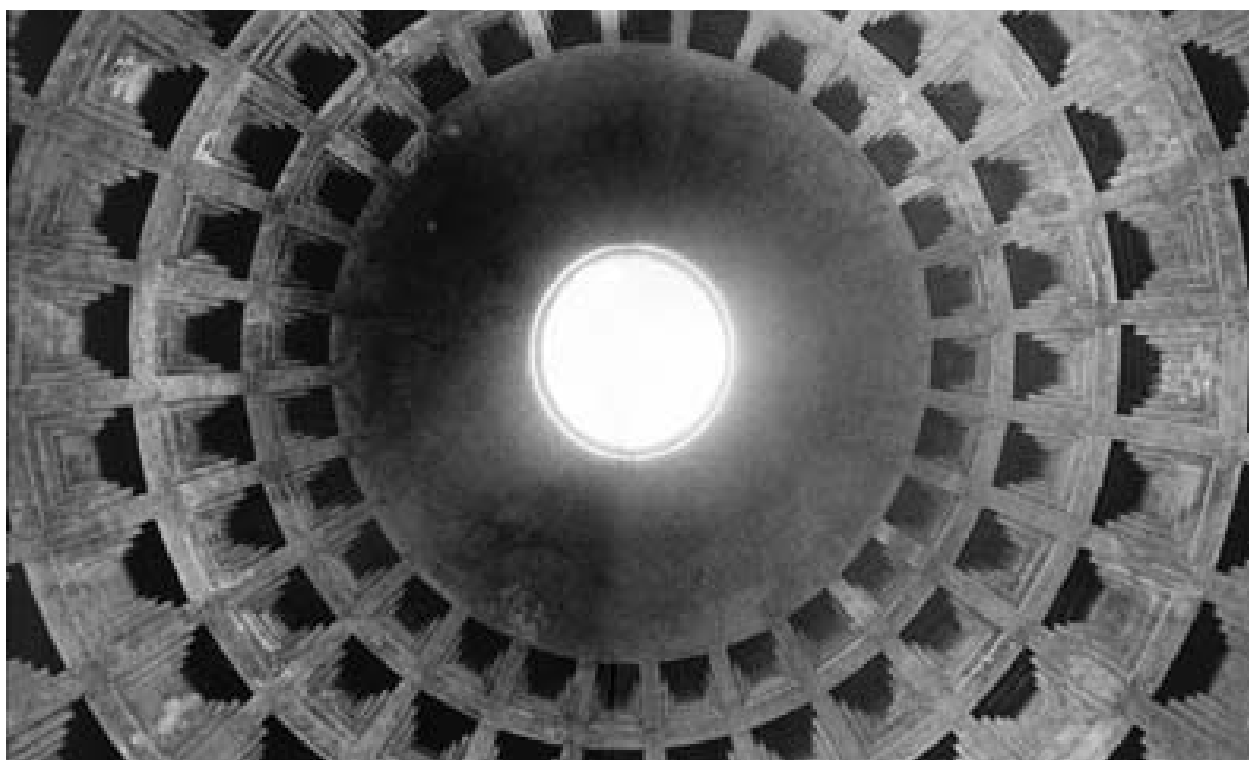
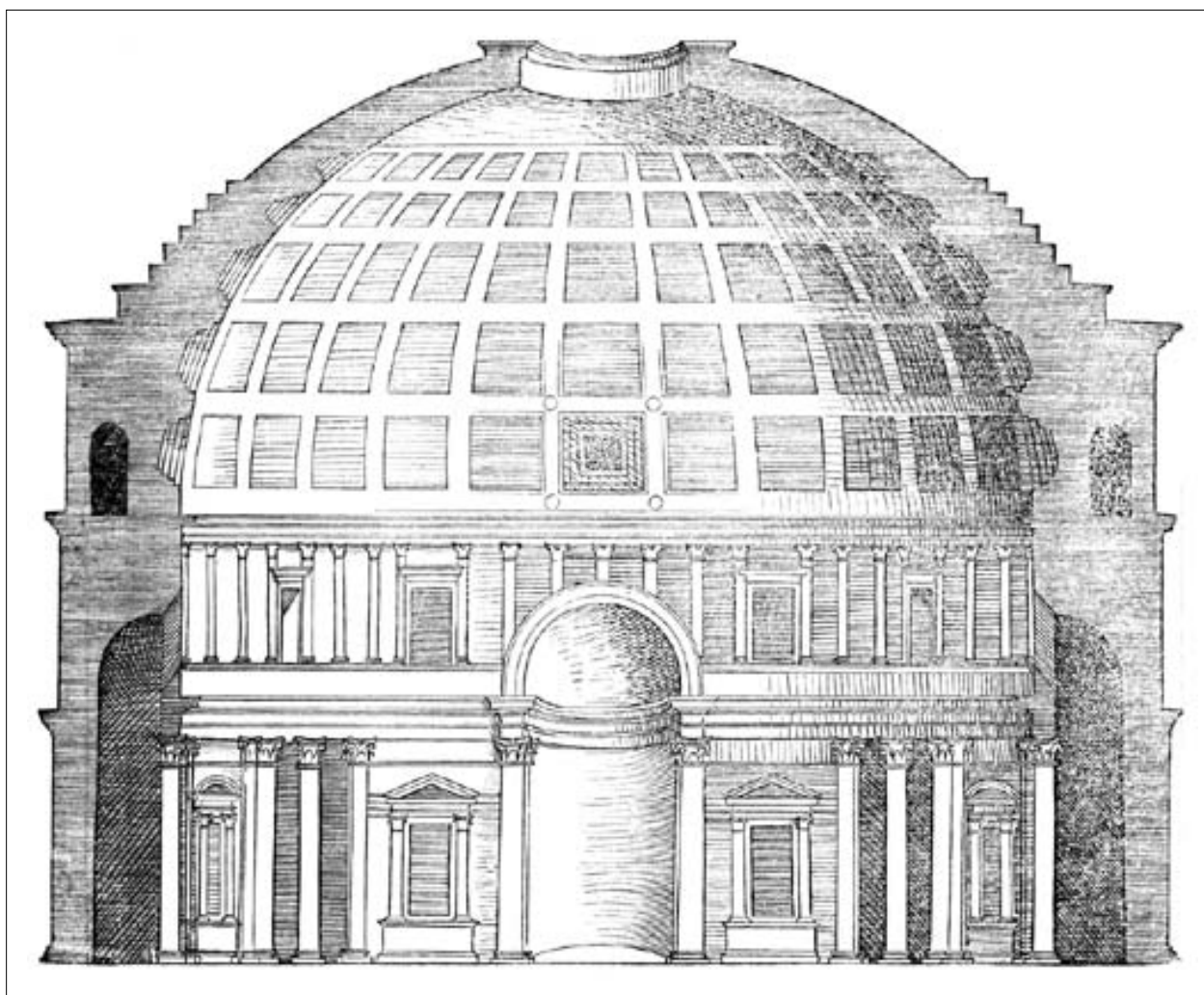
«Parlando dell'elevato», scrive Scamozzi, si osserva una prima distinzione che riguarda il «lume amplissimo e celeste», che vale per la luce diffusa solare (indicato in alzato dall'arco «u-x», posto sopra l'occhio della cupola); una seconda riguarda il «lume vivo e perpendicolare»,



Venezia, San Salvatore, cupole con lanterne



*«Chorographia omnium partium Thermanum Dioclitiani», 1580, particolare
Sezione del Pantheon (Sebastiano Serlio, Terzo Libro, Venezia 1540, p. IX)
Roma, Pantheon, cupola*



che vale per la luce diretta solare, ovvero quello «che viene a cielo aperto, e riceviamo nelle corti, o dalle aperture delle cupole, come della Rotonda di Roma, e simiglianti luoghi» (rappresentato dalle rette oblique incrociate «o-p» e «r-s», che dall'esterno attraversano l'occhio della cupola e raggiungono il piano della sala, fino ai punti «q» e «t», posti all'interno dei vani adiacenti alla sala centrale); in terzo luogo, nel disegno si osservano ulteriori casi di illuminazione indiretta, caratterizzati per qualità, dall'orientamento dell'edificio e dalla disposizione particolare delle aperture (ovvero «lume diretto», «aperto», «vivo», ovvero «secondario», «terziario» «riflesso o rifratto») e quindi, per quantità, distinti secondo la potenza dell'illuminazione dei diversi ambienti dell'edificio («forte», «mediocre», «debole»), come dimostrano il chiaroscuro degli alzati e le zone d'ombra della planimetria.

Nel 1580, al rientro da un soggiorno romano, Scamozzi fornisce un commento alle quaranta tavole incise da Battista Pittoni che compongono i *Discorsi sopra l'antichità di Roma*. Ancora una volta, si mostra una puntuale e costante attenzione per l'uso dell'illuminazione nell'architettura antica (tavv. 5, 9, 14, 15, 18, 21, 22, 31, 35). Spicca il fatto che tali annotazioni furono aggiunte da Scamozzi come testo a margine delle tavole già incise da Pittoni, nelle quali è assente ogni interesse per gli effetti luminosi.

Nello stesso 1580, simile attenzione dimostra la grande incisione di Scamozzi con la veduta ricostruttiva delle *Terme di Diocleziano*, dove protagonista è il gioco chiaroscurale dei vani interni del complesso termale. L'intenzionalità di tale effetto è evidente non solo nella restituzione delle due esedre «colonnate a giorno», ma in ciascun elemento architettonico, puntualmente caratterizzato da realistici effetti di controllo luce. La tavola assonometrica è infatti disegnata tenendo conto di una fonte luminosa che investe l'edificio dalla parte di sinistra e dall'alto, secondo una piena luce antemeridiana: l'osservatore può così distinguere con effetto realistico l'illuminazione diretta degli spazi interni principali, da quella filtrata con toni più smorzati degli spazi secondari.

L'interesse di Scamozzi per il binomio luce e architettura va dunque ben oltre gli studi giovanili di prospettiva e di «scienze antiquarie» di cui sarebbe testimone la ricostruzione delle *Terme di Diocleziano*, ma – come anticipato nel citato elenco dell'*Idea della architettura universale* – si incrementa negli anni della maturità artistica dell'architetto. Né, d'altronde, sarebbe illogico ritrovare che la matrice scientifica di questo interesse si sia alimentata costantemente durante tutto l'arco della carriera, tramite gli studi di ottica e prospettiva (e forse anche di scenografia), oltre che essere stata incentivata dall'esperienza diretta in campo antiquario e architettonico.

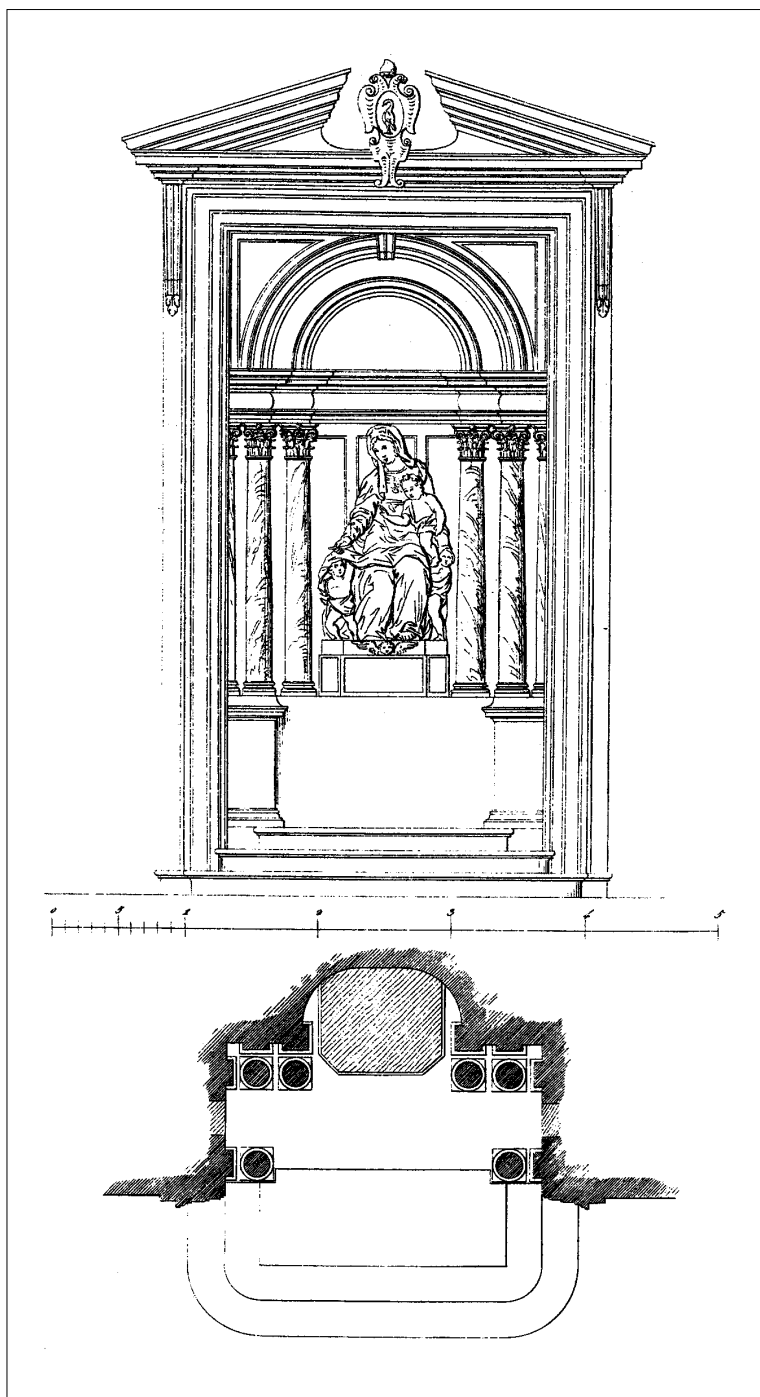
Nell'*Idea*, l'argomentazione intorno ai lumi va ben oltre il breve elen-

co prima ricordato. Commentando le tavole illustrative contenute nel Trattato, Scamozzi non si limita a illustrare il ruolo che la luce assume all'interno dei propri edifici e come essa si diffonda attraverso i vari ambienti, ma spiega anche la sua incidenza su ogni elemento dell'architettura, dai singoli dettagli, come scale, porte, finestre, fino agli ambienti costitutivi dell'edificio, come sale, logge, portici. Soprattutto l'architetto riesce a cogliere la funzione portante della luce nel caratterizzare anche altre tipologie di edifici, a cominciare proprio dalla «casa antica». In tal modo, si può affermare che il binomio luce e architettura emerge come un motivo ricorrente sia nella mente, che negli scritti dell'autore. Gli straordinari effetti raggiunti dall'illuminazione della Rocca Pisana sono stati ampiamente considerati da Franco Barbieri nella monografia dedicata all'edificio nel 1985. Né, va trascurato che nell'edizione del *Terzo Libro* di Sebastiano Serlio, dedicato alle antichità, curata da Scamozzi ed edita nel 1584, si trova una postilla – preceduta, come d'uso, da una croce per segnare i passi «più gravi, et importanti» – in cui Scamozzi commenta il classico passaggio relativo all'illuminazione del Pantheon con questa nota: «+ lume nella parte superiore della Rotonda si dilata con molta gratia, per tutte le parti, come non impedita di cosa alcuna».

Rimanendo sul tema del Pantheon, va ricordato che il Trattato di Serlio vi individuava già la presenza di un «lume secondo», il quale raggiunge l'interno delle cappelle perimetrali dopo esser filtrato attraverso le finestre interne del piano attico. Ma più importante è la considerazione di Serlio sull'illuminazione interna del monumento, secondo cui è proprio quella luce che «accresce un non so che di grandezza, e di venustà» a qualunque persona di «mediocre aspetto e presenza». Quasi anticipando un'estetica di tipo longiniano, tale affermazione, prosegue Serlio, si giustifica dal fatto che «il tutto nasce dal lume celeste, che da cosa alcuna non è impedito»: più praticamente, parafrasando Serlio, si può concludere che l'esposizione delle sculture, come dei dettagli architettonici, si giova enormemente con un'illuminazione dall'alto. «Il lume di sopra» si mostra come il più adatto per illuminare le stanze in cui sono esposte opere di scultura e dettagli architettonici e ciò è manifesto nei «diversi tabernacoli, nicchi, et finestrelle» della «Rotonda» di Roma.

Tali considerazioni sugli effetti, per così dire, «statuari» dell'illuminazione, che esplicitamente amplificano e migliorano la vista delle opere scultoree, sono costantemente presenti anche nella scamozziana *Idea della architettura universale*. Qui, Scamozzi distingue esplicitamente tra ciò che viene definito «il continente», cioè lo spazio che si offre a contenere le sculture, e la «cosa contenuta», vale a dire l'oggetto esposto. I termini di questa riflessione mostrano un criterio di giudizio non troppo differente dai nostri contemporanei criteri di allestimento.

L'esercizio di questa sensibilità ha un riflesso costante anche nei pro-



Venezia, Palazzo Ducale, Chiesetta: pianta e alzato dell'altare della Madonna di San Marco (F. Zanotto, Il Palazzo Ducale di Venezia, Venezia 1858, II, op. CI)

Venezia, Palazzo Ducale, Chiesetta: altare della Madonna di San Marco



Venezia, Palazzo Ducale, Chiesetta: altare della Madonna di San Marco

getti e nelle opere realizzati da Vincenzo Scamozzi. Da un disegno della collezione di Chatsworth associato alla distrutta chiesa di Santa Maria della Celestia a Venezia, Giovanni Battista Gleria ha proposto un'ipotesi di ricostruzione che presenta una pianta centrale la cui cupola riecheggia un Pantheon in scala ridotta appositamente studiata per la città lagunare. Una simile illuminazione «alla romana» riappare nel progetto scamozziano per la chiesa veneziana di San Nicolò dei Tolentini, nella chiesa di San Gaetano a Padova e nella cappelletta di San Giorgio della villa Duodo a Monselice.

In tema di architettura civile, Scamozzi propone un'ipotesi di restituzione della casa antica romana basata su un vasto salone posto sull'asse centrale dell'edificio, con volta a botte e grandi nicchioni destinati a ospitare statue ai lati estremi della sala. Tale schema deriva chiaramente dalle colossali nicchie del portico del Pantheon, e riappare, in forma opportunamente riadattata, nel teatro di Sabbioneta. Nel considerare le nicchie, le pagine del Trattato indicano continuamente come ottenere un'ideale illuminazione per le statue in esse contenute. Nel 1593, a Scamozzi viene dato incarico di eseguire un altare in un vano interno del Palazzo Ducale di Venezia che servisse come cappella privata del Senato e del doge. Committente diretto dell'opera fu quest'ultimo, Pasquale Cicogna, in carica nel decennio 1585-1595. Il compito assegnato prevedeva che il nuovo altare ospitasse il grande gruppo marmoreo con la *Madonna con Bambino e quattro angeli*, iniziato da Jacopo Sansovino nel 1536 e terminato dopo la morte dell'artista avvenuta nel 1570. Se da un lato, si richiedeva che l'immagine scolpita fosse usata come principale oggetto di venerazione sopra l'altare, l'insolita magnificenza della cornice architettonica realizzata da Scamozzi determinò un nuovo e sorprendente effetto scenografico, piuttosto simile a un allestimento museale, se non addirittura più esplicitamente espositivo. Per questo, la funzione liturgica della scultura d'altare sembra essere stata espressa in sordina, dal momento che la stessa mensa è ricavata su un blocco pieno di marmo che, non solo resta all'interno del vano della cappella, ma soprattutto sembra appositamente studiato per ricreare una base d'appoggio al vero e proprio piedistallo della statua.

Considerando le fonti luminose che illuminano questa cappella, chiamata più esattamente Chiesetta, bisogna ricordare che essa è situata al secondo piano nobile dell'edificio, all'estremità settentrionale dell'ala che fiancheggia il rio del Palazzo Ducale; di fronte all'altare scamozziano si trova la porta per l'anti-chiesetta, mentre a destra un'altra porta conduce alla sala del Senato. Come si nota guardando dal grande cortile verso gli appartamenti dogali, il vano del vero e proprio altare scamozziano sporge sensibilmente fuori dal filo esterno della facciata. Tuttavia, la struttura non risulta per questo pensile o appesa, dal momento che la sporgenza insiste esattamente sopra un vano che

ospita le scale che conducono agli appartamenti dogali del piano inferiore.

Nell'architettura italiana del Rinascimento, sono pochi i casi di allestimenti che, per ricchezza e «artificio», raggiungono l'altezza della soluzione realizzata da Scamozzi. Piuttosto che riproporre una nicchia in forma di semplice edicola classica, l'architetto manipola lo spazio intorno a un'abside dal profilo schiacciato, disponendo due file di colonne libere ribattute a muro da lesene. Negli intercolunni lungo le pareti laterali del vano si aprono due finestre allungate che investono di luce il gruppo statuario del Sansovino da entrambi i lati. Attraverso questo «lume secondario» – laterale e orizzontale – una sorprendente luce si diffonde attraverso la selva di colonne, andando a sovrapporsi a quella «luce viva e perpendicolare» che giunge dalle più grandi finestre nella stessa parete del sacello. Sebbene a un'attenta analisi non possa sfuggire la presenza di questa prima coppia nascosta di finestrelle, esse sono del tutto assenti nella pur magra letteratura sull'opera. Ulteriori fonti di luce provvedono a illuminare lo spazio della Chiesetta. Oltre alla seconda coppia di grandi finestre quadrate, aperte presumibilmente in coincidenza di una seconda campagna di lavori seguiti da Scamozzi (come si potrebbe desumere osservando le loro cornici in marmo), si trovano due finestre laterali aperte sul lato nord del vano, probabilmente preesistenti all'intervento di Scamozzi. Assai più scarso, ma non trascurabile, è l'apporto di luce proveniente dalle due porte e dalla coppia di basse finestre esistenti nella stretta parete verso l'anti-chiesetta.

Nell'insieme, si tratta dunque di una forte illuminazione di varia natura e complessità, proveniente da più fonti, non tutte dovute alla mano di Scamozzi; ma è significativo il fatto che, nonostante l'abbondante luce presente in questo spazio, esso rimanga sempre al di sotto delle aspettative a cui è abituato il nostro occhio moderno, insofferente alla penombra perché assuefatto dalla condizionante presenza dell'illuminazione artificiale. L'intento di Scamozzi fu soprattutto quello di cercare di introdurre nell'abside una maggiore quantità di luce proveniente dall'alto, di una qualità «statuaria», vale a dire, diffusa e temperata, adatta per risaltare le forme plastiche del gruppo scultoreo di Sansovino. L'ideale di illuminazione di Scamozzi potrebbe essere individuato in un punto di mezzo tra l'oscillante luce prodotta dalle candele e l'abbacinante chiarore di una giornata estiva che segna di ombre ogni superficie, vicino alla piena luce di una fredda giornata di fine inverno, il cui azzurro del cielo si staglia contro un limpido cielo cristallino.

Quelle due finestrelle laterali, poste in alto tra le colonne, confermano l'intenzione di dare luce soprattutto alle statue, rischiarando complessivamente l'incavo ombroso della nicchia. Con forse minore intenzionalità, l'architetto aggiunge un ulteriore effetto luminoso pro-



Venezia, Palazzo Ducale, Chiesetta: finestra laterale dell'altare

dere proporzionalmente i rapporti tra statua e spazio «continente», in modo tale che «anco le statue vi comparono molto meglio», giustificando il fatto che «rare volte i scultori fanno le loro statue proporzionate a' nicchi» (Scamozzi 1615, II, p. 168).

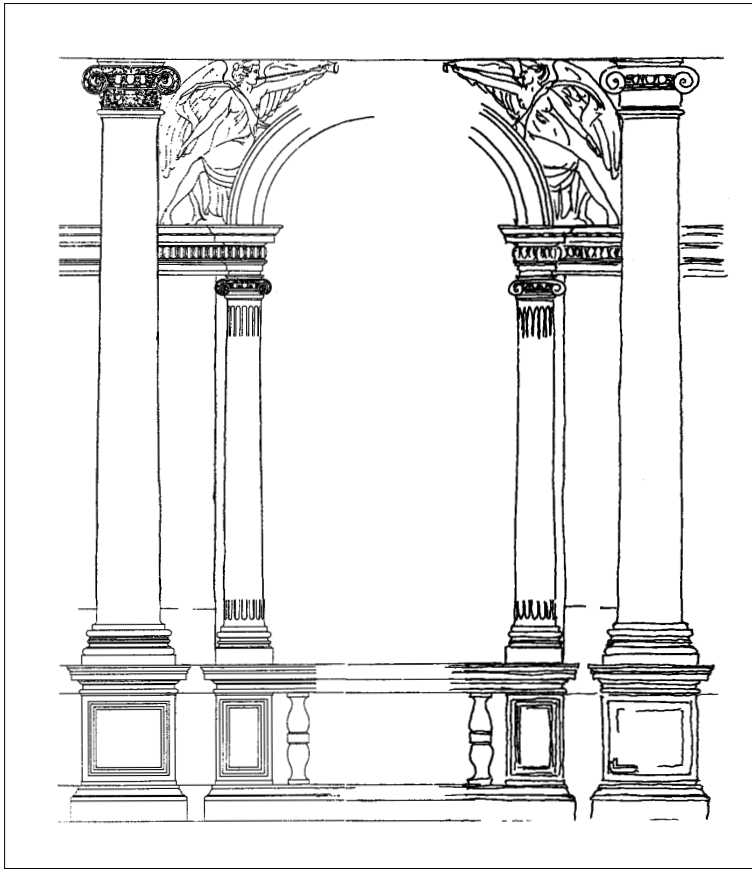
Nella cappella dogale, al ritmo serrato delle cornici curve e dei diaframmi plastici di colonne e lesene, va considerato l'ulteriore rialzamento del gruppo statuario, già provvisto di base, con un alto piedistallo di pietra rossa, che segna un primo omaggio al Sansovino nella sfaccettatura angolare e nelle facce incassate. Malgrado l'esuberante ricchezza dei singoli dettagli, il tenore architettonico dell'insieme dà alla Venezia di fine secolo un'aria di insolita classicheggiante purezza, assai lontana da quell'ornamentazione carica, caratteristica dell'ultima stagione di Alessandro Vittoria ancora non del tutto conclusasi. Nel progetto di Scamozzi, il limpido biancore del marmo della cornice circonda e isola, intensificandola, la policromia del vano centrale. Il verde scuro del fregio pulvinato della trabeazione dell'abside fa risaltare non soltanto l'articolazione architettonica per piani paralleli, ma anche il dinamismo lineare e la tensione spaziale creata dagli stessi architrave e cornice, enfatizzando la compressione dovuta al profilo schiacciato dell'abside, secondo un profilo curvo già usato da Scamozzi in un progetto per le gradinate della cavea del teatro di Sabbioneta, di cui esiste testimonianza nel disegno autografo Uffizi 191 A.

Non sembra inadeguato ravvisare nei molteplici profili curvi dello scamozziano altare per la cappella di Palazzo Ducale una sorta di anticipazione dell'elegante dinamismo architettonico dei grandi maestri del barocco romano: non siamo infatti lontani dalla data di esecuzione della chiesa romana dei Santi Luca e Martina di Pietro da Cortona.

Ma riprendendo con le citazioni da Jacopo Sansovino, esse non si esauriscono nella ripresa dello smusso del piedistallo del gruppo statuario: tanto la partizione triadica dello sfondo della nicchia, quanto il disegno dell'intradosso dell'arco anteriore, costituiscono un omaggio implicito al Tatti del monumento Venier nella chiesa di San Salvador a Rialto e soprattutto della Libreria Marciana. Proprio il confronto con la Libreria consente ulteriori paralleli, non solo iconografici – come la citazione del grande portone che si apre alla visione celeste di Maria *Ianua coeli* – ma più precisamente filologici che testimoniano la genesi della «serliana contratta» usata da Scamozzi come derivazione dei finestrini ionici del piano superiore della Libreria, anch'essi contrassegnati – come l'altare dogale – da colonne laterali accoppiate, non semplicemente poste l'una dietro l'altra, ma piuttosto organizzate come quinte architettoniche parallele che creano, nella minima distanza dal muro laterale, l'effetto di una drastica contrazione del ritmo triadico, tipico del Sansovino. Entrambi gli architetti, circondano poi questa «serliana» con un ordine maggiore. In aggiunta, nel progetto scamozziano, le quinte create dalle colonne si distanziano l'una



Venezia, Palazzo Ducale, Chiesetta: volta dell'altare
Roma, chiesa dei Santi Luca e Martina, abside



Alzato della finestra ionica della Libreria sansoviniana, Venezia (tratto da Samonà-Franzoi 1970)

dall'altra in profondità, per poter disporre dello spazio necessario per la mensa d'altare, stratagemma che permette anche di dar posto alle finestre laterali nascoste nell'intercolunnio.

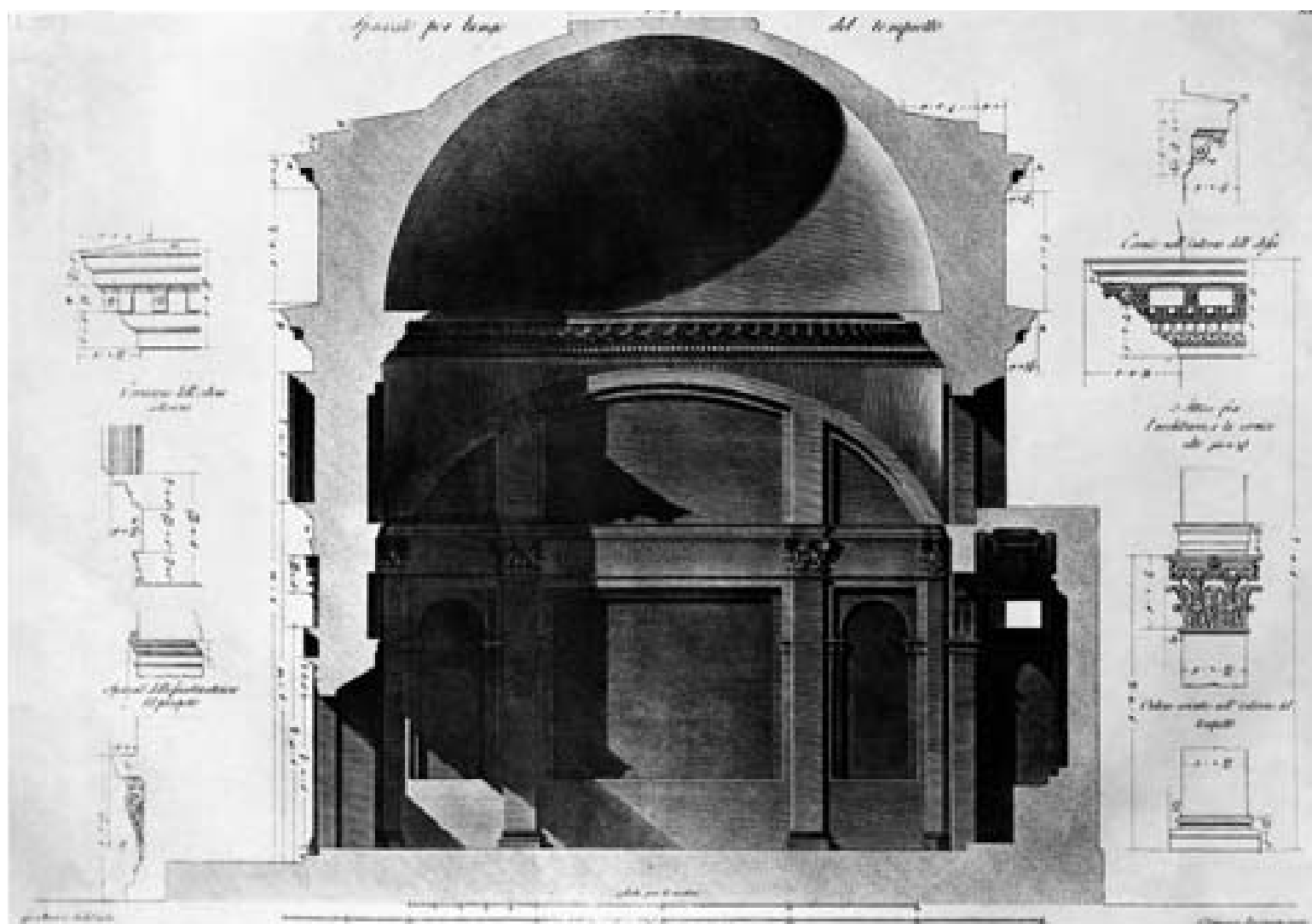
Scamozzi sembra istituire un rovesciamento tipologico dovuto a un cambio di sintassi, che permette alla finestra sansoviniana di trasformarsi in una nicchia. È infatti negli interpiani dello scalone monumentale della Libreria Marciana che sono presenti quelle «serliane contratte» – non più finestre – che costituiscono per Scamozzi motivo di continua ispirazione (Scamozzi 1615, II, p. 187).

Se non prima, certamente dal 1582, Scamozzi ottiene l'incarico per terminare la Libreria Marciana e innalzare lungo la piazza l'edificio delle Procuratie Nuove. Da quella data, l'universo delle forme sansoviniane dovette entrare a far parte integrante del laboratorio progettuale di Scamozzi, come documentano i disegni autografi nei fogli Uffizi 192 A e Uffizi 193 A, che contengono il rilievo dei finestrioni ionici sansoviniani. È interessante notare poi che non meno di sette note aggiunte a questi due disegni riguardano problemi relativi all'illuminazione della Zecca e della Libreria.

Nonostante le ben note critiche sugli errori delle «fabbriche di Piazza», i progetti di completamento di Scamozzi per gli edifici di San Marco mostrano una meditata e profonda conoscenza del completo catalogo di architetture veneziane di Sansovino. A ogni modo, il riuso del finestrone sansoviniano, trasformato in nicchia per ospitare nell'altare dogale il gruppo scultoreo di Tatti, mostra nei confronti di quest'ultimo una continuità decorativa del tutto naturale.

Eppure la citazione più spettacolare della sansoviniana «serliana contratta» si vede sulla facciata laterale del palazzo «de magnifici signori Strozzi in Fiorenza», meglio noto come Palazzo Nonfinito, di cui Scamozzi fornì «disegni e modello». A Firenze, lungo il fianco di Borgo degli Albizi, sovrapposta al portone laterale, si trova una serliana che ricorda da vicino la nicchia-altare della Chiesetta di Palazzo Ducale, qui ritrasformata in finestrone balconato con balaustra, come già nella Libreria Marciana.

Tornando dunque al tema degli allestimenti statuari e al binomio architettura e luce, non deve sorprendere se tali interessi occupano visibilmente le testimonianze più mature dell'architettura di Vincenzo Scamozzi, specchio ormai di una vasta cultura classica e di una considerevole esperienza diretta. Tra gli allestimenti statuari, basta ricordare il progetto per la collezione Grimani nell'antisala della Libreria Marciana e il completamento del palladiano Teatro Olimpico di Vicenza, di cui Scamozzi allestì lo splendido *proscenium* con nicchie quadrate, sulla falsariga dei tabernacoli del Pantheon. Su tutti spicca poi il decoro del Teatro Ducale di Sabbioneta, commissionato da Vespasiano Gonzaga, dove, *inter alia*, figura una scenografica colonnata intervallata da nicchie giganti occupate da busti colossali all'antica su alti piedistalli.



Roma, via Flaminia, chiesa di Sant'Andrea (Stern 1784)

L'elenco degli ambienti destinati a esibire raccolte di statue comprende per Scamozzi varie tipologie che inseriscono certamente la cappella-altare di Palazzo Ducale in un elenco più vasto che comprende il mausoleo, la galleria, la tribuna, l'*antiquarium*, ma che trova il punto più alto nella straordinaria proposta di «sala rotonda», modello ideale elaborato sulla falsariga degli statuari dell'antichità classica, che aveva affascinato già molti architetti del Rinascimento, da Palladio a Labacco i quali immaginarono l'architettura antica come abitata da una moltitudine di statue.

Secondo questa più larga interpretazione, e almeno a partire da Serlio, è chiaro come gli spazi architettonici destinati a raccogliere collezioni di statue, così come gallerie di pittura, abbiano rappresentato un aspetto non marginale nel tentativo di ricreare spazi modernamente antichi. Eppure, bisogna ricordare che fra tutti gli ambienti appositamente progettati per ospitare collezioni di sculture, quelli illuminati da una luce appositamente studiata nei suoi effetti complessivi, seppur in numero molto scarso, restano assai significativi. Tra essi, una menzione speciale si deve alla michelangiolesca Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, in cui il contrasto bicolore tra il bianco delle superfici murarie e il grigio del macigno è armonizzato da un'illuminazione diffusa che inonda lo spazio dall'alto, attraverso le grandi finestre delle lunette e la lanterna della cupola.

Alla stessa supervisione di Michelangelo si deve poi la realizzazione della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio a Roma, la cui misurata bianchezza, priva di intagli ridondanti, costituisce un ulteriore esempio del tipo di illuminazione ideale ricercata dallo scultore. In questo senso, la tribuna veneziana di palazzo Grimani a Santa Maria Formosa appare come una curiosa riedizione dello «statuario mediceo» della Sagrestia Nuova, nella quale, se la luce non può dirsi del tutto bianca, la bicromia dei materiali si avvantaggia di una luce di chiarezza uniforme, come fosse un «lume vivo» proveniente dall'alto. Parimenti accade nella cappella Pellegrini della chiesa di San Bernardino a Verona, per la quale Michele Sanmicheli studiò un'illuminazione altrettanto bianca, derivata dal prototipo mediceo, che avrebbe dovuto illuminare un apparato scultoreo mai eseguito, ma testimoniato dal vuoto delle nicchie presenti.

Chiude questo rapido elenco lo Statuario pubblico, progettato da Scamozzi per Giovanni Grimani e destinato a raccogliere quella parte di statue antiche donate alla Repubblica veneziana, che rappresenta davvero l'apice delle ambizioni dell'architetto in questo genere di allestimenti.

La vasta e intima conoscenza di Roma da parte di Scamozzi è ben nota: a un lungo soggiorno giovanile di studio e di formazione, si aggiunsero ripetuti ritorni nell'Urbe lungo tutto l'arco della vita, dovuti anche a una rete assai estesa di contatti personali e di committenze,

specialmente religiose. Dunque, non soltanto una conoscenza diretta delle antichità classiche, ma anche un grande interesse per le più recenti opere romane di architettura, di cui il Trattato dà ampia testimonianza. Per l'innovativo sistema di illuminazione laterale realizzato da Scamozzi nella Chiesetta di Palazzo Ducale è possibile indicare un più puntuale riferimento romano.

Nell'Urbe, in quegli anni, a destare interesse era stata la realizzazione della chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia, progettata da Jacopo Vignola come una piccola variazione del Pantheon, destinata a ospitare una decorazione di pitture. Qui, una fonte di luce indipendente illumina la pala posta sull'altare maggiore, attraverso un doppio sfondamento ottenuto con due piccole finestre aperte sulla volta absidale. Vignola anticipa il sacello di Scamozzi in Palazzo Ducale, riuscendo ad influenzare ogni successiva sperimentazione in fatto di luce. L'attenzione di Scamozzi per Vignola è stata più volte considerata: entrambi mostrano un atteggiamento architettonico conservatore, che venne largamente apprezzato da una committenza d'ispirazione controriformata. È proprio nelle cupole ovali delle cappelle perimetrali della chiesa di San Gaetano a Padova, che Scamozzi esplicita ogni debito verso il tempio di Sant'Andrea in via Flaminia.

Se è vero che lo studio della luce naturale come componente fondamentale dell'architettura non ha mancato di attirare l'attenzione degli studiosi, l'argomento non è mai stato indagato, né in modo sistematico, né capillare. Ciò nonostante, se ci si limita a considerare l'area veneta in rapporto agli esempi anteriori a Vincenzo Scamozzi, è stata più volte notata la sensibilità per la componente luminosa nell'opera di Mauro Codussi, di Jacopo Sansovino o di Andrea Palladio. Non è infatti necessario riassumere le tappe di un percorso che dal tempio di Vignola giunge alla romana *Estasi di santa Teresa* di Bernini, quanto sembra piuttosto utile accennare soltanto a tre casi romani, di poco posteriori all'altare scamozziano di Palazzo Ducale, per i quali si riscontra una sensibilità simile a quella assai precoce di Scamozzi. Il primo caso riguarda l'altare maggiore di Santa Bibiana di Gian Lorenzo Bernini; il secondo caso, l'altare maggiore di San Giovanni dei Fiorentini di Pietro da Cortona; il terzo, lo spazio della cappella Raimondi nella chiesa di San Pietro in Montorio, ancora di Bernini. In questi esempi, gli architetti operano uno sfondamento del muro alla ricerca di un «lume» supplementare, situato tra gli elementi architettonici, con un effetto non dissimile dall'azione della luce nell'altare veneziano di Scamozzi. Per raggiungere tali effetti, non è improprio menzionare gli studi per l'illuminazione teatrale; queste architetture, a guisa di un palcoscenico ristretto, vengono illuminate da luci nascoste tra le «quinte», dove le figure a rilievo sono rischiarate da una fonte di luce occulta che illumina tuttavia in modo intenso, naturale e diffuso. In tal modo, il dispositivo della Chiesetta ducale di

Scamozzi può esser letto come un significativo caso, che precede di circa tre decenni i tre menzionati esempi del barocco romano. Una simile valutazione è supportata inoltre, non soltanto dalla generale romanità del linguaggio architettonico evidente nell'abside della Chiesetta, ma soprattutto dallo specifico riferimento al modello vignoliano, tenuto ben presente in ogni successiva sperimentazione romana.

Se, in qualche modo, l'atteggiamento di Scamozzi sembra restare estraneo al pesante decorativismo del tardo Cinquecento veneziano, alla maniera di Alessandro Vittoria, non è dunque per un attardamento provinciale. Piuttosto, si deve alla piena consapevolezza di un artista, per formazione, frequentazioni e viaggi, ben più cosmopolita di tanti suoi contemporanei strettamente legati alla tradizione lagunare. La ricchezza inventiva mostrata nell'altare dogale si presta anche per sottolineare il carattere «universale» dell'architettura di Scamozzi, nonostante rimanga in parte da chiarire il nesso storico tra questa anticipazione in tema di luce e le successive sperimentazioni del barocco. Si può sospettare la mancanza di un più stretto legame nella serie dei riferimenti citati, anche per un'oggettiva carenza di documentazione sui monumenti fuori Roma, che non permette di aggiungere molti più elementi a questa iniziale storia dell'illuminazione, precedente alle grandi invenzioni ideate dai maestri del barocco.

Concludendo, è possibile aggiungere che un ulteriore precedente teorico all'interesse degli architetti del secondo Cinquecento sugli effetti della luce si ritrova nel *Quinto Libro* di Sebastiano Serlio, per il quale, sia Vincenzo, sia il padre Giandomenico, mostrarono un grande interesse, come testimoniato dalla redazione di un «copioso indice» all'edizione serliana.

Quest'ultimo libro, dedicato da Serlio all'analisi dei templi antichi e alla progettazione degli edifici religiosi cristiani, ancora una volta torna a enfatizzare l'importanza di un'illuminazione diffusa e abbondante, suggerendo agli architetti e ai committenti di procedere a una sistemazione conveniente delle aperture anche in considerazione della loro apertura in rapporto alla grandezza dei vani. Sarebbe persino dimostrabile come l'interesse di Serlio per la progettazione delle fonti di luce naturale derivi dall'esperienza maturata dall'insegnamento ricevuto dal maestro Baldassarre Peruzzi e da quello a sua volta ereditato da Francesco di Giorgio Martini. In questo contesto è notevole anche l'esempio bramantesco dell'abside di Santa Maria del Popolo con un cassettone nell'arco aperto da finestra (segnalazione di Mauro Mussolin). Ma limitandosi a un più semplice riscontro diretto dell'opera serliana in quella di Scamozzi, è nel *Settimo Libro* di Serlio che si ha *in nuce* la teorizzazione dei vantaggi di un'illuminazione laterale garantita da finestre e porte poste in absidi e nicchie. È anche da tale condivisa esperienza che Vincenzo Scamozzi paradigmaticamente,

ma in modo del tutto personale, deriverà gli effetti di illuminazione applicata nell'altare commissionato dal doge Cicogna nella Chiesetta di Palazzo Ducale.

Un vivo e sincero ringraziamento a Mauro Mussolin per il testo italiano che ha scritto in occasione della mostra su Scamozzi, rendendo i testi precedenti più sintetici e spesso più comprensibili.

Il mio contributo riassume e rielabora quello letto al seminario della CISA su Scamozzi nel 1998 e si basa sull'articolo: *Architecture and Light: Vincenzo Scamozzi's Statuary Installation in the Chiesetta of the Palazzo Ducale in Venice*, in «Annali di architettura», n. 14, 2001, pp. 171-193, dove si trova una trattazione più ampia dell'argomento con un apparato di illustrazioni e note, riferite alla letteratura specifica, più ricco.

Oltre l'articolo sopra citato, vedi la scheda sulla Chiesetta in Palazzo Ducale di Venezia in questo catalogo (cat. 43).

Bibliografia essenziale: L. Cicognara, A. Diedo, G. Selva, *Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, ed. Zanotto, Venezia 1858, vol. 1, pp. 66 ss., tavv. 18 ss.; F. Zanotto, *Il Palazzo ducale, di Venezia*, Venezia 1858, vol. 2, tav. 101 e pp. 1-4; G. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, 1868, doc. nn. 956 ss.; W. Timofiewitsch, *Zwei Zeichnungen Vincenzo Scamozzis für die Raumaufteilung der Libreria Sansoviniana*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 10, 1962, pp. 209-216; K. Noehles, *Architekturprojekte Cortonas*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 20, 1969, pp. 171-206, in particolare, pp. 183 ss.; I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York-Londra 1980; F. Barbieri, *Rocca*, 1996; M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000.

Si riporta, infine, un testo citato da Barbieri (1952, p. 205): «Tre lettere, due sulle opere di architettura e una sulla illuminazione del Teatro Olimpico», copia in «Miscellanea di scritti appartenenti alle Belle Arti», Biblioteca Civica di Padova, ms. B.P. 21-2537.