

BOLLETTINO
DEL DIPARTIMENTO DI STORIA E CRITICA DELLE ARTI «GIUSEPPE MAZZARIOL»
DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA

VENEZIA ARTI

1997

ESTRATTO

11

VIELLA

Antonio Foscari

«LA VENERANDA HABITAZIONE DEI DOGI BARBARIGHI, RIFATTA POI SUL MODELLO DEL SANSOVINO» *

Nella sua *Venezia città nobilissima et singolare*, al Libro Nono ("De i Palazzi Privati et de loro ornamenti"), Francesco Sansovino scrive che «vicino a San Trovaso è la veneranda habitazione dei dogi Barbarighi, rifatta poi sul modello del Sansovino, dal sempre memorando Agostino Barbarigo».

Questa informazione importante è stata finora trascurata perché, nella ricerca di questa «habitazione», l'attenzione degli studiosi è stata distratta dall'imponente mole della «casa» fatta costruire dal doge Agostino (proprio di fronte alla chiesa di San Trovaso), «casa» che esibisce vistosamente sulla facciata gli stemmi della casata Barbarigo. E naturalmente nelle fattezze «gotiche» di questa costruzione non sono riusciti a trovare traccia di un possibile intervento di Jacopo, il grande architetto fiorentino insediato a Venezia nel 1527.

Per dissipare definitivamente l'incertezza che nasce da questo equivoco, conviene annotare che il doge Agostino — che assume il governo della Repubblica nel 1486 — aveva provveduto personalmente a costruire per sé e per la sua famiglia «la casa grande da statio in contrà di San Trovaso» (come egli stesso scrive nel suo testamento) e quindi che questa impresa edilizia va datata, al più tardi, all'ultimo decennio del Quattrocento. Non solo: possiamo annotare anche che la «casa grande» ha cambiato quasi subito nome, dacché il doge ha perso precocemente il suo unico figlio maschio, Francesco, e prima della sua morte (che cade nel 1501) ha lasciato in eredità la «casa» ai nipoti, e principalmente ai figli di Elena che era andata in sposa a quel Giorgio Nani, patrizio veneziano, che si era assunto l'incarico di amministrare gli interessi personali del doge, fin dal momento della sua elezione. Quindi — allo scadere del settimo decennio del Cinquecento (quando Francesco Sansovino sta curando la redazione della *Venezia città nobilissima et singolare*) — era quasi perduta memoria dell'origine Barbarigo di quella «casa grande da statio in contrà di San Trovaso» (in cui comunque mai abitò un doge Barbarigo); tant'è che lo stesso Francesco Sansovino — parlando di essa — dice che a San Trovaso «vi hanno eziandio i Nani gli edifici loro, ornati di pittura e di stucchi [...], posseduti al presente da Paolo, Procurator di San Marco».

La «veneranda habitazione» dei Barbarigo va dunque ricercata altrove, «vicino a San Trovaso».

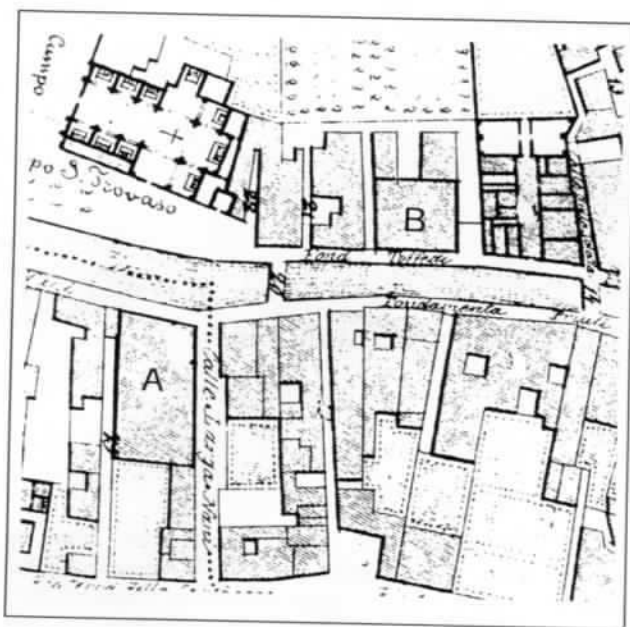
Comunque — nell'avviare questa ricerca — conviene annotare che Francesco Sansovino, rivolgendosi ai contemporanei quando scrive, così come presume che tutti sappiano individuare la «casa» di un Procuratore di San Marco in

carica, qual è Paolo Nani, dà per scontato che a ciascuno sia nota la figura del «sempre memorando Agostino Barbarigo» (omonimo del doge, nato nel 1516 da Giovanni Barbarigo e da Elisabetta Dandolo), il Provveditore Generale veneziano che nel 1571, a fianco di Sebastiano Venier, aveva organizzato la battaglia di Lepanto e aveva condotto eroicamente l'ala sinistra della flotta cristiana. Francesco Sansovino stesso, del resto, rievoca questa figura in un altro passo della *Venezia*, dicendo che

la sua prontezza et grandezza d'animo operò tanto che si fece quella giornata memorabile col Turco l'anno 1571, nella quale consacrato il suo sangue alla libertà perpetua della patria rimase estinto combattendo, con gravissimo danno della Christianità, poi che essendo cessato quel mezzo eccellente si dissolse la Lega, la quale quel sempre invitto eroe, hora ungendo, hora pungendo, tenne salda et ferma fino a quel punto. Degno veramente d'eterna memoria, perciò che egli fu bellissimo, col volto militare, et in tutta la disposizione del corpo suo riguardevole molto fra gli uomini armati, et con fiorita eloquenza ammirabile fra i togati.

Agostino Barbarigo — su cui esiste un'ampia letteratura — era assunto al ruolo di eroe militare veneziano per il comportamento tenuto durante la battaglia di Lepanto, dove aveva guidato l'assalto finale senza elmo — per essere meglio riconoscibile dai suoi uomini — e dove aveva trovato la morte, trafitto al capo da una freccia nemica. Insomma era entrato nella leggenda (o, per dirla con il linguaggio di allora, nell'*Olimpo* degli «uomini illustri» di Venezia), in un momento in cui la cultura era avida di *exempla* di tal genere. (Si consideri che lo stesso Francesco Sansovino aveva annunciato nel 1561 la pubblicazione di un testo, in volgare, che presumeva di superare il precedente famoso — edito nel 1554 — del volume *De exemplis illustrium virorum Venetae Civitatis*, composto in latino dall'Egnazio.)

Dopo la vittoriosa «giornata» combattuta nelle acque di Lepanto era iniziato infatti un processo di esaltazione ufficiale della figura di Agostino Barbarigo. Paolo Veronese era stato chiamato a ritrarlo in un quadro che viene collocato sopra il seggio ducale nella sala del Collegio (opera distrutta nell'incendio, di poco posteriore, del Palazzo). L'Aliense era stato incaricato di riprodurre l'effigie in chiostro in una tela del soffitto della sala del Maggior Consiglio (verso la Piazzetta, dirimpetto al trono dogale). Tiziano Aspetti ne aveva fatto un ritratto in bronzo, ora conservato nell'Armeria del Palazzo. Luigi Groto aveva paragonato il «sommo heroe» ad Achille e Paolo Paruta



1. Planimetria parziale della contrada di San Trovaso, Venezia. È indicata con A la «casa» costruita dal doge Barbarigo; è indicato con B il sito della «veneranda habitazione».



2. P. Veronese, *Ritratto di Agostino Barbarigo*, Cleveland, Museum of Art.

aveva proposto che «a questi sommi heroi si devono alzare le statue ne i luoghi più celebri della città».

Un processo di esaltazione che di certo non si interrompe quando, nel 1577 (negli anni cioè in cui la stesura della *Venezia* di Francesco Sansovino è in pieno svolgimento), viene eletto al dogado Sebastiano Venier, il Capitano Generale della flotta veneziana al cui fianco Agostino Barbarigo aveva trovato la gloria e la morte.

Dunque, quando Francesco Sansovino parla della «veneranda habitazione» di Agostino Barbarigo egli è certo che ciascun veneziano sa riconoscere la casa del glorioso Provveditore che — proprio in quegli anni — viene assunto da Francesco Piccolomini (nella sua *Universa philosophia de moribus*, edita a Venezia nel 1583) come esempio sommo di «virtù eroica» della «amplissima venetorum Republica». E quando rivendica a suo padre la paternità del modello di quella «habitazione» egli intende — esplicitamente — associare la memoria di Jacopo alla gloria dell'illustre patrizio.

Sono stati probabilmente i frequenti passaggi di proprietà a confondere ogni ricerca sulla casa «rifatta sul modello di Sansovino». Questa infatti, dopo esser stata del nostro Agostino e dei suoi eredi, è stata dei Marcello nel XVII secolo, poi dei Foscarini, dei Donà dalle Rose, dei Sangiantoffetti, dei Brandolini, dei Calzavara e della Cassa di Risparmio; da questo ente l'ha avuta in proprietà l'Università di Venezia, che la chiama — non si capisce perché — Ca' Bembo.

È un frammento superstite della «veneranda habitazione dei dogi Barbarighi» che ci aiuta, oggi, a individuare il sito su cui essa sorgeva e ad avviare così in concreto la nostra riflessione sull'intervento di Jacopo Sansovino. Si tratta di una bella vera da pozzo scolpita nell'ultimo quarto del secolo XV (probabilmente nella bottega di Antonio Rizzo), che è decorata su due lati dagli stemmi della casata.

Ed è la celebre veduta a volo d'uccello di Venezia attribuita generalmente a Jacopo de' Barbari che ci consente di cogliere con sufficiente precisione la tipologia architettoni-

ca dell'edificio gotico che il Proto della Procuratia di San Marco sarà chiamato a «rifare». Esso è un volume abbastanza compatto — di poca profondità — che si eleva per tre livelli: un piano terreno (con un portone centrale e quattro finestre che servono — due a due — a illuminare i locali laterali all'androne); un piano nobile (con un'importante pentafora centrale e quattro alte finestre, per illuminare — due a due — le sale poste ai lati del «portego»); e un piano ammezzato superiore (illuminato da piccole finestre quadrate).

Quel che merita d'essere annotato per quanto diremo in seguito è che questa facciata — che ha una sua ordinata composizione — si dilata e quasi si fonde (a vedere l'immagine offertaci dalla xilografia del 1500) con i muri che, da una parte e dall'altra di essa, chiudono gli scoperti laterali, talché essa viene a formare con questi muri una fronte pressoché continua sulla fondamenta che lambisce a ponente il rio di San Trovaso.

La prima osservazione che possiamo fare a seguito di questa sommaria ricognizione sull'assetto edilizio quattrocentesco della «veneranda habitazione» è che Jacopo Sansovino ne ha mantenuto i tratti essenziali, come essi potevano apparire a chi percorresse il rio di San Trovaso in barca o le rive che lo costeggiano.

Evidentemente l'edificio antico che aveva ospitato due dogi (fra cui quell'Agostino, di cui si è già detto, che resse il governo per ben sedici anni, in momenti cruciali per la storia della Repubblica) aveva acquisito una forma di sacralità — nell'opinione pubblica, ma ancor più nella memoria familiare — tanto da non poter subire sostanziali alterazioni. Jacopo Sansovino — il protagonista della *renovatio* architettonica nella Venezia del terzo e del quarto decennio del Cinquecento — accetta evidentemente questo dato; ed è forse anche per questa ragione che Francesco — pur rievocando il nome del padre — non enfatizza più che tanto la portata del suo intervento, non rinunciando tuttavia ad annotare che il grande architetto ha definito il

«modello» che è stato utilizzato per «rifare» l'antica «abitazione».

Ma — pur con questi limiti — l'intervento di Jacopo Sansovino non è privo di significato e, nelle sue intenzioni, di forza. Cerchiamo di precisarne i termini essenziali.

In estrema sintesi, possiamo distinguere due aspetti del modello predisposto dall'architetto fiorentino: la ricerca di un'autonomia dell'edificio dal *continuum* costituito dall'edilizia circostante, e la ricerca di una *imago* moderna che concorra ad esaltare la percezione di questa casa 'nuova' nello scenario urbano della «contrada» di San Trovaso.

La prima di queste due operazioni è più radicale di quanto si possa immaginare osservando la xilografia del 1500: infatti bastano un rilievo sommario dell'edificio (quale certamente non è la rappresentazione schematica lasciataci da Antonio Visentini) e una rapida registrazione dei diversi andamenti e dei diversi spessori delle murature per rendersi conto che la ristrutturazione avviata da Jacopo Sansovino è abbastanza radicale. Essa comporta anche un aumento abbastanza considerevole di volume, e determina infine la formazione di un manufatto *isolato*, pressoché cubico. I conci angolari, disegnati e scolpiti con uno spigolo vivo sapientemente concepito, servono in modo eccellente ad esaltare la percezione dell'angolo e quindi l'autonomia di questo volume cubico. (Questo effetto è solo parzialmente ridotto, oggi, dalla costruzione di murature di cinta che malamente si attestano a questi spigoli, coprendoli alla vista.)

In modo egualmente sapiente è perseguita la *renovatio* della *imago* della «casa»; per rendercene conto conviene soffermare l'attenzione sulla fronte del nuovo volume edilizio che si affaccia sul rio di San Trovaso.

La nuova facciata riprende — nella distribuzione delle finestre — la composizione della «abitazione» antica, ma compartisce in tre distinti settori quella cortina muraria che nella fabbrica originaria era stata concepita come unità. Il modello di Jacopo Sansovino esalta la dignità del piano nobile. Infatti il piano terreno viene «ridotto» al ruolo di basamento che ha la funzione di elevare il piano nobile dal suolo e di sostenerlo. In questa composizione il piano ammezzato superiore — con le sue piccole finestre quadrate — può essere inteso (con le cornici che lo delimitano) come una specie di robusta trabeazione che chiude in sommità il piano nobile.

La *renovatio* della casa viene dunque impostata su un principio architettonico di matrice bramantesca, che aveva conosciuto anche in Veneto una certa fortuna.

Cerchiamo dunque di seguire il processo costruttivo, concentrando la nostra attenzione sul basamento d'ordine rustico, in cui (essendo esso l'inizio dell'opera) è garantito il rispetto del «modello» di Jacopo Sansovino.

Al centro della facciata — in asse con l'«androne» che si apre al piano terreno — si erge un importante portale con i pilastri e l'arco realizzati a conci bugnati. (Attualmente le proporzioni del portale sono alterate, a causa di un innalzamento della pavimentazione stradale che ha parzialmente sepolto il dado basamentale dei pilastri.) Questo portale ha un disegno di matrice sangallescica che richiama in modo sorprendente quello adottato da Jacopo Sansovino per le arcate delle Fabbriche Nuove di Rialto. I conci dei pilastri hanno due distinte misure di altezza (non troppo dissimili, tuttavia) che si succedono alternate. Sopra i pilastri — a reggere l'arco — è piazzata un'imposta che viene prolungata lungo tutta la facciata, venendo a formare una fascia architettonica piana. La configurazione dei conci che forma-



3. T. Aspetti, *Ritratto di Agostino Barbarigo*, Venezia, Armeria del Palazzo Ducale.

no l'arco del portale è concepita in modo che le misure dei lati dei conci — sei in totale — siano a due a due eguali, talché essi formano tre coppie di misure ripetute.

I dati qui sopra registrati non svelerebbero tutto il loro significato erudito se l'architetto — dando ancora una volta una «lezione di metodo» — non usasse questa varietà regolata di misure per determinare l'altezza dei conci angolari della fabbrica, come se una trama di ideali linee orizzontali solcasse tutta la facciata — anche dove il paramento murario è compatto o dove si aprono delle finestre — e idealmente saldasse in unità il portale centrale e l'insieme dei conci angolari: come se il basamento fosse idealmente formato da un paramento unitario di bugne.

Vale la pena di osservare, all'interno di questa logica, come la fascia architettonica che corrisponde al dado d'impuesta dell'arco (cioè l'unico elemento architettonico che, realmente, «corre» lungo tutta la facciata) diventi d'avanzate delle finestre del piano ammezzato, assumendo una particolare forma aggettante.

Il risultato di questo procedimento (che sembra polemicamente contrapporsi alla empiria dei protti veneziani) è efficace, nella sua singolarità e nelle sue «sprezzature». Negli angoli dell'edificio (che sono un elemento essenziale nella definizione del volume edilizio e nella codificazione della sua autonomia) si assiste dunque a un succedersi di bugne angolari, a spigolo vivo, di misure alternate fino alla quota della fascia che corrisponde al dado d'impuesta dell'arco e — sopra di essa — a una sovrapposizione di bugne di larghezza alternata che hanno a due a due la medesima misura di altezza.

Solo chi è in grado di ricondurre la sua attenzione al



4. Venezia, Ca' Dolfin, vera da pozzo quattrocentesca della «abitazione» Barbarigo.

5. J. de' Barbari, veduta prospettica di Venezia, particolare della contrada di San Trovaso, con la rappresentazione della «abitazione» quattrocentesca.

portale — alle sue misure e alla sua composizione — può intendere la logica di questa soluzione angolare altrimenti incomprensibile. E può così cogliere il «segno» di una cultura, come è quella di Jacopo, che si compiace di trasmettere così, con procedimenti quasi ermetici, una testimonianza delle sue esperienze romane e della sua erudizione.

Ma va detto che — a confondere chi osserva queste bugne che si susseguono negli angoli dell'edificio — interviene una circostanza del tutto particolare su cui è opportuno richiamare l'attenzione perché da essa si possono trarre alcune conclusioni sullo sviluppo dell'intera vicenda edilizia.

Il rigore compositivo di cui s'è detto viene meno — improvvisamente — sopra la sesta bugna sopra la fascia corrispondente all'imposta dell'arco, cioè all'altezza a cui si conclude il portale. Al di sopra di essa (come sopra il portale) ci si aspetta, ovviamente, una netta conclusione architettonica del basamento; invece appaiono una ulteriore bugna (che non ha alcuna corrispondenza con il portale) e un dado, i quali — bugna e dado — hanno misure in altezza

pari a quelle dei modiglioni che reggono il balcone centrale della facciata, su cui si apre la pentafora del «portego». Se portiamo la nostra attenzione a questi modiglioni non possiamo trattenere lo stupore, perché essi sono — con tutta evidenza — d'ordine corinzio, e sono perciò incompatibili con la natura rustica del basamento.

Non è difficile concludere che nella costruzione di questa «casa» — com'è avvenuto in altri cantieri sansoviniani — è intervenuta una «crisi» che ha coinvolto o per meglio dire ha travolto il «modello» predisposto da Jacopo.

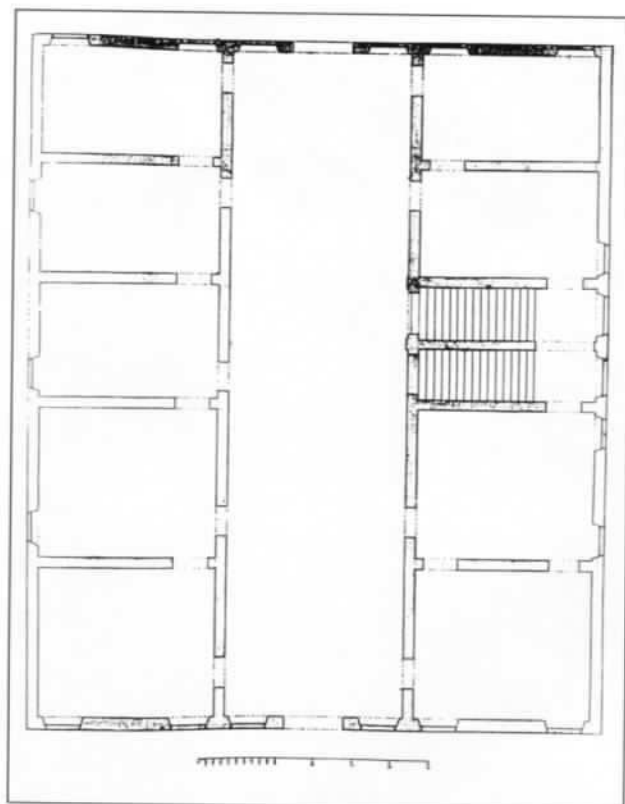
Il committente evidentemente ha ritenuto di non poter rinunciare (chissà? forse per una forma tardiva di rispetto dell'antica facciata) alla presenza di un elemento caratteristico dell'architettura veneziana, e dell'architettura patrizia in particolare, qual è il balcone. E si è rivolto a una «bottega» qualificata (quella stessa che stava rifornendo il cantiere della casa Contarini dal Zaffo alla Carità) per comprare da essa una serie di modiglioni sontuosi e realizzare così, autonomamente, il suo programma.

È inutile qui elencare le soluzioni che avrebbe adottato Jacopo Sansovino per concludere un basamento bugnato e per impostare sopra di esso un piano nobile. Sia che si guardino Ca' Corner o Ca' Dolfin — per rimanere nell'ambito delle dimore patrizie — sia che si estenda l'esame alla Zecca o alle Fabbriche Nuove, possiamo esser certi che egli non avrebbe mai proposto la costruzione di un balcone sostenuto da modiglioni. E qualora egli avesse voluto dotare il piano nobile di finestre aperte fino al pavimento e quindi di affacci, egli avrebbe posato dei balaustri su una trabeazione architettonica che avrebbe concluso, in sommità, il basamento.

Dunque — se è corretta la nostra analisi — in una certa fase, relativamente precoce, del cantiere (cioè al momento in cui va concludendosi il basamento) viene meno la delega a Jacopo Sansovino da parte del committente che ritiene di poter concludere l'opera senza rispettare il «modello» dell'architetto. Jacopo Sansovino, con ogni probabilità, non viene nemmeno interpellato nello sviluppo dei lavori. Se vi fosse stata una sua «presenza» non sarebbe potuto capitare che delle colonne d'ordine dorico posassero su modiglioni d'ordine corinzio; così come non sarebbe certamente capitato che sui capitelli dorici scaricassero direttamente il loro peso degli archi, senza l'intermediazione di qualche forma di trabeazione contratta.

Ma tuttavia è un «proto» di una certa preparazione che segue il cantiere, perché è abbastanza sapiente il sistema delle fasce architettoniche che solcano la facciata: non solo la doppia fascia che corre alla quota della pavimentazione e alla quota del davanzale del balcone (che coincide con la quota dei davanzali delle finestre del piano nobile). Ed egualmente è sapiente quel sistema di fasce e cornici che viene a formare una sorta di trabeazione che conclude, in sommità, il piano nobile; e così pure il piazzamento di piccole finestre fra questa ideale trabeazione e la robusta cornice di coronamento sostenuta da un'incalzante successione di severi modiglioni.

La scelta, però, che definisce ancor meglio la personalità del «proto» che segue il cantiere è quel modo assai particolare con cui egli risvolta questo insieme di fasce e cornici ai lati della fabbrica. In questa scelta si riconosce il superamento di una prassi protorinascimentale veneziana che avrebbe senz'altro provveduto a concludere la facciata come un vero e proprio «telaio», ponendo dei pilastri agli angoli della fabbrica. Il «proto» è dunque una figura aggiornata che ha appreso — quanto meno — la «lezione» offerta



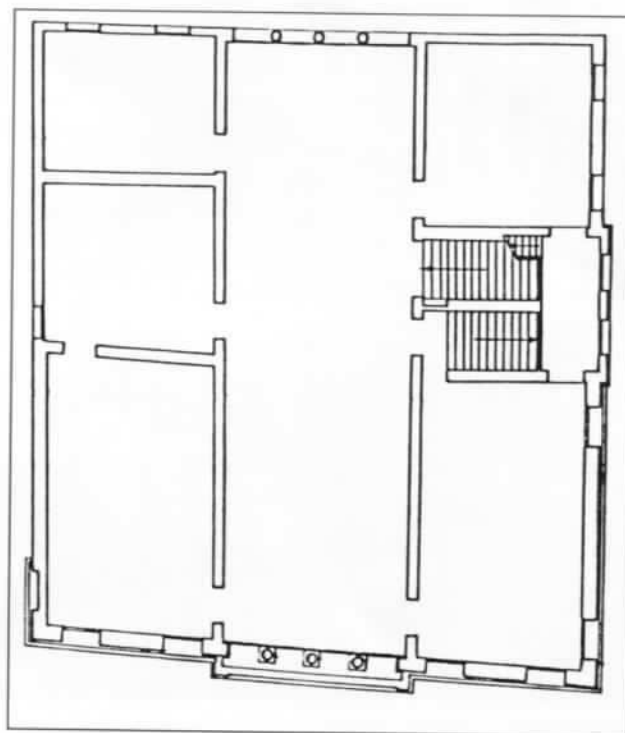
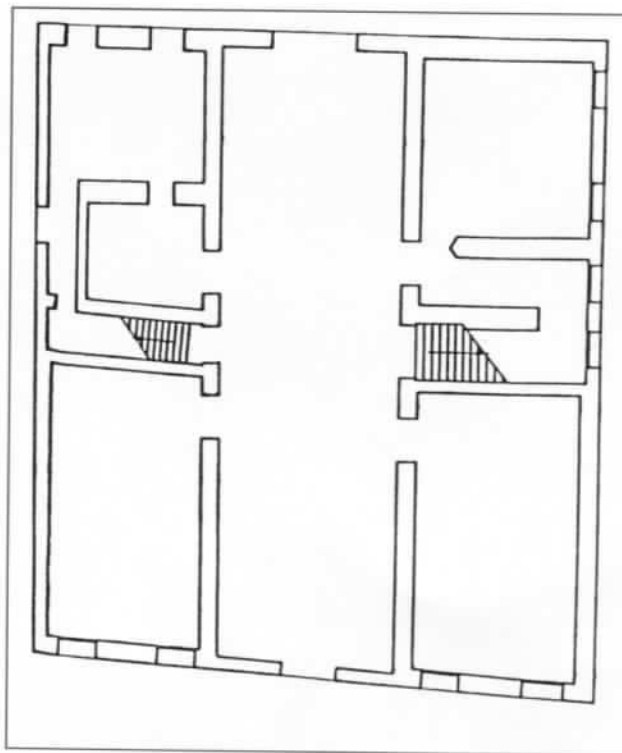
6. A. Visentini, pianta della «casa» Barbarigo, da *Admiranda Urbis Venetae*.

da Antonio Abbondi, detto lo Scarpagnino, nella ricostruzione delle fabbriche realtine distrutte dall'incendio del 1514.

Così facendo egli fa salva la scelta del modello sansoviniano che si proponeva di assicurare una decisa 'autonomia' al cubo edilizio della nuova casa; e lo fa con una certa sapienza a considerare dalla profondità dei «risvolti» delle fasce sulle facciate laterali (profondità che è proporzionata alla larghezza degli scoperti laterali, e quindi alla diversa visibilità della facciata settentrionale e della facciata meridionale).

Ma in che momento va collocata questa vicenda che Francesco Sansovino rievoca con prudenza ammirevole? Per cercare di datare questo cantiere di San Trovaso — almeno in prima approssimazione — si può forse procedere anche attraverso una riflessione sulle attività veneziane di Jacopo Sansovino. Ma per non perdere il filo del nostro discorso — e per precisare ulteriormente i contorni della figura del committente — può essere conveniente cercare di definire la congiuntura umana e politica in cui Agostino Barbarigo può aver deciso di avviare una *renovatio* della dimora avita.

Un'iniziativa edilizia di tanto rilievo si pone evidentemente in un momento di maturità e di affermazione del patrizio; con ogni probabilità dopo il suo matrimonio in seconde nozze, celebrato il 30 aprile 1554. L'unione con Lucia Pesaro coincide infatti con un'accelerazione della sua carriera politica, che comunque era avviata su solide basi se egli aveva già ricoperto, prima, le cariche di Savio agli Ordini e di Savio alla Terraferma. Nell'autunno del 1554, poco dopo questo matrimonio, Agostino Barbarigo viene inviato ambasciatore straordinario al re di Francia, e pres-



7-8. Rilievo schematico della «casa» Barbarigo: piano terra e piano nobile.

so la corte di questi rimane fino al 1557. A Fontainebleau ha dunque modo di partecipare, per tre lunghi anni, a quel clima di rinnovamento culturale che si manifesta soprattutto nel campo delle arti decorative («non stimando sua Maestà le lettere molto», scrive Giovanni Cappello rientrando da quella corte l'anno 1557).

Egli è dunque testimone di quella 'virata' nel gusto che molto rapidamente si propaga in Europa e che a Venezia



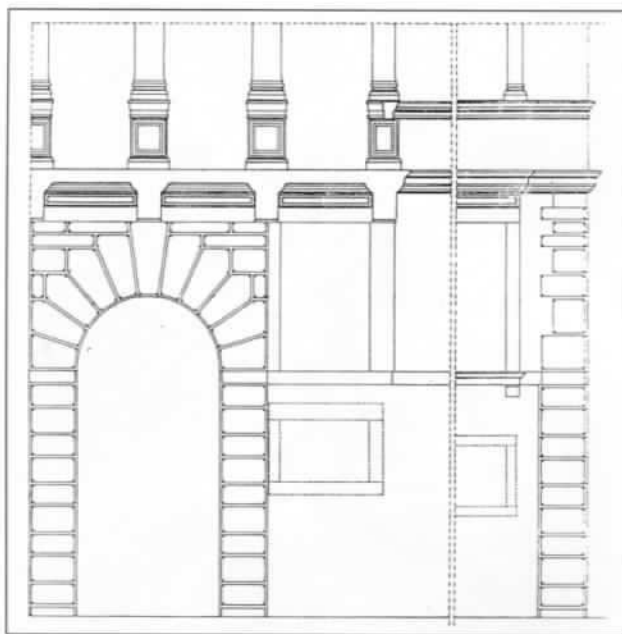
9. Venezia, «casa» Barbarigo ora Ca' Dolfin, sede dell'Università Ca' Foscari, Economia Aziendale, veduta da settentrione.

si riflette, prima che in ogni altro luogo, nella decorazione della Scala d'Oro e della Scala della Libreria, cioè proprio negli interventi che, in quegli anni, sono gestiti da Jacopo Sansovino.

È probabilmente al ritorno da tale ambasceria — che sancisce l'affermazione politica del giovane patrizio (poco più che quarantenne) — che Agostino Barbarigo concepisce l'impresa di rinnovare la «veneranda abitazione» della sua famiglia per confermare, anche così, l'ambizione con

cui egli intende imporsi sulla scena veneziana. Nel quadro di questa ambizione pare quasi naturale che egli si rivolga (come aveva fatto Giovanni Dolfin, al rientro della sua ambasceria presso Carlo V, nel 1536) all'architetto ufficiale della Repubblica, a quel Proto della Procuratia di San Marco il quale, peraltro, aveva lavorato per anni a fianco dello zio, Girolamo Barbarigo, che era stato fino al 1548 Primicerio della Cappella Ducale.

L'elaborazione del «modello» della nuova «casa» si ver-



10. Venezia, «casa» Barbarigo, particolare dell'angolo del basamento (rilievo A. Foscari).



11. Venezia, «casa» Barbarigo, particolare dell'angolo del basamento.

rebbe a collocare dunque nell'arco di tempo che va dal 1557 al 1560, quando Agostino Barbarigo risiede a Venezia. È più difficile pensare che essa sia iniziata più tardi, perché nell'autunno del 1560 Agostino Barbarigo va ambasciatore in Spagna presso Filippo II e al ritorno da tale missione assume una serie di incarichi (Luogotenente in Friuli dal '61 al '63; Capitano di Padova nel '65-66; Luogotenente di Cipro nel '67) che lo tengono lontano da Venezia. Sta di fatto che quando nel 1569 egli stila il suo testamento — «nella propria mia casa» — parlando «delle case che mi ar-ritrovo aver in borgo di San Trovaso, in questa città», può annotare che esse sono «da novo fabbricate». Il che ci riporta con l'avvio dell'opera a qualche anno innanzi.

Siamo quasi giunti alla conclusione della nostra esposizione sottacendo un dato — un evento — che deve essere invece registrato perché sancisce una virata culturale di certa committenza veneziana e ci aiuta a capire meglio il senso delle campiture che compongono la facciata della «casa», così come esse sono state infine realizzate.

La decisione di Agostino Barbarigo di abbandonare il modello sansoviniano probabilmente non è dettata (o non è dettata solamente) da un dissidio con l'architetto; è dettata anche da una mutazione del costume culturale veneziano. Anche il nostro attivo patrizio è probabilmente influenzato da fenomeni nuovi, da quella eccitazione particolare che aveva portato il Serenissimo Principe allo scadere degli anni Cinquanta a decidere che il potere ufficiale potesse esprimersi attraverso «invenzioni di pitture». È in questo clima che la Signoria chiede all'Accademia della Fama — da poco costituita in Venezia — di «porre in scrittura la più bella invenzione e di maggior ornamento di questo Serenissimo stato, ch'altra fosse mai fatta», e di «por elezione del pittore per realizzarla».

Perché non può usare questo nuovo *medium* anche un patrizio, per «ornamento» della sua casa? Del resto la pittura è un *medium* molto più economico e più rapido, e ha un impatto retorico molto più efficace sul largo pubblico, che non è in grado di cogliere i messaggi del disegno archi-

tettonico. È con questa logica — a nostro avviso — che scatta la decisione in forza della quale la facciata della «casa» non viene intesa come una composizione architettonica che si appaga del proprio rigore, ma viene «trattata» (anche a mezzo di una serie di fasce e cornici) come un grande telaio organizzato in modo da costituirsi come supporto di un programma figurativo di forte impatto retorico.

Il programma che Agostino Barbarigo sceglie è fondato tutto su un testo latino di grande successo in quel torno di anni. Le «favole» che debbono essere raffigurate fra le finestre del mezzanino (*Giove e Semele* da un lato e *Apollo che scortica Marsia* dall'altro), come pure quelle — documentate dalle incisioni dello Zanetti — che appariranno fra le finestre del piano nobile (*l'Aurora che prende congedo da Titone* da un lato e *Cibele* dall'altro) sono tratte, tutte, da Ovidio.

Per quanto concerne l'«elezione del pittore», l'ambizioso patrizio si orienta (come del resto aveva fatto prima con la scelta dell'architetto) sulla personalità più forte che potesse fornire la pur ricca scena veneziana: egli convoca Jacopo Tintoretto, che del resto è *amicissimus* (come egli stesso si definisce in un ritratto, da lui eseguito, del Sansovino) del grande architetto toscano-romano trapiantato a Venezia. Jacopo Tintoretto affronta e risolve i temi ovidiani con una freschezza e una forza inaspettata e dà prova della sua spregiudicatezza in quella superficie limitata che le fasce architettoniche racchiudono, cingendo la fabbrica sopra il piano nobile. In questa ideale trabeazione egli «vi dipinse un lungo fregio inserito di corpi d'huomini e donne ignude, così fresche e vivaci, che paion vivi, talché è il più curioso incatenamento che pittore inventar si potesse».

Le parole di Carlo Ridolfi (che parla di «fregio», come se avesse memoria dell'ideale funzione architettonica di quella partitura di facciata) sono più che sufficienti per dirci quanto il messaggio figurativo trasmesso dalla facciata annulli la consistenza architettonica di questa «casa».

Jacopo Tintoretto stravolge il senso della *renovatio* sansoviniana «facendo meraviglia, senza sentirsi obbligato al



12. A. Zucchi, *Cibele*, incisione dall'affresco di J. Tintoretto sulla facciata della «casa» Barbarigo.



13. A. Zucchi, *L'Aurora che si licenzia da Titone*, dall'affresco di J. Tintoretto sulla facciata della «casa» Barbarigo.

naturale», come scriverà molto più avanti, nel 1771, Antonio Maria Zanetti (che tuttavia di quegli affreschi di due secoli innanzi non poté vedere che «miseri avanzzi»).

Con questo apparato Agostino Barbarigo — che il Senato veneziano «con universale consenso» nominerà Provveditore Generale da Mar nel 1570, destinandolo allo scontro fatale di Lepanto — intendeva evidentemente celebrare «quell'onorato grado di Ambasciatore» il quale — per dirla

con le parole scritte da Giovanni Cappello, nel 1558, nella sua relazione di Francia — è «uno dei maggiori che si possa dare dalla Repubblica a un suo cittadino».

Istituto Universitario di Architettura, Venezia

* Intervento al Convegno *Jacopo Sansovino scultore e architetto*, Venezia, IUAV, Dipartimento di Storia dell'architettura, 6 luglio 1996. Trascrizione di Annalisa Cadel.