

# PALLADIO A COLORI, PALLADIO IN BIANCO E NERO: IL MITO DEL BIANCO NELL'ARCHITETTURA PALLADIANA

*In Palladio's architecture the choice of colour is strictly related to the use of specific materials: stone, plaster, rectified bricks. His buildings can vary from the candid white of Istrian stone, to the warmer tones of Vicenza stone, and the bright red that characterises some of his buildings at the beginning of his Venetian period. The Four Books of Architecture, although at the origin of Palladio's fame, have created the dogma of an exclusively monochrome Palladio, white and stony. From the early 17<sup>th</sup> century, the parts in red stucco were often hidden under layers of 'fake stone' plaster with the purpose of correcting what was considered to be an error ascribable to unqualified craftsmanship and problems related to the construction site. An interpretation which was considered accurate until very recently, then refuted in the last decades of the 20<sup>th</sup> century thanks to a more careful attention to the materiality of Palladio's built structures.*

Il materiale delle costruzioni è modesto. Nasce una città in bianco e nero, con le tinte di un'acquaforte, in un paese dalle luci morbide, rosee, in cui l'aria sembra portare un colore disciolto. L'incanto di Vicenza è nel contrappunto tra la sua esaltazione neoclassica ed il colore veneto, semiorientale, che la compenetra dovunque<sup>1</sup>.

Sono queste le parole che nelle pagine del libro *Viaggio in Italia* del 1957 Guido Piovene dedica alla sua città natale, Vicenza, riferendosi alle fabbriche di Palladio e alla fortunata stagione del Cinquecento. 'L'acquaforte urbana' che lo scrittore ha negli occhi è però il risultato di quel lungo processo d'identificazione tra il mito dell'architetto e il *genius loci* della città che soprattutto dalla seconda metà del Settecento si sposta dal piano prettamente simbolico a quello formale, imprimendo una profonda trasformazione al volto del centro berico. In particolare, la nuova concezione di decoro urbano promossa da Napoleone e poi continuata e perfezionata negli strumenti sotto l'impero austroungarico ha come conseguenza la perdita di gran parte delle testimonianze costruite antecedenti al XVI secolo in funzione di uno stile normalizzato, il più possibile aderente al dogma palladiano<sup>2</sup>. La Vicenza che viene capillarmente cancellata è proprio l'originale scenografia in cui il lapicida Andrea si trova a operare, così descritta dal poeta Giovanbattista Dragonzino<sup>3</sup>:

vidi ampie strade e genti pellegrine,  
li superbi palazzi istoriati  
con fondamenti a punte adamantine,

portici, archi, colonne e tempî ornati  
di porfiri e pietre serpentine, d'intagli, di rilievi e  
di pitture,  
in varie fogge, a compassi e misure.

Le larghe facce d'ogni alto edificio  
d'intorno fiammeggiavan di fino oro,  
che con ragione e con miro artefizio  
mirabilmente adorna ogni lavoro.

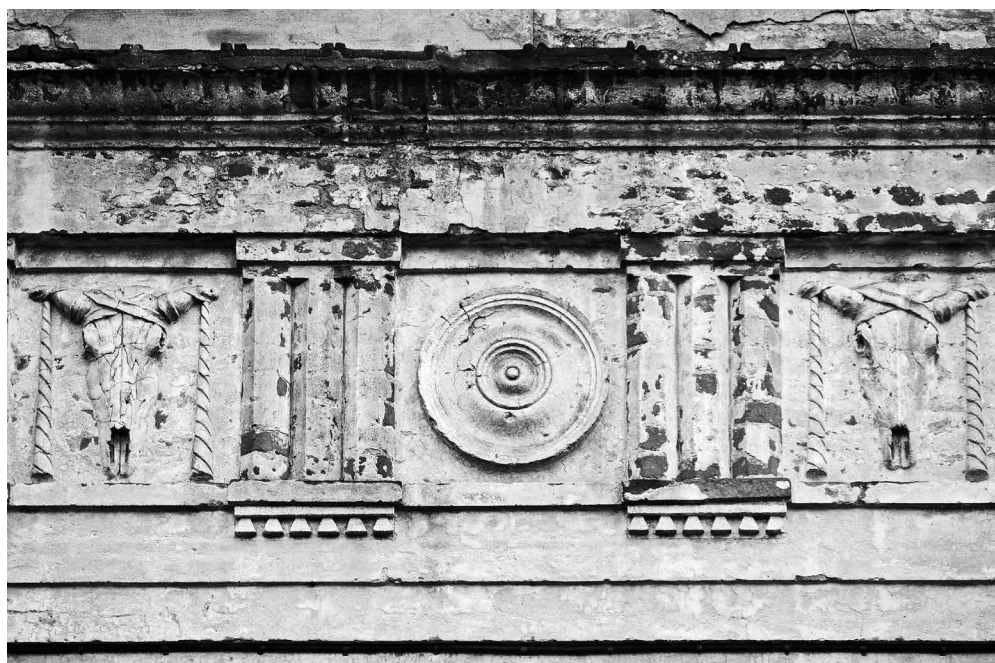
In questa realtà medievale e densa di colori gli edifici a firma di Palladio si profilano dunque come un forte elemento di contrasto non soltanto formale ma anche e specialmente cromatico per via della loro apparenza completamente monocroma.

Nonostante tale caratteristica accomuni la gran parte delle sue architetture, vi è un esplicito riferimento al bianco solamente nell'ultimo de *I Quattro Libri dell'Architettura* in merito al colore più appropriato per le opere religiose: "Tra tutti i colori niuno è, che si convenga più à i Tempî, della bianchezza: conciosiache la purità del colore, e della vita sia sommamente grata à DIO"<sup>4</sup>. Oltre a ragioni di ordine simbolico, la scelta di questo colore è anche da correlare alla predilezione nei secoli del Classicismo per alcuni materiali, primo il marmo poiché considerato tra tutti il più nobile. Paragonabili a questo litotipo, sia per le qualità di resistenza e durabilità che per il candore e la grana omogenea<sup>5</sup>, sono la pietra d'Istria e quella di Piovene, due calcari microcristallini a cui l'architetto cinquecentesco ricorre per realizzare rispettivamente le facciate delle chiese veneziane e i piedritti delle logge del pa-

lazzo della Ragione a Vicenza (fig. 1). Per lavori così importanti egli può contare su consistenti risorse finanziarie, mentre nella maggioranza degli altri cantieri per ville e palazzi deve trovare espedienti per soddisfare una committenza alle cui aspirazioni di rappresentatività non sempre corrisponde un'adeguata possibilità economica. In questi casi la pietra adoperata è quella di Vicenza, ossia un calcare tenero e di più facile lavorabilità, meno costoso, ma maggiormente sensibile al degrado e con tonalità variabili dal bianco al giallo paglierino più o meno intenso. Le inevitabili differenze cromatiche tra parti della costruzione realizzate con questo litotipo – ascrivibili alle diverse cave di provenienza o al punto di estrazione – sono talvolta celate da un sottile strato d'intonaco come nel Teatro Olimpico a Vicenza o in villa Thiene a Quinto Vicentino, in modo tale da omogeneizzare la grana poco compatta e riprodurre più ricche superfici marmoree<sup>6</sup>.

In generale, Andrea, muovendo da una formazione da lapicida, giunge velocemente a maturare una serie di soluzioni formali e costruttive volte alla realizzazione di edifici dall'aspetto classico e monocromo, che permettano di "lasciar da parte [...] le superflue spese"<sup>7</sup>, rielaborando procedure tecnologiche della tradizione e modelli edificatori desunti dalle rovine<sup>8</sup>. L'uso della pietra è spesso limitato a pochi elementi, quali ad esempio cornici, basi o capitelli, privilegiando invece la scelta del laterizio rivestito poi con intonaco<sup>9</sup> (fig. 2). Nonostante fosse di origine antica, tale





<sup>1</sup> G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 1957, pp. 41-42.

<sup>2</sup> Cfr. *Città ed Archivi nell'età degli Imperi. Urbanistica e interventi d'architettura a Vicenza da Napoleone agli Asburgo (1806-1866)*, catalogo della mostra (Vicenza, ex convento dei Teatini, 27 settembre-20 ottobre 1985), a cura di U. Soragni, Vicenza 1985.

<sup>3</sup> G. DRAGONZINO, *Nobiltà di Vicenza*, a cura di F. Barbieri, F. Fiorese, Vicenza 1981 (prima ed. Venezia 1525), vv. I 10, 2-8; I 11, 1-4.

<sup>4</sup> A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, IV, p. 7.

<sup>5</sup> Cfr. M. PIANA, «Bella et mirabil cosa è la materia delle pietre vive che sono condotte da Rovigno». Note sull'estrazione, l'impiego e la patinatura della pietra d'Istria a Venezia, in *La pietra d'Istria e Venezia*, atti del seminario (Venezia, 3 ottobre 2003), a cura di N. Fiorentin, Verona 2006, pp. 63-76; ID., *Marmorino plasters in Venezia between XVI and XVIII Centuries*, in *Scientific Research and Safeguarding of Venice. Research Programme 2004-2006, IV, 2005 results*, a cura di P. Campostri, Venezia 2006, pp. 73-74.

<sup>6</sup> Cfr. M.E. AVAGNINA, *Marmorini e stucchi: il restauro delle superfici architettoniche e plastiche del Teatro Olimpico*, in *Andrea Palladio. Nuovi contributi*, atti del seminario (Vicenza, 1-7 settembre 1988), a cura di A. Chastel, R. Cevese, Milano 1990, pp. 226-235; *Villa Thiene. Andrea Palladio. Il restauro*, III (Quaderno n. 3. *Analisi critico-stratigrafica, progetto e interventi parziali di restauro*), a cura di B. Gabbiani, Quinto Vicentino 2000.

<sup>7</sup> PALLADIO, *I Quattro Libri...* cit., I, p. 5.

<sup>8</sup> Cfr. P.N. PAGLIARA, *Palladio e Giulio Romano: la trasmissione di tecniche costruttive che permettessero di «lasciare da parte [...] le superflue spese»*, in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, atti del simposio (Vicenza, Verona, Venezia, 5-10 maggio 2008), a cura di F. Barbieri et al., Venezia 2008, pp. 87-95.

<sup>9</sup> Cfr. PALLADIO, *I Quattro Libri...* cit., I, p. 11. Si rimanda inoltre a quanto dichiarato da Palladio nella *Scrittura* per il modello del Duomo di Brescia del 1567 edito in T. TEMANZA, *Vita di Andrea Palladio Vicentino*, Venezia 1762, p. XCV; per una recente trascrizione del documento si veda: A. PALLADIO, *Scritti sull'Architettura (1554-1579)*, a cura di L. Puppi, Vicenza 1988, pp. 123-125.

<sup>10</sup> Cfr. G. BISCONTIN, M. PIANA, G. RIVA, *Research on Limes and Intonaco of the Historical Venetian Architecture*, in *Mortars, Cements and Grouts used in the Conservation of Historical Buildings*, atti del simposio (Roma, 3-6 novembre 1981), Roma 1982, pp. 359-371; ID., *Aspetti di durabilità degli intonaci "marmorino" veneziani*, "Restauro e Città", 3/4, 1986, pp. 117-126; PIANA, *Marmorino...* cit., pp. 71-90.

<sup>11</sup> Cfr. A. FOSCARI, *Malcontenta: il restauro delle facciate*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", XX, 1978, pp. 273-282; G. VIOLA ZANINI, *Della Architettura di Gioseffo Viola Zanini padovano pittore ed architetto. Libri due...*, Padova 1629, I, p. 94.

procedura ricomincia a essere utilizzata in modo diffuso tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento con l'affermarsi del nuovo linguaggio architettonico. Come già ampiamente studiato<sup>10</sup>, alla fine del XV secolo compare a Venezia un particolare tipo di intonaco 'a finta pietra', il marmorino, destinato poi a diffondersi rapidamente in tutto l'entroterra veneto. Chiamato anche 'stucco' o 'terrazzetto', esso è composto da calce e frammenti di materiali lapidei, frantumati a mortaio e vagliati. Steso con uno spessore costante, lo strato veniva poi lisciato e compatto mediante il ripetuto ripasso di un cazzuolino dalla suola leggermente convessa denominato 'ferro', al fine di ottenere una perfetta levigatura. Le ultime fasi della lavorazione consistevano nella lucidatura delle superfici con olio di lino cotto o sapone e cera, procedimento che permetteva sia di ottenere un aspetto 'bagnato' simile a quello del marmo, sia di diminuire sensibilmente la permeabilità all'acqua del rivestimento, migliorandone così la durabilità nel tempo. Nelle architetture palladiane vi è un'ampia declinazione del marmorino con diverse composizioni dell'impasto e lavorazioni finali a seconda della disponibilità delle materie prime e delle esigenze formali. Nella maggior parte dei casi le cariche utilizzate consistevano in scaglie di pietra locale, le quali conferivano all'impasto variazioni tonali che si discostavano dal bianco candido della pietra d'Istria o di Piovene, virando verso colori più caldi. Talvolta la malta era additivata con altre sostanze: ad esempio, sulla parete settentrionale della villa Foscari a Mira è sta-

to rilevato nel rivestimento la presenza di 'gran-zolo di vetro', ossia polvere e frammenti vetrosi, il cui compito consisteva nel migliorare la resistenza dello strato nella porzione maggiormente esposta all'azione delle intemperie<sup>11</sup>. Palladio ricorre anche a intonaci meno elaborati, definibili come 'marmorini poveri', a base di calce aerea e sabbia, la cui superficie appare rifinita con mani di calce date a fresco e lisciata a 'ferro'<sup>12</sup>. Nell'ottica di ottenere una maggiore veridicità nella finzione, i marmorini potevano riproporre la più ricca apparecchiatura muraria della costruzione lapidea, simulando bugnati di vario tipo: rustico, gentile o semplicemente suggerito tramite incisioni a chiodo<sup>13</sup>. In questo caso, il disegno non forma mai una tessitura indifferenziata, ma varia in relazione agli elementi architettonici della fabbrica, imitando in corrispondenza delle forature architravi tripartite o piattebande lapidee con arco superiore di scarico e ripponendo così le articolazioni strutturali tipiche di una muratura in pietra (figg. 3-4). Non sempre le finiture in stucco definivano superfici uniformi, ma potevano riprodurre le venature del marmo – il dato è testimoniato da Gioseffo Viola Zanini nel suo trattato del 1629 in riferimento alle colonne della Rotonda<sup>14</sup> – oppure presentare differenti gradazioni cromatiche. Nella chiesa veneziana del Redentore, ad esempio, le indagini stratigrafiche compiute sulle finiture originali in occasione dei restauri del 1998-1999 hanno fatto emergere come le colonne, le lesene, gli archi del transetto e delle cappelle laterali presentassero in origine uno strato superficiale tendente al beige; una scelta, quest'ultima, il cui obiettivo consisteva nel far risaltare gli elementi dell'ordine sul bianco avorio delle pareti e delle volte<sup>15</sup>. Sarebbe comunque errato pensare che le architetture di Palladio fossero esclusivamente del colore della pietra. A iniziare da villa Foscari (1557-1558) cominciano a tingersi di rosso: il laterizio



pagina 75

Fig. 1 A. Palladio, Logge del palazzo della Ragione, Vicenza (1960 ca.)

Fig. 2 A. Palladio, Villa Pisani, Montagnana (Padova). Dettaglio della trabeazione sul prospetto meridionale (2014).

Fig. 3 A. Palladio, Villa Poiana, Poiana Maggiore (Vicenza). Dettaglio dell'intonaco con incisioni a bugnato in corrispondenza della facciata principale (2014).

Fig. 4 A. Palladio, Villa Foscari detta La Malcontenta, Mira (Venezia). Dettaglio del prospetto sud-occidentale (2014).





Fig. 5 A. Palladio, Loggia del Capitaniato, Vicenza. Dettaglio della base delle semicolonne giganti (2012).

Fig. 6 A. Palladio, Convento della Carità, Venezia. Prospetto su rio tera' Sant'Agnese (1965).

<sup>12</sup> È un esempio l'intonaco monostrato presente negli interni di villa Gazzotti a Bertesina o quello che contraddistingue gli esterni di villa Poiana a Poiana Maggiore, cfr. F. DOGLIONI, *Nel Restauro. Progetti per le architetture del passato*, Venezia 2008, pp. 336-342.

<sup>13</sup> Si pensi ai casi di palazzo Thiene e palazzo Porto a Vicenza, villa Pisani a Montagnana, villa Foscari o villa Poiana. In particolare sulle finiture di palazzo Thiene si rimanda a: U. SCHÄDLER-SAUB, *Intonaci storici sugli esterni delle ali palladiane di palazzo Thiene a Vicenza*, "Annali di Architettura", 6, 1994, pp. 135-150.

<sup>14</sup> VIOLA ZANINI, *Della Architettura...* cit., I, p. 94.

<sup>15</sup> Cf. M.M. CHERIDO, M. ZAGGIA, *Restauro e indagini su monumenti palladiani a Venezia*, in *Palladio materiali, tecniche e restauri in onore di Renato Cevese*, atti del convegno (Vicenza, 8-9 maggio 2009), a cura di M. Piana, U. Soragni, Venezia 2011, pp. 175-183.

<sup>16</sup> Cf. FOSCARI, *Malcontenta...* cit.; M. PIANA, *Il Convento della Carità: materiali, tecniche, strutture*, "Annali di Architettura", 10-11, 1999, pp. 310-321; ID., Scheda 158. *Modello della chiesa di S. Giorgio Maggiore con i colori originali*, in *Palladio*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia 2008, p. 321; ID., *Vicende e restauri del tablino palladiano della Carità a Venezia*, in *Palladio materiali...* cit., pp. 168-174; A. QUENDOLO, N. BADAN, E. ZENDRI, *Palazzo Antonini a Udine e la Loggia del Capitaniato a Vicenza: indagini conoscitive e intervento di conservazione delle superfici*, in *Palladio materiali...* cit., pp. 44-59.

<sup>17</sup> Si pensi in proposito alla tecnica del "regalzier", consistente nella realizzazione di un intonaco sottile-monostrato su cui a fresco veniva dipinta una cortina laterizia, cfr. M. PIANA, *Note sulle tecniche murarie dei primi secoli dell'edilizia lagunare*, in *L'architettura gotica veneziana*, atti del convegno (Venezia,

assume cioè piena dignità espressiva e viene trattato come una vera e propria opera isodoma da lasciare a vista. Nella Malcontenta, nella chiesa e nel refettorio di San Giorgio Maggiore, nel convento della Carità a Venezia e nella loggia del Capitaniato a Vicenza, le porzioni in 'pietra cotta' destinate a non essere intonacate sono contraddistinte da una lavorazione particolarmente accurata. Dopo la cottura ogni mattone veniva rettificato, levigando le diverse facce su un disco rotante con un impasto di sabbia e acqua, in modo tale da ottenere un apparecchio murario straordinariamente regolare e compatto con giunti dallo spessore millimetrico. Le cortine così realizzate erano poi rifinite con un'ulteriore progressiva levigatura e con la stesura di un sottilissimo strato di cromia rossa, il cui compito consisteva nel nascondere l'inevitabile differenza cromatica tra i singoli mattoni (fig. 5). Ad oggi non è del tutto chiara la composizione di tale

finitura: poteva essere costituita da una miscela di sostanze olio-resinose e ocra rossa, stesa a pennello e poi lisciata a 'ferro', oppure, come nel caso della loggia del Capitaniato, consistere in un sottilissimo strato di intonaco rossastro, contenente malta di calce e polvere di mattone, forse additivato con sostanze organiche<sup>16</sup>. Anche nel proporre l'esecuzione di cortine laterizie così accurate, Palladio compie una sintesi tra imitazione dell'antico, tradizioni locali<sup>17</sup> e l'utilizzo di tecniche sviluppate da tempo nel nord Italia e già sperimentate in ambiente romano tra Quattrocento e Cinquecento<sup>18</sup>. Egli arriva però a esiti espressivi del tutto nuovi per il tempo: come già sottolineato da Mario Piana, nel prospetto su rio tera' S. Agnese del convento della Carità inverte la consueta gerarchia tra ordine architettonico e pregio del materiale, realizzando le trabeazioni in cotto rettificato e rivestendo le murature con del marmorino<sup>19</sup> (fig. 6). Proprio da questa scelta si evince la convinzione – comune anche ai trattatisti del Rinascimento a cominciare da Leon Battista Alberti<sup>20</sup> – che la qualità di un'architettura non dipendesse esclusivamente dall'utilizzo del marmo o di materiali lapidei, ma anche dall'accuratezza e dalla precisione delle tecniche di lavorazione, in grado di nobilitare materiali 'comuni' come il semplice mattone<sup>21</sup>.

I documenti principali per comprendere come Palladio coniugasse determinate scelte costruttive per ottenere specifiche soluzioni formali sono le sue fabbriche costruite: il trattato in questo senso fornisce poche indicazioni e nel caso specifico della bicromia non riporta alcun cenno. Tuttavia, proprio *I Quattro Libri dell'Architettura* hanno rappresentato il riferimento privilegiato per codificare e diffondere in tutto il mondo un'immagine dell'architetto astratta e decontestualizzata dalla consistenza fisica dei suoi edifici. In particolare dalla seconda metà del Settecento, tale opera è stata interpretata come l'atestazione inequivocabile delle idee originarie





27-29 novembre 1996), a cura di F. Valcanover, W. Wolters, Venezia 2000, pp. 61-70; E. DANZI, M. PIANA, *The Catalogue of Venetian External Plasters: Medieval Plasters, in Scientific Research and Safeguarding of Venice. Research Programme 2001-2003, II (2002 results)*, a cura di P. Camprostri, Venezia 2004, pp. 65-77.

<sup>18</sup> E. MONTELLI, *Note su alcune tecniche costruttive impiegate per l'esecuzione di accurati paramenti laterizi nel cantiere romano cinquecentesco*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 32, 1998, pp. 79-90; P.N. PAGLIARA, *Eredità medievali in pratiche costruttive e concezioni strutturali del Rinascimento*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, atti del 25 congresso di storia dell'architettura (Roma, 7-9 giugno 1995), a cura di G. Simoncini, Milano 1997, pp. 32-48; Id., *Antico e Medioevo in alcune tematiche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*, "Annali di Architettura", 10-11, 1999, pp. 233-260; Id., *Materiali, tecniche e strutture in architetture del primo Cinquecento*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 522-544; Id., *Costruire a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia dell'architettura come storia delle tecniche costruttive. Esperienze rinascimentali a confronto*, atti della giornata di studi (Bologna, 2004), a cura di M. Ricci, Venezia 2007, pp. 25-74.

<sup>19</sup> Cfr. PIANA, *Il convento...* cit., p. 319.

<sup>20</sup> "Spesse volte si constata che i materiali comuni artisticamente trattati fanno migliore figura di quelli nobili accostati disordinatamente", L.B. ALBERTI, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, II, pp. 248-249.

<sup>21</sup> Cfr. PAGLIARA, *Eredità...* cit.

<sup>22</sup> Cfr. D.L. PATERNÒ, *Palladio nel tempo. Trasformazioni, autenticità, mito tra Ottocento e Novecento*, Padova 2015.

<sup>23</sup> Cfr. PIANA, Scheda 158... cit.

<sup>24</sup> *Preventivo e contratto steso da Baldassarre Longhena per lavori da compiere all'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore*, 10 maggio 1652, Archivio di Stato, Venezia, *San Giorgio Maggiore*, 21, proc. 10°, cc. 71-72.

dell'autore e non come rielaborazione compiuta negli ultimi anni della sua vita con l'obiettivo di diffondere una versione perfezionata dei propri progetti. Si afferma così il dogma di un Palladio simmetrico, possibilmente lapideo ed esclusivamente monocromo che per lungo tempo ha fortemente condizionato anche i restauri dei suoi edifici: quest'ultimi, infatti, si sono molte volte trasformati in occasioni per correggere e ripristinare un'immagine della fabbrica corrispondente all'interpretazione critica del momento, spesso distante da quanto effettivamente realizzato nel XVI secolo<sup>22</sup>.

Uno dei primi casi conosciuti di 'palladianizzazione' si verifica già a metà del Seicento ed è rappresentato dalla chiesa di San Giorgio Maggiore. In questo edificio Palladio si discosta dai suoi stessi dettami, realizzando un'architettura bicroma, contraddistinta dall'uso dello 'stucco rosso' per definire i pilastri dell'ordine minore, le paraste del tamburo, le termali e gli arconi del sistema voltato<sup>23</sup>. Nel 1652, però, il priore chiede a Baldassarre Longhena di "bianchizar" completamente l'interno, finendo le parti originaria-

mente rosse con intonaco, "acciocchè imitino la pietra viva"<sup>24</sup>.

Sorti analoghe riguardano anche la loggia del Capitaniato a Vicenza (fig. 7), la quale già nella seconda metà del Seicento viene rappresentata completamente bianca dal pittore fiammingo Cornelio Dusman<sup>25</sup>. Le reiterate imbiancature eseguite nei secoli si presentavano alla fine dell'Ottocento in avanzato stato di degrado, riportando alla luce l'originale superficie in laterizi rettificati delle semicolonne, dei piedritti e degli archi. Quando nel 1881 si pone il problema di restaurare la fabbrica<sup>26</sup>, si scatena un'accesa polemica in seno alla Commissione Conservatrice di Belle Arti ed Oggetti d'Antichità su quale sia la condizione di "integrità del monumento secondo la mente dell'autore" da ripristinare<sup>27</sup>. L'assenza di documenti in grado di attestare inequivocabilmente le intenzioni di Palladio costringe i vari membri dell'organo a una serie di deduzioni che arrivano a conclusioni opposte pur muovendo dalle medesime premesse, ossia l'osservazione dell'opera costruita e l'interpretazione per analogia di quanto scritto e realizzato

Fig. 7 A. Palladio, *Loggia del Capitaniato, Vicenza* (1930).

Fig. 8 A. Palladio, *Convento della Carità, Venezia*. Vista del tablino (1965).

dall'architetto in altri esempi. La maggioranza assume posizioni ancora eredi di una prospettiva neoclassica, avallando la realizzazione di un leggero strato d'intonaco a 'finta pietra', al fine di non inficiare l'armonia e l'equilibrio dell'intera composizione. Il mattone a vista, tipico degli edifici di epoca medievale e di abitazioni rustiche, è considerato come un materiale 'triviale', non coerente con l'architettura classica del Maestro<sup>28</sup>. La qualità che caratterizza le superfici in cotto è piuttosto il risultato dell'abilità e della diligenza degli operai e, di conseguenza, non può assumere un valore superiore rispetto a quello estetico e simbolico che la fabbrica ricopre; essendo infatti la loggia un edificio pubblico, "la convenienza esige che nelle parti esposte allo sguardo, appariscano pur nobili i materiali"<sup>29</sup>. Tale convinzione è fortemente osteggiata da Antonio Caregaro Negrin, il cui parere rispecchia una concezione del restauro vicina alle posizioni più aggiornate in ambito di tutela dell'epoca e maggiormente attente a quegli aspetti conservativi poi compiutamente esposti da Camillo Boito nel *Voto finale del Congresso degli Ingegneri e degli architetti italiani* del 1883<sup>30</sup>. Il giudizio formulato non si basa su considerazioni limitate alle sole proporzioni, misure e bellezza dell'architettura, ma comprende anche l'osservazione di elementi fino a quel momento non valutati, come l'adozione di specifiche scelte costruttive<sup>31</sup>. Il mattone non è definito 'triviale' poiché – a differenza di altri edifici palladiani, dove è pensato per essere intonacato – in questo caso è fregato e lisciato con l'obiettivo di nobilitarlo, ottenendo murature finemente ordite analoghe a quelle del convento della Carità; un'osservazione, quest'ultima, che rispecchia non solo una maggiore attenzione verso il documento costruito ma anche una sensibilità estetica diversa, mossa da una più generale riconsiderazione e apprezzamento per



le testimonianze dei 'secoli bui'. La polemica è destinata ad avere eco nazionale e vede protagonisti del dibattito culturale, tra cui anche Camillo Boito, prendere posizione in favore di Negrin, determinando il naufragio del progetto votato dalla maggioranza della Commissione<sup>32</sup>. L'opera costruita dall'architetto continua a essere corretta e modificata per perseguire un aspetto 'più palladiano del Palladio stesso' anche nel corso del Novecento, sebbene mutino le coordinate teoriche e metodologiche sia nel campo della tutela che in quello più specifico della storiografia palladiana. Seguendo un atteggiamento assimilabile a quello di matrice accademica che anima l'Ottocento, probabilmente agli inizi del XX secolo la trabeazione laterizia rifinita in 'stucco rosso' del tablino nel convento della Carità viene rivestita con una boiaccia cementizia<sup>33</sup> (fig. 8). È un'operazione che, falsando la percezione dell'ambiente, comporterà poi una serie di errori interpretativi: nel 1947 Elena Bassi, in un articolo su *Arte Veneta* parlerà di una "sobria variazione coloristica" tra il bianco del marmorino e il grigio delle parti in boiaccia, scambiate per pietra serena<sup>34</sup>. Bisognerà attendere circa altri trent'anni perché la critica storiografica e interventi più attenti alla consistenza fisica delle fabbriche abbandonino definitivamente il mito di un Palladio esclusivamente in bianco e nero e inizino così a restituire il colore alla sua opera<sup>35</sup>.

<sup>28</sup> Cornelio Dusman, *Mercato sotto le logge della Basilica*, ottavo decennio del XVII secolo, olio su tela, 100x89 cm, Musei Civici, Vicenza.

<sup>29</sup> Commissione Conservatrice di Belle Arti, *Verbali dell'Adunanza del 6 e del 27 giugno 1881*, Archivio Centrale dello Stato, Roma, Dir. Gen. AA. BB. AA., 624, fasc. 1217-10.

<sup>30</sup> A. CAREGARO NEGRIN, *Del Restauro della Loggia del Capitaniato, ora residenza municipale in Piazza dei Signori in Vicenza. Considerazioni dell'arch. Cav. A. Negrin C.*, Vicenza 1881, p. 10. Per un approfondimento sulle vicende relative al restauro della loggia del Capitaniato a fine Ottocento e per i riferimenti bibliografici e archivistici inerenti si rimanda a PATERNO, *Palladio nel tempo...* cit., pp. 87-99.

<sup>31</sup> G. BUSATO, F. CASTEGNARO, *Schiarimenti sopra la questione relativa al restauro della Loggia del Capitaniato in Vicenza*, Vicenza, 1881, pp. 16-18.

<sup>32</sup> Cfr. Ivi, p. 16.

<sup>33</sup> *Atti del IV Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani radunato a Roma nel gennaio 1883*, Roma 1884, pp. 59-61.

<sup>34</sup> Cfr. CAREGARO NEGRIN, *Del Restauro...* cit.

<sup>35</sup> Cfr. C. BOITO, *Lettera di Camillo Boito a Cesare Gueltrini*, "Il Giornale di Vicenza", 188, 17 agosto 1881, p. 3; A. CAREGARO NEGRIN, *Questioni d'arte antica sulla Loggia Municipale e sull'arcone tra la torre del Tormento e la Basilica*, ms., Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza, 2520.

<sup>36</sup> Cfr. PIANA, *Vicende...* cit., pp. 168-174.

<sup>37</sup> E. BASSI, *Il ripristino di un ambiente palladiano all'Accademia di Venezia*, "Arte Veneta", 1, 1947, p. 142.

<sup>38</sup> Si pensi in proposito al restauro delle facciate di villa Foscari, iniziato nel 1974. Le indagini condotte durante il cantiere dimostrarono per la prima volta quanto nelle fabbriche palladiane l'uso del colore fosse intenzionale, fornendo una descrizione accurata della tecnica definita 'a stucco rosso', cfr. A. FOSCARI, *Malcontenta...* cit.