

Andrew Hopkins

Baldassare Longhena

1597-1682

foto grafie di Alessandra Chemollo

capitolo V

Il prestigio del palazzo

Electa

*Ornanda enim est dignitas domo, non ex domo tota quaerenda, nec domo dominus, sed domino domus honestanda est **
(Cicerone, *De Officiis*, I, 139).

Nel XVII secolo, quando Longhena si trovò a progettare una serie di palazzi per diversi committenti, era quasi inevitabile che in una città come Venezia, così sensibile ai valori visivi, attraversata dal prestigioso Canal Grande con il suo susseguirsi di fastosi palazzi, la scelta relativa all'ubicazione, alle dimensioni e alla scansione architettonica potesse e volesse essere letta come una dichiarazione di intenti sullo *status* e sulle ambizioni del proprietario così come li aveva interpretati l'architetto (fig. 219).

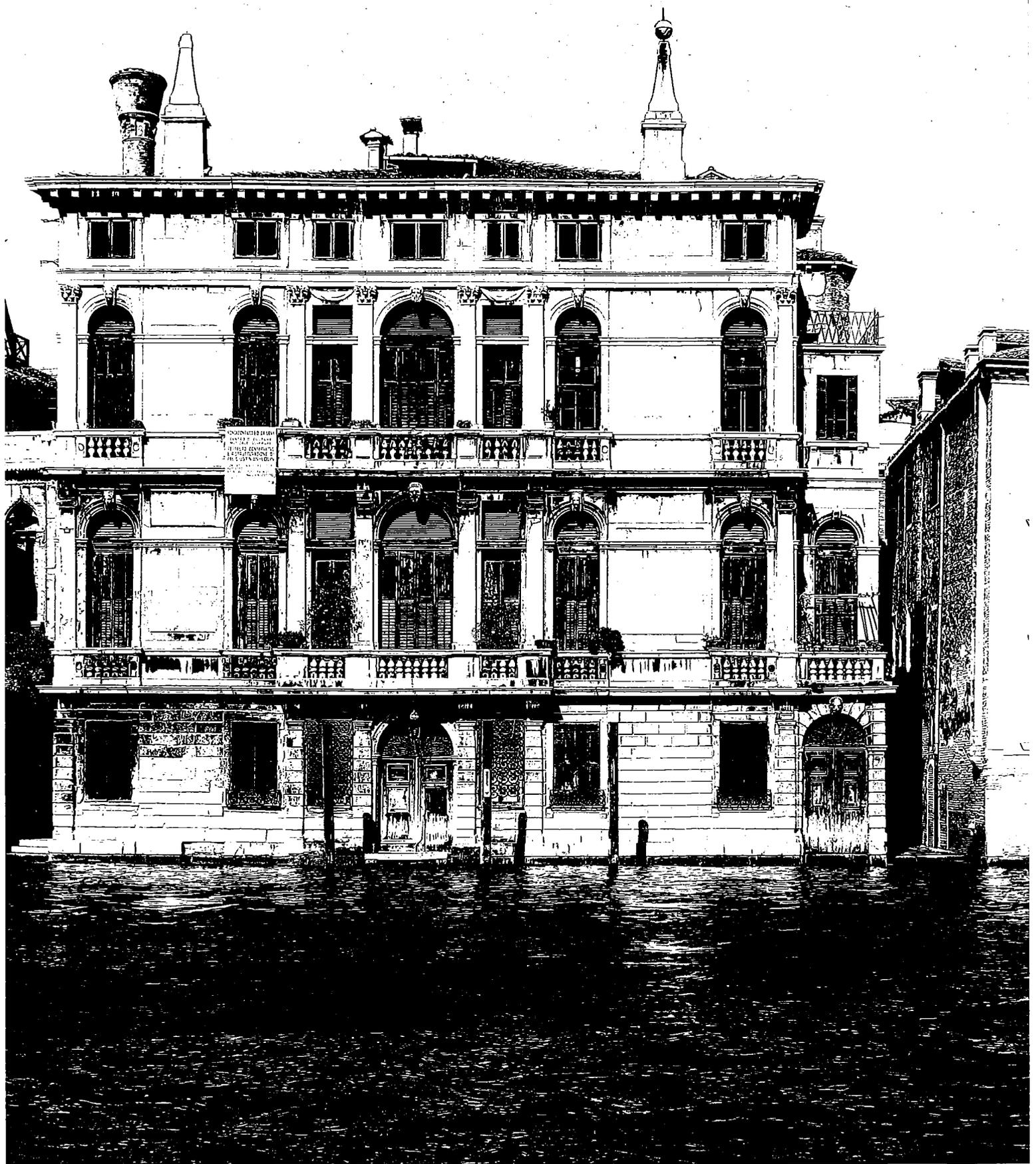
Di fatto, sin da quando Marino Contarini aveva commissionato la Ca' d'Oro nel 1422, la funzione di segnale di prestigio del palazzo veneziano era stata apertamente dichiarata, ed era esplicitamente ribadita da due cospicue iscrizioni: quella che Andrea Loredan (m. 1513) aveva ipocritamente posto sul suo palazzo, iniziato nel 1502 da Mauro Codussi (1440 circa - 1504): *Non Nobis Domini, Non Nobis*, e la più onesta dichiarazione di intenti espressa dal committente della Ca' Dario rivestita di marmi, iniziata nel 1487, *Urbis Genio Iohannes Darius*¹.

Il palazzo monumentale, finalizzato sia al prestigio del proprietario sia a quello della città, rispondeva all'esigenza di riconoscimento del successo terreno attraverso la committenza di opere architettoniche. A ciò si associava spesso una vena di patriottismo, come nel caso della Ca' d'Oro, in cui venivano esplicitamente citate forme architettoniche modellate su quelle del Palazzo Ducale. Alla metà del XVI secolo, nei palazzi più ambiziosi come palazzo Grimani e palazzo Corner, rispettivamente di Sanmicheli e di Sansovino, la crescente monumentalità stessa diventava l'elemento chiave, seguendo l'esempio pionieristico di palazzo Loredan di Codussi². Questa tendenza fu riconosciuta e illustrata nel 1581 da Francesco San-

sovino, il quale scriveva: "volendo i nostri mostrare unione e parità [...] edificarono [...] le case tutte uguali in altezza. Ma cresciute poi le ricchezze [...] s'alzarono, e abbassarono secondo l'appetito de i fabricanti"³.

Una tendenza opposta, instauratasi alla fine del XVI secolo, vide un deliberato ritorno all'austerità e una rinuncia a forme prestigiose nei palazzi: ne è un esempio quello sulle Fondamenta Nuove commissionato dal doge Leonardo Donà nel 1590⁴. In seguito, si può constatare un'oscillazione tra magnificenza e austerità (spesso erroneamente identificati e contrapposti come valori romani e valori veneziani) nella scelta del linguaggio architettonico concordata da committenti e artisti. Si possono individuare a questo riguardo due fasi distinte. La prima è quella del rinnovamento di vecchi palazzi di piccole dimensioni nella prima metà del XVII secolo. La seconda, subentrata alla metà del Seicento, è la fase della costruzione di nuovi palazzi imponenti e monumentali che occupavano interi isolati. L'interpretazione del significato di questi palazzi è tuttavia ulteriormente complicata dal fatto che i loro committenti abbracciavano valori apparentemente contraddittori, come la frugalità in una cornice di splendore, tanto spesso descritta dai visitatori in termini di ricchi palazzi con tavole da poveri, o viceversa come splendore celato in una cornice austera, con facciate sobrie e severe che racchiudevano interni sontuosi⁵.

Longhena progettò circa otto palazzi, utilizzando in tutti un linguaggio architettonico attentamente equilibrato per esprimere prestigio e valori patriottici. Lette con attenzione, le facciate di questi palazzi possono rivelarci molte cose sul modo in cui Longhena elaborava i suoi progetti e su ciò che intendeva esprimere per conto del committente. Il suo primo palazzo è un esempio particolarmente eloquente della attenta selezione di determinate forme architettoniche e della deliberata rinuncia ad altre, e rivela l'approccio utilizzato da Longhena nel corso di tutta la sua carriera.



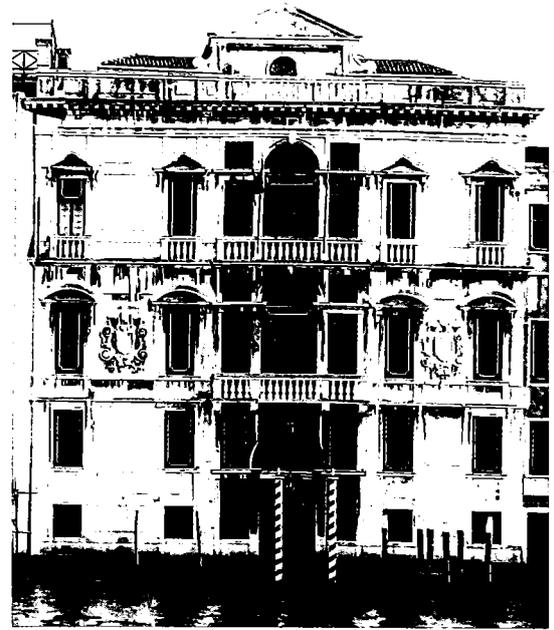
Giovanni Lollin (1552-1624) apparteneva a una famiglia di nobili veneziani stabilitisi da tempo a Creta, ed era il fratello minore di Alvise (circa 1540-1625), vescovo di Belluno e importante studioso di letteratura greca⁶. Senza dubbio Alvise, che soggiornava regolarmente con il fratello a Venezia, aveva un interesse di lunga data per l'architettura, come indica una lettera del luglio 1611 che egli ricevette da Donato Morosini: "Accludo un disegno della facciata di marmo già finita alla chiesa di San Giorgio Maggiore"⁷. Giovanni Lollin indubbiamente condivideva gli interessi del fratello, come dimostra la precoce committenza che affidò intorno al 1620 a Longhena, all'epoca giovane architetto pressoché sconosciuto (fig. 220)⁸. È probabile che i fratelli discutessero a lungo il progetto di una facciata per il palazzo e, data la loro grande erudizione e la vasta biblioteca di cui disponevano, non è inverosimile che prendessero in considerazione testi classici, come l'*Etica* di Aristotele, che contiene il seguente passo: "il dispendio si conviene a quanti hanno mezzi adeguati da cui partire [...] perché tutte queste cose conferiscono grandezza e prestigio", o ancora il *De Officiis* di Cicerone, in cui si esprimeva il calibrato giudizio secondo il quale la grandezza di una dimora deve essere commisurata a quella del proprietario⁹.

La scelta di Longhena da parte di Giovanni avvenne forse dietro suggerimento del fratello, che aveva stretti contatti con i membri della comunità greca a Venezia. Alvise era stato in corrispondenza con Gabriele Seviros, arcivescovo di Filadelfia, il cui cenotafio nella chiesa di San Giorgio dei Greci era stato eseguito da Longhena nel 1619 con una iscrizione di Alessandro Synklitikos, un altro amico. È opportuno ricordare in proposito che Scamozzi aveva lavorato in passato per la famiglia, progettando un colonnato dorico per la loggia del complesso Lollin a Quinto di Treviso sul fiume Sile¹⁰. Dati i rapporti tra Scamozzi e Longhena, è probabile che i fratelli Lollin conoscessero già quest'ultimo.

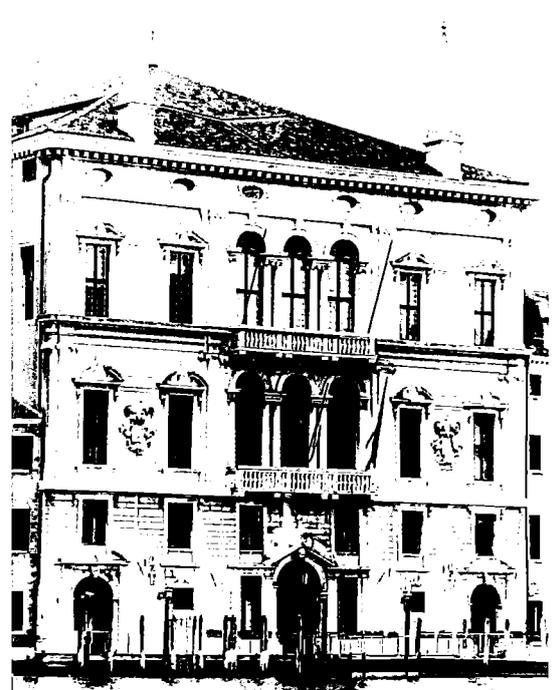
La costruzione del palazzo sul Canal Grande a San Vidal probabilmente cominciò nel 1621 o nel 1622, e proseguì per almeno un paio d'anni dato che nel suo testamento del giugno 1623 Giovanni Lollin descriveva i lavori in corso. Dopo la sua morte, alla fine di gennaio del 1623-24, e quella del fratello Alvise alla fine di marzo del 1625, il palazzo passò al cugino, Giovanni Giustinian (1606-32), che fu obbligato ad adottare il cognome dei Lollin, da cui la prima denominazione del palazzo¹¹.

Dal momento che il progetto consisteva essenzialmente in una nuova facciata aggiunta a un edificio preesistente, non avrebbe senso cercare innovazioni radicali: Longhena conservò l'articolazione tripartita del pianterreno, incluso il lungo portego centrale che attraversa longitudinalmente il palazzo dall'ingresso sul Canal Grande al cortile sul retro, configurazione ripetuta ai piani superiori. La facciata attesta chiaramente la deliberata rinuncia da parte di Longhena a forme architettoniche vistose in uso all'epoca, al fine di calibrare con grande sensibilità il linguaggio impiegato, commisurandolo ai desideri e alla posizione sociale del committente. Lo schema della facciata conserva la tradizionale polifora centrale, il bugnato al pianoterra e la chiave d'arco, ma Longhena tenne anche nel debito conto quattro recenti palazzi situati tra Rialto e San Vidal: palazzo Tiepolo (poi Cocchina Papadopoli) di Giangiacomo de' Grigi (attivo 1549-73), del 1560 circa, palazzo Mocenigo "Casa Nova", costruito alla fine del XVI secolo ma in seguito attribuito da Carlevarij e altri a Palladio (fig. 221), palazzo Balbi del 1580 attribuito ad Alessandro Vittoria (1525 circa -

221



222



220 Palazzo Lollin a San Vidal, Venezia, iniziato nel 1621 circa.

221 Palazzo Mocenigo "Casa Nova" a San Samuele, Venezia, 1590 circa.

222 Alessandro Vittoria, palazzo Balbi a San Tomà, Venezia, 1580.

1608) (fig. 222), e palazzo Contarini degli Scrigni, progettato da Scamozzi nel 1609 (fig. 224)¹².

L'aspetto più notevole della facciata di palazzo Lollin è un'accentuata struttura a griglia ottenuta rinunciando deliberatamente agli elementi tradizionali tipici della fine del XVI secolo presenti nei palazzi menzionati sopra. Ad esempio, nei palazzi Tiepolo e Balbi le singole lesene agli angoli della facciata restano isolate, in quanto le finestre dei due piani nobili non sono incorniciate da lesene. Anche Longhena impiegò questo schema, ma anziché finestre quadre sormontate da elaborati frontoni aggettanti scelse finestre ad arco, prendendo a modello quelle di palazzo Contarini degli Scrigni progettato da Scamozzi, che si aprono tra lesene ridossate alle paraste laterali e racchiudono l'arco in una unità rettangolare saldamente unita a parasta e capitello. Le due finestre ad arco su entrambi i lati sono unite, ma nel contempo separate al livello delle imposte degli archi che congiungono le lesene e corrispondono alla sommità delle balaustre, le quali hanno anch'esse la funzione di definire una griglia fissa o una struttura compatta. La medesima funzione è assolta dai tradizionali riquadri a specchio che occupano le porzioni di parete tra le finestre e che, come conci d'imposta, impediscono che le finestre adiacenti diano l'impressione di fluttuare disancorate.

Gli archi delle finestre hanno un ruolo importante nel definire una accentuata distribuzione verticale, e sono altresì fondamentali per le sottili distinzioni e gerarchie delle forme orizzontali. L'ordine rustico nettamente articolato del pianoterra fornisce una solida base alla facciata, in cui ogni apertura è affiancata a una parasta, come le sei severe finestre rettangolari e il secondo portale ad arco sulla destra, un elemento asimmetrico incorporato con disinvoltura¹³. Per fortuna di Longhena mancava qui un mezzanino, che avrebbe aumentato il numero delle aperture dando luogo, come a palazzo Balbi, a un rapporto poco armonioso tra le finestre del pianterreno e quelle del mezzanino. Utilizzando solo una cornice anziché una trabeazione tra ciascun piano, Longhena incrementò invece la presenza del balcone al fine di dare il giusto peso alle scansioni orizzontali della facciata. Egli inventò il continuo-discontinuo di balcone e balaustra, dove i balconi delle due finestre ai lati della serliana centrale continuano visivamente, e ne sembrano parte integrante, il balcone centrale aggettante, di cui formano i lati rientranti. In entrambi i piani nobili le tre campate della serliana centrale sono strettamente affiancate con due delle quattro finestre delle stanze laterali in modo che sembra che appartenessero sia alla stanza centrale, sia a quelle laterali.

Longhena scelse altresì di non utilizzare finestrelle orizzontali ovali per l'attico, prendendo così le distanze da una soluzione tipicamente cinquecentesca. Al loro posto, severe aperture rettangolari creano un accentuato asse orizzontale nella facciata e corrispondono alle aperture squadrate del pianoterra, una soluzione che Longhena utilizzò nel corso di tutta la sua carriera, come dimostra il progetto del 1653 per un fabbricato a San Silvestro (fig. 225)¹⁴. Longhena subordinava così il pianterreno e l'attico ai due piani nobili, dove stabiliva un'ulteriore, sottile gerarchia di forme architettoniche – il che spiega la scelta di finestre ad arco. A differenza di finestre dotate di frontoni che entrano in competizione con la polifora centrale, le aperture ad arco relativamente alte e strette di Longhena creano una continuità con gli archi centrali più ampi, e sono nel contempo subordinate ad essi. Al primo piano nobile un architrave collega i capitelli lungo l'intera facciata, cosicché la testa di chiave centrale più

grande sembra collegare questo arco direttamente alla cornice sovrastante, laddove le altre non oltrepassano la base dell'architrave accentuando il loro ruolo subordinato e creando un crescendo di altezza dalle estremità al centro della facciata. Lo stesso vale per il secondo piano nobile, dove le aperture squadrate notevolmente più tozze della serliana sono sormontate da incongrui festoni lussureggianti che contribuiscono allo *status* di questo piano senza porlo in competizione con quello sottostante, e aggiungono un tocco festoso a questa facciata altrimenti sobria. L'equilibrio tra orizzontali e verticali e la prosecuzione del rivestimento in pietra istriana oltre la facciata sino alle prime campate delle mura laterali creano un effetto complessivo di sobria monumentalità, consona all'idea che Lollin aveva del proprio status e, sorge il sospetto, della propria erudizione – una facciata dagli accenti nobili ma priva di qualsivoglia ostentazione¹⁵.