



ANTONIO FOSCARI

AFFRESCHI

in una architettura di Palladio

MALCONTENTA 1557-1575

ANTONIO FOSCARI

AFFRESCHI

in una architettura di Palladio

MALCONTENTA 1557-1575

Fotografie di Matthias Schaller

per Olympia
Feredica
Teresa
August Tonci

Introduzione

IL MATRIMONIO DI NICOLÒ

Gli illusori “ornamenti di dentro”

Le “eccellentissime pitture”
di Giambattista Zelotti

**LA DECORAZIONE
DELL'APPARTAMENTO DI ALVISE**

L'enigma della Stanza grande

I figli della Terra

Giove, gli dei e i Giganti

IL MATRIMONIO DI ALVISE

L'appartamento di levante

L'appartamento di ponente

LA REGIA DI PALLADIO

Le stanze mediocri

Le stanze piccole

Le stanze grandi

LA DECORAZIONE DELLE VOLTE DELLA SALA CENTRALE

Il compartimento delle volte

Filemone e Bauci

Il re Mida e la vergine Astrea

1815-1973



Introduzione

Delle molte case costruite in villa da Andrea Palladio alcune sono rimaste per secoli, e sono ancora, prive di qualsiasi decorazione al loro interno. Alcune hanno delle pitture eseguite ai tempi di Palladio, che sono divenute parte per alcuni versi inscindibile dalla sua architettura. Altre hanno le pareti e le volte delle sale del piano nobile interamente affrescate. La fabbrica costruita da Andrea Palladio “sulla Brenta” per Nicolò e Alvise Foscari rientra in quest’ultima categoria; ma di essa costituisce una eccezione significativa. Non è un ciclo pittorico eseguito, nel tempo di pochi mesi, sulla base di un programma unitario come si è finora ritenuto, è bensì il frutto di una vicenda di lungo periodo che vede Palladio sempre interessato e impegnato a mantenere la regia dell’intervento dei pittori. Egli vuole infatti evitare che l’introduzione del medium della pittura, con il dispiegamento di architetture illusorie concepite per inquadrare figurazioni, possa alterare o, peggio, contraddire il senso stesso della sua architettura. E vuole evitare che la fascinazione delle figurazioni possa distrarre l’attenzione di un visitatore e impedire la percezione dei canoni severi che regolano la composizione architettonica.

Palladio sa bene che pittura e architettura sono due media, che hanno statuti disciplinari diversi, virtualmente conflittuali gli uni con gli altri. L’unica arte che egli può ammettere senza reticenze nella sua architettura è la musica: un’arte che si fonda sui medesimi principi proporzionali in base ai quali egli compone la sua architettura; che si apprezza soprattutto

a occhi chiusi; che dura un tempo limitato e lascia poi spazio al silenzio, o a quei rumori che scandiscono la vita quotidiana della casa.

La pittura e la scultura – due arti che si contendono il primato ai suoi tempi – sono invece permanenti, impegnano la vista e seducono l'attenzione. Dunque a esse Palladio guarda con sospetto, per non dire con una latente avversione. C'è da credere – partendo da questo assunto – che se molte case palladiane sono rimaste per secoli senza decorazione alcuna - né scultorea né pittorica - ciò sia dovuto a una sorta di permanere entro le loro mura di una disposizione dell'architetto, che intensamente amava la bianchezza dei muri, ovvero il candore che essi hanno quando sono coperti, con tutta semplicità, da uno scialbo di calce.

Non è difficile però intendere la ragione per cui al tempo stesso di Palladio alcuni artisti sono intervenuti in alcune case, affrescando una o più stanze.

Palladio è una persona particolarmente “amabile” - come ricorda Giorgio Vasari – e non ha difficoltà a capire che qualcuno dei suoi committenti possono trovare difficoltà a condividere la radicalità della sua architettura, ovvero che sono sensibili a una moda che si va diffondendo non solo entro le lagune veneziane, ma in molte corti europee. E quindi acconsente che un pittore sia chiamato ad affrescare le pareti e le volte di una o più stanze di una casa che egli ha costruito per loro. Ma a una condizione: quella di essere lui stesso a convocare il pittore e a mantenere la regia del suo operato.

Di questo siamo convinti, perché pensiamo che altrimenti non sarebbe lui stesso a ricordare il nome dei pittori che sono intervenuti nelle case da lui costruite, e non sarebbe capitato che le pitture che sono state eseguite sui muri di queste case si siano conservate nei secoli come se fossero una parte integrante, o quanto meno integrata, della “sua” architettura.

Vi sono due grandi eccezioni a questo scenario: la decora-

zione che investe tutti i vani della villa eretta in Maser per i fratelli Barbaro, e quella eretta in Malcontenta per i due fratelli Foscari.

Della prima Palladio nulla dice perché è una vicenda che è sfuggita al suo controllo e dalla quale egli, di conseguenza, si dissocia. Della seconda fa memoria esplicitamente nel suo Libro Secondo, con delle affermazioni che hanno però creato non pochi problemi interpretativi agli studiosi. I quali hanno inteso che Palladio abbia stilato una sorta di consuntivo della vicenda artistica avviata entro questa fabbrica, mentre invece egli si limita a registrare con poche parole un momento precoce di una vicenda che si conclude solo qualche anno dopo la stampa del suo Libro Secondo. Quando si prende atto che la decorazione di questa casa, non è un atto artistico unitario che si compie rapidamente, ci si rende conto agevolmente che essa deve essere intesa, dunque, come una storia: una storia che si intreccia con le vicende umane dei due fratelli committenti di Palladio, con quella degli artisti convocati entro queste mura, con eventi che coinvolgono le sorti stesse della Repubblica di Venezia.

Di tutto ciò non avrei potuto rendermi conto nemmeno io se non fossi stato ore sulle impalcature, durante il restauro degli affreschi, occupando lo stesso spazio d'aria che anticamente avevano occupato i pittori. Da lì gli intonaci mi sono apparsi come un paesaggio inaspettato, pieno di segni e di tracce: i segni dei cordini battuti sull'intonaco per definire il disegno delle architetture illusorie, il perimetro delle "giornate" che il pittore doveva rapidamente dipingere prima che l'intonaco cominciasse ad asciugarsi; i segni leggermente tracciati dal maestro su questo intonaco fresco per regolare il lavoro suo e dei collaboratori; gli smarrimenti del colore causati dagli strappi e così pure le alterazioni delle immagini prodotte da precedenti restauri poco appropriati.

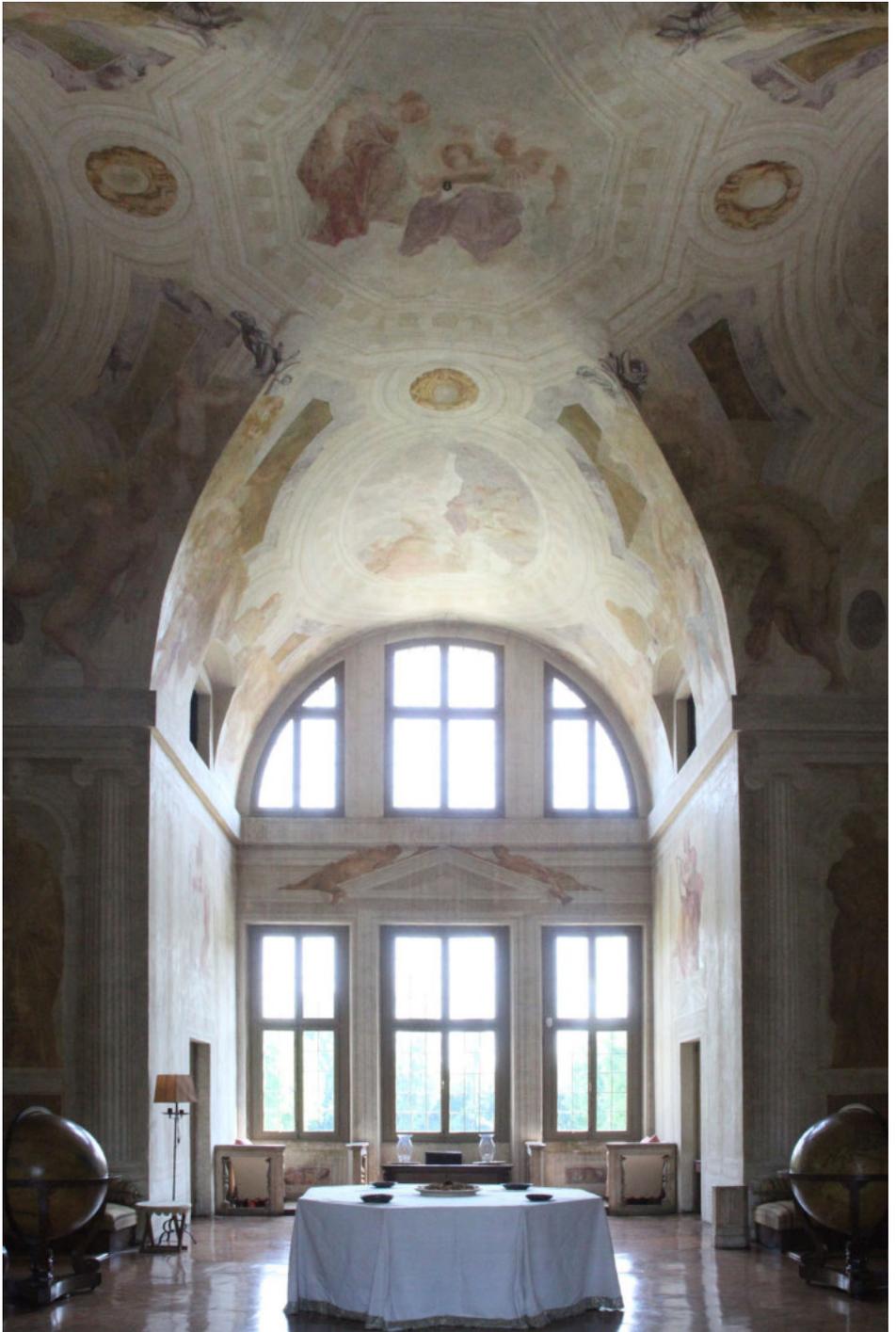
Osservando questi stessi intonaci dal basso con il bagaglio di tutte queste informazioni e stimolato molte volte dalle do-

mande di chi questi affreschi vedeva forse anche per la prima volta ho cominciato a percepire, in questo ciclo decorativo, tensioni latenti, scarti ideologici, maturazioni stilistiche. Ho potuto intendere, per esempio, la ragione per cui, delle due stanze che sono deputate a ricevere i virtuosi amici che vengono a visitare in villa il Signore di questa casa, una esprima un atteggiamento intellettuale per molti versi problematico, mentre l'altra esalta una concezione edonistica della vita. Ho potuto rendermi conto che alcune scelte iconografiche attestano specifici momenti della vita dell'uno o dell'altro dei due fratelli, e altre sono invece concepite per affermare dei convincimenti ideologici. Ho potuto intendere episodi che sarebbe stato altrimenti difficile discernere: la convocazione di un pittore di formazione manierista a fianco di un pittore di tradizione veneta; la presenza di altri pittori di cui Palladio non ricorda il nome; la ripresa di partiti decorativi che si potevano considerare conclusi; la maturazione stilistica nel corso degli anni del pittore, Battista Zelotti, che rimane, in definitiva, il protagonista di tutta questa vicenda.

C'è voluto però dell'ulteriore tempo perché io riuscissi a stabilire una successione cronologica di tutte queste circostanze che sembrasse coerente e plausibile. Solo a questo punto ho cominciato a intravedere la storia che esse documentano: una storia che, a questo punto, non potevo mancare di raccontare.

Dovevo farlo, se non altro per rispondere a una domanda che mi ha posto Olympia ancora piccolina (era così piccola che appena riusciva a sporgersi dal davanzale della finestra del piano ammezzato che si apre sulla sala centrale). "Com'è potuto capitare?" mi ha chiesto voltando lentamente i suoi occhi verso di me. Riportando poi gli occhi verso gli affreschi ha aggiunto (come fosse Palladio stesso a ispirarla): "la mamma mi ha detto che sui muri non si deve disegnare".





















AFFRESCHI

in una architettura di Palladio

MALCONTENTA 1557-1575

IL MATRIMONIO DI NICOLÒ

1555

Dei due fratelli, figli di Federico, che Andrea Palladio ricorda come committenti della fabbrica che egli sarà chiamato a costruire “sulla Brenta”, quello che avrebbe dovuto sposarsi – seguendo le consuetudini che regolavano la vita di una fraterna – è il più anziano.

Nicolò avrebbe potuto prendere questa decisione – anzi avrebbe dovuto, come era d’uso nelle famiglie patrizie – già nel 1542, quando muore l’ultimo componente della fraterna che era stata istituita dal padre suo Federico (Ferigo) nel 1520. Infatti, incombe su di lui, e solo su di lui a questo punto, la responsabilità di assicurare posterità al ramo ducale della famiglia cui appartiene. Ma esita. Rinvia. Alla fine sembra rinunciare al matrimonio.

E dopo alcuni anni si decide a compiere questo passo, sposando la giovane vedova di Andrea Pisani, è per una serie di congiunture esterne, prima fra tutte la elevazione al trono dogale di Francesco Venier, un fratello di sua madre, che suo fratello Alvise conosceva bene (dacché era membro della medesima Accademia di cui egli era curatore). Questo evento mette in nuova luce questi due fratelli che – turbati dalle morti che avevano così precocemente tolto loro il padre e i due zii che con Federico si erano uniti in fraterna – poco erano apparsi, fino ad allora, sulla scena pubblica veneziana.

È comunque questo evento – il matrimonio che cade nell’anno 1555 – che induce Nicolò ad avviare la costruzione di una nuova casa sui terreni che, assieme ad Alvise, possedeva “sulla Brenta” in località Malcontenta.

Una decisione del genere ha un duplice scopo, oltre a quello di celebrare queste nozze: quello di evocare la figura del padre – il capostipite del ramo familiare di cui Nicolò, a questo punto, è divenuto il componente apicale – che quei terreni aveva cominciato a comprare nell'ormai lontano 1528. E però anche quello di celebrare la figura dell'avo Francesco – il doge illustre che aveva retto le sorti della Repubblica per più di trent'anni – di cui nell'imminente 1557 (quando la costruzione della nuova fabbrica deve essere verosimilmente ultimata) ricorre il centenario della morte.

Quello che merita d'essere osservato, nel momento in cui cerchiamo di considerare l'iniziativa di Nicolò – che coinvolge Alvise, in forza del regime di comunione familiare che lega i due fratelli – è che egli, nel concepire questa impresa, scarta l'idea di ingaggiare come architetto Jacopo Sansovino, l'autorevole proto della Procuratia di San Marco. È un atto non scontato – si badi bene – tenendo conto che la sua promessa sposa, Elisabetta, è figlia di quel Zuanne Dolfin che aveva chiesto a Jacopo Sansovino di predisporre il modello per la costruzione del palazzo che era sorto imponente sul Canal Grande, quasi ai piedi del ponte di Rialto; e che per celebrare la gloria della famiglia Venier, suo zio, il doge in carica assegna anch'egli a Sansovino – proprio in questa congiuntura – la responsabilità di costruire per sé, nella chiesa veneziana di San Salvador, un grandioso monumento funerario.

Nicolò Foscari impersona dunque la figura di uno di quei patrizi che raccolgono la sollecitazione accorata di Daniele Barbaro (“priego e ripriego” scrive il Patriarca eletto di Aquileia) di testimoniare con la loro azione (“non mancando loro le ricchezze”) la possibilità, di introdurre in Venezia una “usanza nuova” nel fabbricare, un'ars aedificatoria intesa come scienza; di realizzare cioè una architettura che da un lato appartenga al regno dell'etica e della coscienza e dall'altro diventi “stromento” per l'avvio di una generale riforma

dell'ordinamento culturale, e quindi politico, della Repubblica.

Non è il caso di soffermarsi qui – in una ricerca che ha come suo oggetto una “lettura” degli affreschi che decorano le stanze di questa casa – per illustrare quanto e come sappia cogliere e significare queste istanze Andrea Palladio, l'architetto di cui Daniele Barbaro così esplicitamente decanta le virtù in quei Commentari al testo di Vitruvio che si accinge a stampare proprio nei mesi in cui prende avvio la costruzione di quella fabbrica.

Quel che però non possiamo mancare di annotare è che anche Nicolò Foscari – che ha ben avuto il modo di considerare il modello della fabbrica che Palladio ha sottoposto alla sua approvazione – certamente rimane sorpreso (non meno del fratello Alvise) della forma inaspettata, per alcuni aspetti sconcertante, della architettura che egli vede sorgere solenne sulla riva del Brenta: una forma – ma prima ancora di una forma, una concezione teorica – che si presenta come radicale alternativa alla prassi edilizia lagunare, quale era praticata da secoli entro le lagune. La apparizione di un portico all'antica – evocazione evidente della forma di un tempio – sulla fronte della nuova casa elevata su un basamento alto che contribuisce ad attribuire a essa una certa aura di regalità è oggettivamente un evento dalla portata difficile da valutare.

Né meno sorpreso e sconcertato egli sarà stato, nello sperimentare di persona la suggestione di un vano centrale conformato a crociera che, con le sue possenti strutture murarie, evoca lo spazio di un'aula termale nel cuore stesso della casa.

È in questa congiuntura – cioè quando il cantiere è ancora in corso e il paramento murario è quindi ancora “a vista” – che prende avvio una riflessione fra Nicolò e l'architetto sull'uso che di una simile fabbrica egli potesse fare. Una riflessione che non investe il tema della organizzazione

funzionale degli spazi domestici. Su questo punto non sussistono dubbi; Palladio ha spiegato bene ai suoi committenti la sua concezione della fabbrica, la partizione di essa su tre livelli e in due appartamenti, e la composizione stessa di ciascun appartamento. Tant'è che i lavori nelle stanze che compongono questi appartamenti proseguono alacremente, anche con la finitura dei rivestimenti in intonaco delle pareti. I dubbi di Nicolò (il fratello che anche dopo molti anni dalla sua morte Alvise continua a indicare come il vero promotore di questa impresa edilizia) si appuntano, comprensibilmente, sulla interpretazione del ruolo che deve assumere sul piano figurativo lo spazio centrale della casa. In questa riflessione non lo soccorrono il consiglio o l'autorità di Daniele Barbaro che un interrogativo dello stesso genere se lo pone anche lui nella casa che, assieme al fratello Marcantonio, si è fatto costruire da Palladio nella sua villa di Maser.

Questo vano centrale, dalla forma planimetrica complessa, inondato di luce meridiana, appare a chi entra in esso – anche per il congegno strutturale che esibisce – come uno spazio che non è riducibile ad alcuna interpretazione fondata su canoni tradizionali, e sembra sottrarsi a qualsiasi possibilità d'uso convenzionale.

È in questa fase dunque, a nostro avviso – quindi nel corso del 1557 - che Nicolò avvia con l'architetto che lo affianca una riflessione sulla finitura che questo spazio avrebbe dovuto avere.

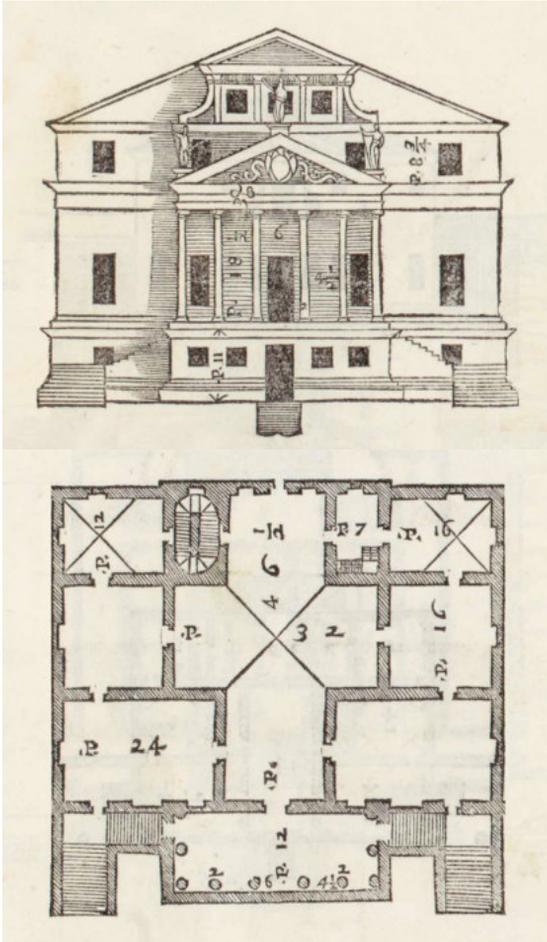
È una riflessione cui Palladio si apre con prudenza. Dal suo punto di vista, infatti, i connotati per alcuni aspetti metafisici di questa sala centrale e l'autonoma bellezza di un impianto strutturale all'antica che evoca tipologie termali non sono fattori che riducono la fascinazione di questo ambiente; che anzi, all'incontrario, la esaltano e, per così dire, la consacrano. Per Palladio i muri e le volte che delimitano questo spazio avrebbero potuto benissimo – anzi, forse, avrebbero dovuto – rimanere bianchi.

L'architettura di Palladio si appaga infatti della bianchezza (che è grata a Dio, anche come virtù dell'animo, egli avrà modo di dire) e respinge le cose, che altro non fanno che ingombrarla, e rifiuta quale che sia forma di decorazione.

Fermiamo l'attenzione su questo ultimo punto: Palladio, architetto, è cosciente che architettura e pittura (intesa come decorazione delle superfici murarie) sono due media fra i quali intercorre un antagonismo oggettivo e irriducibile. La prima si concreta con un largo uso di materiali, con un rigoroso controllo delle forze che questi sprigionano, e si appaga del rigore con cui i processi edilizi si compiono e della astrazione delle forme che essi generano. E' dunque arte laconica per eccellenza l'architettura (a meno di non indulgere a maniere che Palladio non manca di condannare).

La pittura – che delle murature investe solo la superficie, con un impiego minimale di materia – esibisce figure seducenti, evoca testi letterari, si presta cioè a una facile lettura anche da parte di chi non sia intendente dell'arte. Ha dunque la possibilità di distrarre dall'architettura l'attenzione di chiunque si lasci attrarre dalla seduzione delle figure e dalla fascinazione delle vicende che esse evocano. Non basta: ha anche la possibilità di sovvertire deliberatamente (e però anche per semplice negligenza) l'ordine stesso di una architettura.

Andrea Palladio non è comunque uomo che deluda le aspettative di un suo committente e tanto meno di questi due fratelli che sono quelli che gli hanno già offerto l'occasione di realizzare una opera a Venezia (l'altar maggiore della chiesa di San Pantalon), e che ora gli danno la possibilità di esibire una sua architettura non lontano da Venezia, su una via (una via acqua) che molti veneziani frequentano nei loro trasferimenti da Venezia all'entroterra. E non è tipo da sottovalutare le molte implicazioni di una moda – quella della decorazione delle case – che allo scadere degli anni cinquanta comincia a contagiare, non solo entro le lagune,



NON MOLTO lungi dalle Gambarare sopra la Brenta è la seguente fabrica delli Magnifici Signori Nicolò, e Luigi de' Foscari. Questa fabrica èalzata da terra undici piedi, e sotto vi sono cucine, tinelli, e simili luoghi, & è fatta in uolto così di sopra, come di sotto. Le stanze maggiori hanno uolti alti secondo il primo modo delle altezze de' uolti. Le quadre hanno i uolti à cupola: sopra i camerini vi sono mezzati: il uolto della Sala è à Crociera di mezzo cerchio: la sua imposta è tanto alta dal piano, quanto è larga la Sala: la quale è stata ornata di eccellentissime pitture da Messer Battista Venetiano. Messer Battista Franco grandissimo disegnatore à nostri tempi hauea ancor esso dato principio à dipingere una delle stanze grandi, ma soprauenuto dalla morte ha lasciata l'opera imperfetta. La loggia è di ordine Ionico: La Cornice gira intorno tutta la casa, e fa frontespicio sopra la loggia, e nella parte opposta. Sotto la Gronda vi è vn'altra Cornice, che camina sopra i frontespicij: Le camere di sopra sono come mezzati per la loro bassezza, perche sono alte solo otto piedi.

Andrea Palladio, la facciata, la pianta e la descrizione della casa eretta a Malcontenta da *I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570

molti circoli culturali veneti.

Non ha esitazione dunque dall'assumere la regia di queste operazioni, per dare avvio alla finitura dei rivestimenti parietali di questa sala centrale le cui murature altro non esibiscono, fino a questo momento, che la trama degli elementi laterizi che compongono le strutture.

La ragione primaria che lo induce a questo passo non è quella di costituirsi come punto di riferimento di molti validi artisti operanti a Venezia (come Jacopo Sansovino si era venuto a costituire, per decenni, punto di riferimento per tutti gli scultori operanti a Venezia). E' piuttosto quello di scongiurare che le architetture illusorie che saranno raffigurate all'interno di questa sala entrino in contraddizione con gli elementi dell'ordine che egli stesso ha usato per la composizione del portico, cioè della singolare forma architettonica che dà accesso a questa sala. E intende escludere che le figurazioni che si vengono a comporre con questa illusoria partitura architettonica evochino "storie", cioè vicende dinamiche che presuppongono – per la loro stessa natura – forme di movimento, e con ciò lo scorrere di un tempo. Movimento e tempo debbono essere sospesi in questo spazio, per non contraddire la staticità delle strutture edilizie e la immanente permanenza delle regole che della sua architettura sono l'essenza.

Il matrimonio di Nicolò
Gli illusori “ornamenti di dentro”
1557-58

Benché il vano centrale di questa fabbrica, composto a formare una crociera, evochi spazi termali, non è alla ornamentazione architettonica delle antiche terme romane che Palladio ricorre, come *exemplum*, per concepire una virtuale ornamentazione di tale vano. Egli assume come modello ideale gli ornamenti delle celle di alcuni grandi templi che sono coperte da una volta “a mezzo cerchio” (cioè da una struttura analoga a quella che copre questa sala).

È una operazione, questa, che ha un grado ben evidente di astrazione perché in realtà, visitando in Roma le vestigia di templi siffatti (come il tempio della Luna e del Sole e il tempio di Marte, per far solo due esempi), Palladio non ha trovato al loro interno alcuna traccia di ornamentazione. Quella che egli raffigura nei disegni che predispone per la pubblicazione del suo Libro Quarto è “come mi sono immaginato dovesse essere” scrive lui stesso, per renderci ben coscienti della soggettività di questa sua proposizione.

Dacché conosciamo, almeno un poco, il procedimento analogico che ispira e guida la creatività di Palladio, possiamo essere certi però che egli non ha alcuna remora che lo trattenga dall’assumere una sua ricostruzione ideale come paradigma, e dall’attribuire a questo paradigma un valore non inferiore a quello di un modello antico di cui ancora sussistessero le vestigia.

Orbene, il tipo di ornamentazione che egli attribuisce alle celle di questi templi si eleva dal suolo sul perimetro delle loro pareti senza superare la linea d’imposta della volta “a



mezzo cerchio” che copre lo spazio della cella. Talché la volta può rimanere priva di ornamentazione, paga della evidenza della sua stessa essenza strutturale.

Questo dunque è lo schema che Palladio adotta per la virtuale ornamentazione della sala centrale di questa sua fabbrica rivierasca o, per meglio dire, è quello che propone al suo committente – impaziente, con la sposa, di prendere possesso della nuova casa, e che spiega al pittore, convocato da lui stesso, che è incaricato di raffigurarlo. Cerchiamo dunque di seguire, a grandi linee, il programma definito dall’architetto. Gli ornamenti di dentro (l’espressione è di Palladio stesso) devono essere coerenti con quelli del portico, perché portico e sala sono due eventi architettonici posti sull’asse di simmetria della fabbrica che chiunque acceda a questa casa incontra in successione.

Per marcare la continuità di questi due eventi si impone dunque l’adozione, per le colonne che devono essere raffigurate sulle pareti della sala, del medesimo ordine architettonico che connota le colonne del portico. Anche queste, come quelle del portico, devono pertanto essere ioniche, e debbono posare anch’esse, virtualmente, su un basamento (che

evoca la soluzione che Raffaello aveva previsto per l'alzato del cortile rotondo di Villa Madama a Roma, quale è documentata da un disegno di un collaboratore del Sanzio che probabilmente era appartenuto a Palladio).

Con la stessa semplicità con cui viene marcata in questo modo la coerenza e la continuità che legano in termini compositivi portico e sala, Palladio ritiene opportuno, e necessario, segnalare anche la distinzione che sussiste fra due eventi architettonici che sono separati da un grande portale che evoca, nelle sue forme, i portali di antichi templi romani. Questo risultato si può conseguire, e quindi si deve conseguire, accentuando la politezza dei virtuali elementi dell'ordine interno.

Alle colonne che saranno dipinte sulle pareti il pittore dovrà porre dunque, secondo i canoni dell'ordine, una elegante scannellatura che renderà vibranti di tratti luminosi il loro fusto. Non basta: la virtuale zoccolatura su cui queste colonne appariranno posate deve essere ornata sulla sua faccia, per tutta la sua estensione, con una "greca", secondo uno schema adottato in Venezia, in questa stessa congiuntura, sul basamento di un palazzo progettato da Michele Sanmicheli (quello dei Grimani a San Luca): uno schema che Palladio riprenderà, quasi sul finire della sua vita, sul basamento del tempio che la Repubblica dedicherà al Redentore.

Queste disposizioni di Palladio saranno seguite dal decoratore con una avvedutezza tale che è difficile percepire, oggi, che queste colonne virtuali che appaiono sulle pareti della sala non sono alte come le colonne del portico. Non possono esserlo, perché il loro sviluppo in elevazione è condizionato dalla presenza di quella fascia aggettante dal muro al di sopra della quale spiccano le volte che coprono la sala. Pertanto anche il loro modulo, cioè il loro diametro, deve essere, e in effetti è, di misura inferiore a quello delle colonne del portico.

Anche questa riduzione dell'altezza e del modulo delle



Sala Centrale, vista verso est
Sala Centrale, vista verso ovest



Sala Centrale, vista verso nord
Sala Centrale, vista verso sud

colonne dipinte concorre dunque a produrre quell'effetto di affinamento dell'ordine ionico che sancisce il passaggio dall'esterno (quale si può ancora considerare lo spazio del portico) all'interno di questa fabbrica.

Il partito architettonico virtuale che si viene a dispiegare in questa sala a crociera è così ben congegnato, sulla base di questi presupposti, che un visitatore settecentesco, l'architetto Richard Norris, ha avuto la felice intuizione di darcene una rappresentazione planimetrica, come se esso fosse, anziché dipinto, reale. (Il Norris non manca così di rilevare come negli angoli murari convessi formati dall'incontro dei due rami della crociera replichino la soluzione formale adottata da Palladio sull'angolo della casa da lui eretta in Vicenza per Montano Barbarano).

Le colonne virtuali dipinte sulle pareti della sala – come anche il Norris ha rilevato – non si dispongono lungo il perimetro della crociera a cadenza regolare: esse si presentano binate, con intercolumni che risultano di misura variabile per effetto della diversa lunghezza dei bracci della crociera sulle cui pareti esse sono raffigurate. In tal modo, anche a mezzo del partito decorativo, vengono confermati quegli effetti di accelerazione e decelerazione prospettica che la configurazione planimetrica di questa sala fa percepire a chi la percorre longitudinalmente, rispettivamente verso meridione o verso settentrione.

Quando fra l'una e l'altra colonna vi è una distanza di una certa ampiezza, la campitura che viene così a formarsi è colmata dalla raffigurazione di armi e di attrezzi guerreschi quasi abbandonati gli uni sugli altri a formare un ammasso. Sulle pareti dei bracci trasversali fra l'una e l'altra colonna vengono idealmente piazzate invece quattro grandi nicchie che accolgono la raffigurazione pittorica di grandi sculture. Certo è che, nel momento stesso in cui una simile ornamentazione virtuale viene dispiegata sulle pareti della sala a crociera, in tutto il loro sviluppo, le porte che Palladio aveva

voluto minimali e laconiche nella loro configurazione edilizia non possono che apparire troppo piccole, in termini dimensionali, e assolutamente disadorne dal punto di vista figurativo.

Nel momento in cui si procede a una virtuale ornamentazione della sala è necessario dunque che anche le porte ricevano un accrescimento del loro decoro; stipiti, architravi e timpani dipinti sulle pareti attorno alla loro apertura ne amplificano dunque, sempre idealmente, la dignità architettonica. (Esse vengono così ricondotte, in termini figurativi, a quella tipologia che è ben illustrata dal disegno per l'alzato del cortile rotondo di Palazzo Madama che abbiamo già più sopra avuto modo di ricordare).



Battista Zelotti, Sala Centrale, panoplie, parete ovest
Battista Zelotti, Sala Centrale, panoplie, parete est

Il matrimonio di Nicolò
Le “eccellentissime pitture”
di Giambattista Zelotti
1557- 58

Sopra i timpani virtuali delle porte che dalla sala centrale danno accesso alle stanze laterali, si elevano, sempre in modo virtuale, dei massicci piedistalli stereometrici su cui posano sedute delle figure femminili di grandi dimensioni. Conviene fermare l'attenzione su queste “pitture” di cui Palladio esalta la qualità definendole “eccellentissime”.

Prima ancora di considerarne il senso iconografico conviene però annotare che per la loro esecuzione Nicolò convoca quel pittore, Battista Zelotti, che assieme a Paolo Veronese aveva condotto la decorazione della loggia e di quattro stanze della grande casa costruita da Alvise Soranzo, qualche anno innanzi, a Treville.

È una scelta, questa - dovuta a una sollecitazione di Palladio - che in qualche modo sancisce una divaricazione del destino di due pittori che Michele Sanmicheli, l'architetto che aveva fornito al Soranzo il modello per la costruzione della sua casa, “amava come figlioli” (come Giorgio Vasari ha voluto ricordare), e che sotto la sua regia avevano lavorato in un clima di perfetta sintonia artistica.

È forse per marcare il senso di questa separazione che le pitture eseguite dallo Zelotti sopra i timpani delle piccole porte che connettono le stanze della casa di Nicolò alla sala centrale si discostano, nella loro concezione figurativa da quelle eseguite con Paolo a Treville. E in qualche modo tendono a collegarsi a quelle grandiose figure femminili che Tiziano aveva dipinto a-fresco sulle campiture d'intonaco che stanno sopra le piccole finestre del Fondaco dei Tedeschi.

Anche per questa ragione le figure femminili che appaiono in questa sala altro non possono essere che delle allegorie, come quelle dipinte da Tiziano. Ma quali allegorie?

Per rispondere a questa domanda – che può apparire banale – bisogna considerare un dato materiale che condiziona la scelta del committente (che è in definitiva il vero responsabile di ogni decisione in questa materia). Le porte che si aprono in questa sala sono sei.

Già questo comporta l'esclusione, come oggetto delle allegorie, delle virtù, che sono sette, nessuno avrebbe infatti potuto azzardarsi – alla metà del Cinquecento – a fare una selezione fra virtù teologali e virtù cardinali. Anche le arti sono sette, ma esse si raggruppano in due categorie che sono relativamente autonome l'una dall'altra: quelle del Trivio e quelle del Quadrivio.

Orbene, partendo da questi presupposti, Nicolò – affiancato dal suo architetto – compie una scelta elementare: scarta, delle sette arti canoniche, quelle del Trivio (Grammatica, Retorica e Dialettica) e assume come temi significanti della decorazione della sala centrale le quattro arti del Quadrivio: Aritmetica, Geometria, Astronomia e Musica.

Le due arti più concettuali, cioè l'Aritmetica e la Geometria, che si riconoscono facilmente perché le figure che allegoricamente le impersonano hanno gli occhi distaccati dalle cose terrene (e quindi rivolti al cielo) – sono quelle vicine alla grande finestra termale. Le allegorie della Astronomia e della Musica – ben riconoscibili per il planisfero e la viola che le figure tengono in mano – sono invece sopra le porte che danno accesso alle stanze mediane dei due appartamenti.

Torneremo subito sul significato di una scelta di queste arti come tema centrale della decorazione. Quel che dobbiamo fare ora, prima di procedere, è chiederci cosa rappresentino le altre due grandi figure femminili: quelle che stanno sopra le porte che dalla sala centrale immettono alle stanze grandi dei due appartamenti che sono piazzati parte a parte della

sala centrale.

Non abbiamo difficoltà a riconoscere nella figura femminile che porta un elmo sul capo e tiene una lancia con la mano destra una allegoria di Bellona – l'arte della guerra –, e nella figura femminile con il capo reclinato che tiene fissi i suoi occhi sulle pagine di un grande libro posato sulle sue gambe, un'allegoria della Sapienza (di quella virtù che Tiziano aveva raffigurato più o meno in questo medesimo atteggiamento sulla tela ottagonale che era stata posta a campeggiare al centro della Sala della Libreria di San Marco, di cui in questi anni si andava completando la decorazione).

Queste due allegorie, quella di Bellona e quella della Sapienza – così lontane l'una dall'altra nella loro essenza da sembrare fra loro incompatibili – stanno a indicare simbolicamente, a chi sta nella sala, quale è l'appartamento di Nicolò e quale è quello di Alvise, suo fratello.

L'appartamento di ponente, la cui stanza grande è connotata sul suo accesso dalla figura di Bellona, è quello riservato a quello dei due fratelli che, sposandosi, ha assunto la responsabilità di assicurare discendenza a questo ramo ducale della famiglia: è lui dunque che deve farsi carico della eredità morale del grande avo Francesco, il doge condottiero che, per assicurare a Venezia un esteso Stato di Terra, aveva mantenuto la Repubblica in uno stato di belligeranza per più di un trentennio.

L'appartamento di levante – quello la cui stanza grande è connotata dalla allegoria della Sapienza – è quello riservato ad Alvise, il “conservatore” della Accademia degli Uniti che dedica allo studio tutto il tempo in cui non è ingaggiato nell'esercizio della mercatura.

Le altre quattro figure femminili sulle quali è giunto il momento di riportare la nostra attenzione raffigurano, come si è detto, l'Aritmetica, la Geometria, l'Astronomia e la Musica (che era allora fondata su principi matematici), arti che allora era d'uso definire “liberali”.



Battista Zelotti, Allegoria della Musica, Sala Centrale, parete ovest
Battista Zelotti, Allegoria della Geometria Sala Centrale, parete est



Battista Zelotti, Allegoria dell'Astronomia, Sala Centrale, parete ovest
Battista Zelotti, Allegoria dell'Aritmetica, Sala Centrale, parete est



Battista Zelotti, Allegoria della Guerra, Sala Centrale, parete ovest
Battista Zelotti, Allegoria della Letteratura, Sala Centrale, parete est

Orbene, l'evocazione in questa grande sala di queste arti, che oggi noi chiameremmo scienze, non è casuale. Essa testimonia il convincimento radicato nella fascia più progressista del patriziato veneziano, ed evidentemente anche in Nicolò, che siano necessarie nuove competenze, e soprattutto un approccio scientifico ai problemi connessi alla gestione dello Stato, per accreditare un uomo come componente di una classe dirigente che aspiri a ruoli di governo.

Questo pensiero "politico" è quello che suggerisce in questa casa, che sorge così perentoria nello scenario veneziano (possiamo dire così, tanto essa è vicina a Venezia), di porre in primo piano, in clamorosa evidenza, figure allegoriche che nella imponente villa Soranzo che sorgeva a Treville, non lontano da Castelfranco, erano apparse a coppie – frammitte a divinità pagane – entro le lunette della volta, cioè alla sommità delle pareti.

e Palladio condivide questa scelta è anche perché una evocazione delle arti liberali ha per lui però anche un significato diverso, e più specifico, in una casa di villa. E' una sorta di attestazione del principio che una casa che sorge in un ambiente agreste, oltre a essere una struttura in cui si persegue "il negozio familiare e privato", è il luogo ove il gentil'uomo, lontano dalle tensioni della vita pubblica e dagli impegni politici, "quietamente potrà attendere agli studi" seguendo l'esempio de "gli antichi savi [che] solevano spesse volte usare di ritirarsi in simili luoghi".

L'atteggiamento mentale del committente e i convincimenti dell'architetto concorrono dunque a sancire la scelta di porre le figurazioni delle arti in una posizione di grande visibilità e di esaltarne il ruolo concettuale, accrescendone le dimensioni.

Per quel che concerne il pittore, Giambattista Zelotti, una scelta del genere è comunque quella che, meglio di ogni altra, gli offre la possibilità di dimostrare la sua personalità artistica, anzi la sua individualità artistica, in un cantiere in

cui egli opera, per la prima volta da solo, al cospetto di una committenza privata veneziana.

Questo è un punto su cui è opportuno soffermare l'attenzione, anche per comprendere l'elogio superlativo che Palladio fa di queste pitture: un elogio che appare tanto più significativo in quanto a esso fa riscontro il silenzio che egli mantiene nei riguardi di Paolo Veronese (che in questa medesima congiuntura è impegnato nella villa di Maser a decorare le pareti della sala centrale della casa costruita da Palladio per Daniele e Marcantonio Barbaro).

La separazione dei destini di Veronese e Zelotti e quindi la distinzione che Palladio fa in modo così esplicito fra l'uno e l'altro sono la conseguenza della morte e quindi della dissolvenza della autorità del grande architetto veronese di formazione toscano-romana, Michele Sanmicheli, che questi due pittori – dopo averli ingaggiati nell'impresa di Treville - li aveva sostenuti con determinazione perché venissero ingaggiati entrambi nella decorazione della Sala della Libreria. E li aveva entrambi introdotti nel cantiere prestigioso del Palazzo Ducale, sfruttando l'appoggio del potente Segretario del Consiglio dei X, Paolo Ramusio, che era veronese di nascita anche lui.

Morto il Sanmicheli, Paolo Veronese (che nel frattempo Tiziano aveva incoronato come il miglior talento della nuova generazione di pittori che si fosse affacciato sullo scenario veneziano) non è disposto a riconoscere ad alcun altro la facoltà vantare su di sé quale che sia forma di paternità intellettuale, e tanto meno la riconosce all'architetto vicentino che Jacopo Sansovino, divenuto nel frattempo suo autorevole referente, considera un antagonista da tenere accuratamente lontano dai centri di potere veneziani.

Giambattista Zelotti non è incline, per la natura riservata del suo carattere, a farsi coinvolgere in quei giri di potere nei quali Paolo Veronese mostra invece di muoversi perfettamente a suo agio. E si allontana da Venezia. Accetta l'incarico

di dipingere la immensa facciata del Monte di Pietà che si contrappone, al di là della Piazza dei Signori, alla austera partizione architettonica delle Logge costruite da Palladio attorno all'antico Palazzo della Ragione della città. Con questa relazione/contrapposizione di figure colorate alla geometria lapidea di quelle logge, comincia dunque una sorta di dialogo fra il pittore e l'architetto che consente a ciascuno dei due di valutare con quella pacatezza che è un tratto comune dei loro temperamenti la compatibilità dei due media con cui operano, in questa congiuntura, l'uno di fronte all'altro. Palladio ha modo di scoprire in tal modo, oltretutto la maestria dello Zelotti, anche la sua prudenza. E se ne esalta l'eccellenza artistica definendolo "veneziano" (mentre è nato a Verona) è per farne anche così una figura alternativa a Paolo – ormai a tutti noto come "veronese" - che in Maser andava sovvertendo in modo provocatorio con il suo pennello la concezione spaziale stessa dei vani che egli aveva costruito in muratura.

Quando Palladio, sulla pagina del suo Libro Secondo dedicata a questa fabbrica, parla di "eccellentissime pitture" dello Zelotti si riferisce a quelle da lui dipinte nel contesto del virtuale partito architettonico raffigurato sulle pareti della sala, fino all'altezza della fascia muraria aggettante che le conclude in sommità, prima dell'imposta delle volte. Fra queste rientrano dunque anche le figure che appaiono entro le nicchie che virtualmente si aprono, fra le colonne dipinte, sulle pareti dei bracci trasversali della crociera.

Dacché queste nicchie sono quattro in esse si sarebbero anche potuti raffigurare i quattro elementi che (secondo una antica teoria che era quasi universalmente condivisa nel Cinquecento) compongono l'Universo: l'aria, l'acqua, il fuoco e la terra. Nicolò e Palladio – continuiamo a credere che queste scelte siano assunte congiuntamente da entrambi – optano però invece per la raffigurazione delle quattro Stagioni.



Battista Zelotti, Primavera, Sala Centrale, parete sud
Battista Zelotti, Estate, Sala Centrale, parete sud



Battista Zelotti, Autunno, Sala Centrale, parete nord
Battista Zelotti, Inverno, Sala Centrale, parete nord

La scelta è coerente, in un certo senso, con quella delle arti celebrate sopra le porte. Perché non è tanto lo scorrere del tempo che queste quattro figurazioni rappresentano, quanto la ciclicità perenne con cui si svolge la vita nel nostro pianeta.

A sancire questo concetto sta anche la circostanza che le Stagioni non sono raffigurate come virtuali figure umane, come sono raffigurate le arti, ma come virtuali sculture. Questo si spiega, da un punto di vista erudito, perché erano sculture che gli antichi romani ponevano nelle nicchie che apparivano sulle pareti delle loro aule termali. Ma anche per un'altra ragione : perché legittima la tesi (sostenuta con vigore da alcuni, proprio in questi anni) che la pittura sia superiore alla scultura in quanto essa sarebbe in grado di rappresentare allusivamente in modo esaustivo anche degli oggetti a tutto tondo.

Non meno significativo è il fatto che queste ideali sculture siano – sempre virtualmente – dorate, perché anche questo è un modo per esaltare la economicità di una tecnica di decorazione, quella a-fresco, che non richiede materiali costosi e non impegna gli artisti per tempi prolungati.

Anche il dato che queste virtuali sculture siano di dimensioni gigantesche, si riconnette al clima culturale degli anni in cui esse sono state dipinte. Infatti, da poco tempo aveva fatto la sua apparizione, a Padova, quella statua di quaranta piedi d'altezza che aveva suscitato tanto scalpore quando Marco Mantova Benavides aveva convocato i suoi amici a vederla, piazzata al centro della corte della sua casa.

L'evocazione di un celebre precedente antico, quale era il colosso neroniano, la (probabile) convocazione di Bartolomeo Ammannati per la realizzazione dell'opera, l'interessamento di Enea Vico per una impresa così innovativa, la diffusione a stampa della sua immagine, sono tutti elementi che concorrono a diffondere la nozione del fascino che conferisce alle sculture una dimensione colossale. È in forza di una suggestione

di tal genere, peraltro, che di lì a poco assistiamo alla installazione dei due giganti – Mercurio e Nettuno, visto che siamo a Venezia – sulla sommità della scala esterna che consente di salire al livello delle logge interne del Palazzo ducale.

Queste colossali figure delle Stagioni portano dunque entro questa casa – oltre alla evocazione della ciclicità che scandisce il ritmo della vita naturale – la eco del dibattito suscitato, proprio in questo torno d'anni, dalla apparizione di sculture giganti anche a Venezia. E' forse per questo che esse rievocano in modo abbastanza esplicito (anche nelle posture che esibiscono) l'esempio offerto da Alessandro Vittoria con la installazione al livello del portico della Libreria marciana di quei due fenomeni che ancor oggi accolgono, gentili e solenni, quanti si accingono salire al piano superiore di questa fabbrica che si erge suontuosa davanti al Palazzo ducale.

L'apparizione di armi e attrezzi guerreschi che sono ammassati, come alla rinfusa, sulle pareti del braccio più lungo della crociera (quello settentrionale), là dove vi è maggior spazio fra l'una e l'altra virtuale colonna, non è nemmeno questa – in un contesto che è ordinato con estrema attenzione – un evento casuale. Essa sta a evocare in modo metaforico la Pace, intesa come espressione di un regime politico in cui a nessuno, individualmente, è consentito di poter fare l'uso delle armi, come era in epoca feudale. Perché la sicurezza del territorio e di ciascuno è garantita dalla Repubblica e dalle sue magistrature.

Non è da credere, del resto, che la figurazione di tali attrezzi sia opera dello Zelotti. Essa è piuttosto opera di Antonio Vicentino, chiamato comunemente Tognon, l'artista che così validamente aveva operato a fianco dello Zelotti nella decorazione della facciata del Monte di Pietà a Vicenza, dipingendo su di essa “due monti di trofei misti di loriche, di bandiere, d'alabarde, di picche e di altri militari arnesi” (come il Ridolfi non manca di farci sapere).

LA DECORAZIONE DELL'APPARTAMENTO DI ALVISE

1561

Non passano cinque anni dalla data del suo matrimonio che Nicolò precocemente viene a morte. Lascia una casa ormai compiuta in termini edilizi. All'interno di essa è terminata da tempo – possiamo presumere da tre-quattro anni – la decorazione delle pareti della sala centrale. E' allestito e funzionante l'appartamento di ponente, quello che Nicolò aveva riservato per sé (anche perché era quello che più comodamente poteva usare l'unica scala che mette in collegamento i tre piani della casa, e quindi può meglio controllarne i transiti – cosa niente affatto trascurabile dal momento che il piano superiore viene usato in questi primi tempi come ambito protetto per la conservazione delle derrate agricole prodotte dal possedimento rurale che egli gestisce).

Non è da escludere che non avesse un medesimo grado di finitura l'appartamento di levante da Nicolò. C'è però da credere che Alvise abbia vissuto con un certo distacco l'avventura edilizia, avviata per celebrare il matrimonio del fratello. Sembra di capire infatti che Alvise abbia una formazione diversa, in termini culturali, da quella di Nicolò. Non è stato investito lui, in prima persona, dalla pressione del Patriarca eletto di Aquileia che aveva persuaso il fratello a convocare un architetto che nulla aveva fino ad allora costruito a Venezia. Non aveva avuto le medesime motivazioni che avevano indotto Nicolò, nella congiuntura del suo matrimonio, a commissionare a Palladio la costruzione di un imponente altare nella chiesa della parrocchia entro i cui confini ricadeva la casa grande in cui entrambi, lui e Nicolò, vivevano

a Venezia. Del resto, il fatto stesso di esercitare la mercatura impedisce ad Alvise di passare in villa i mesi estivi, che sono gli unici in cui si può andare per mare con una relativa sicurezza.

La morte del fratello cambia però lo scenario stesso della vita di Alvise, perché essa fa ricadere sul suo capo la responsabilità intera di rappresentare il ramo familiare istituito dal padre Federico: anche quella di gestire il patrimonio, entro cui rientrano anche i possedimenti agricoli detenuti nel comprensorio di Gambarare, in località Malcontenta.

C'è una ragione precisa, però, per cui egli a questo punto (aveva ormai quarant'anni) non decide di sposarsi. E' il fatto (non registrato dai genealogisti) che Nicolò da Elisabetta Dolfin aveva avuto due figli, fra cui un maschio. In questa situazione, Alvise si dà, come norma di comportamento, quella che era stata adottata dai suoi zii Alvise e Jacopo, quando era morto precocemente il padre suo lasciando due figli minori, Nicolò e lui stesso.

Se pure scarta, con questo presupposto, l'idea del matrimonio, Alvise non rinuncia ad affermare in questa casa – come del resto egli farà in quella veneziana – il ruolo di capofamiglia di cui ormai è investito. Lo fa avviando la decorazione dell'appartamento che a lui comunque compete, per distinguerlo, anche in termini d'immagine, dall'appartamento che rimane a disposizione della vedova di Nicolò e dei suoi figli ancor piccoli.

È per esaudire questo programma che Alvise persegue con determinazione nelle settimane che di poco seguono la morte di Nicolò, cioè allo scadere del 1561, che il pittore da lui convocato lavora con tanta abnegazione nelle stanze del suo appartamento da contrarre quell'affaticamento che lo porterà alla morte (come Palladio non manca di registrare nelle pagine del Libro Secondo che dedica alla illustrazione di questa fabbrica).

Al di là della decisione di procedere alla decorazione del suo

appartamento, è la scelta del pittore compiuta da Alvise che merita la nostra attenzione.

La convocazione di Battista Franco sembra essere, infatti, da parte di Alvise, il segno che egli condivide l'orientamento culturale di cui è un interprete autorevole, allo scadere degli anni cinquanta, Piero Foscari (un collaterale, del ramo familiare detto di San Simeon, che discende dal fratello del doge Francesco). Questi – cultore “della bellezza della scultura e della pittura”, a detta di Francesco Sansovino – è quegli che ospita Battista Franco in una casa che possiede nella contrada di Santa Margherita e che lo ha incaricato di dipingere una grande pala da installare sull'altare di una cappella di famiglia che è nella chiesa di San Giobbe. Piero Foscari peraltro aveva sposato una nipote del Patriarca di Aquileia Giovanni Grimani, cioè dell'autorevole prelado che aveva impegnato il pittore nella decorazione della sua cappella nella chiesa di San Francesco della Vigna e della volta dello scalone del suo palazzo in Santa Maria Formosa.

Ma anche altri fattori possono aver influito su questa scelta. Battista Franco, in questa congiuntura, è al culmine della sua fama, benché abbia poco più di trent'anni (ne ha trentaquattro, per la precisione). Sta infatti eseguendo la decorazione pittorica delle volte della Scala d'Oro in Palazzo ducale e quella delle volte dello scalone monumentale che dà accesso alla sontuosa sala della Libreria marciana, ove si conservano i preziosi codici donati alla Repubblica dal cardinal Bessarione.

È comunque un artista, conviene annotare, per molti versi alternativo a un pittore quale è Battista Zelotti: non solo perché è coinvolto in cantieri che sono gestiti da Jacopo Sansovino, l'autorevole proto della Procuratia di San Marco che sistematicamente contrasta ogni iniziativa tentata da Palladio per affermarsi nello scenario culturale di Venezia; ma anche perché è portatore entro le lagune di una maniera toscoro-mana che agli occhi di Palladio costituisce una deriva cultu-

rale che egli ritiene si debba contrastare, quanto meno nel campo della architettura.

Se ci poniamo da questo punto di vista, diventa per così dire eloquente l'uso dei superlativi che Palladio – scrivendo di ciò nel 1565 - fa per distinguere i ruoli che hanno rivestito Zelotti e Franco nella decorazione di questa casa. Mentre dello Zelotti loda le “eccellentissime pitture”, del secondo, chiamandolo “grandissimo disegnatore”, mette in luce un aspetto specifico della sua creatività, ponendo implicitamente in secondo piano la sua capacità di restituire felicemente in pittura quelle figurazioni che sapeva così ben delineare sulla carta.

Se ci chiedessimo poi per quale mai ragione Palladio affianca il nome del Franco e quello dello Zelotti esprimendo sull'uno e sull'altro giudizi così espliciti e puntuali (nel contesto di una descrizione relativamente succinta di questa sua fabbrica), non ci resterebbe che concludere che egli, così facendo, altro non fa che riflettere temi che ha avuto modo di trattare con Giorgio Vasari, nell'incontro che ha avuto con lui nel 1565.

(A sostegno di questa ipotesi, potremmo anche argomentare che da nessun altro, se non da Palladio, Vasari avrebbe potuto sapere che Battista Franco era morto mentre “lavorava alcune cose a fresco per la villa di alcuni gentiluomini” – “come intesi”, scrive per l'appunto l'aretino. E che non a caso Palladio nel ricordare l'opera del Franco che rimane incompiuta a causa della sua morte usa lo stesso aggettivo, “imperfetta”, che è utilizzato dal Vasari nella biografia che dedica al Franco).

Le lodi al Franco formulate da Palladio – riprendendo quasi alla lettera il giudizio formulato su questo pittore dal Vasari – sembrano essere dunque quasi un atto di captatio benevolentiae rivolto al grande Aretino che nel Franco vede un campione, entro le lagune, di quella cultura toscana – tutta incentrata sul ruolo concettuale e pratico del disegno – di

cui egli è un interprete convinto e un sostenitore indefesso. Le lodi allo Zelotti si possono invece considerare un atto ulteriore (oltre cioè alle raccomandazioni che gli avrà fatto a voce) con cui Palladio sollecita il Vasari ad associare anche lo Zelotti, suo fidato collaboratore, a quella Accademia del Disegno che proprio nella congiuntura del loro incontro egli andava istituendo in Firenze con l'appoggio del duca Cosimo.

La decorazione dell'appartamento di Alvise
L'enigma della stanza grande

1561

Palladio è egualmente limpido nella sua scrittura come lo è nei suoi disegni di architettura. Quando egli scrive che Battista Franco “ha cominciato a dipingere una delle stanze grandi” non lascia adito a dubbi, perché è lui stesso che in una ben nota pagina del suo trattato d'architettura precisa quali siano le stanze grandi: sono quelle di maggiore dimensione di ciascun appartamento. Quindi – essendo ben certi che è Alvise che convoca il Franco - possiamo essere sicuri che il “grandissimo disegnatore” ha cominciato a dipingere nella stanza grande cui si accede dalla porta sormontata dall'allegoria della Sapienza.

Purtroppo in questa stanza non è possibile trovare oggi nemmeno una eco del passaggio di un pittore che per la sua maestria ha tutta la stima e l'ammirazione di Giorgio Vasari. Ciò perché, nel 1565, come avremo modo di vedere, sulle sue pareti sarà dispiegato un ciclo di pitture che è incompatibile con quale che sia preesistenza decorativa.

Questo fatto non ci impedisce però di interrogarci su cosa può aver fatto il Franco intervenendo alacramente in questa stanza grande nei primi mesi del 1561.

Su quale schema compositivo egli avrebbe seguito per procedere alla decorazione del vano, non vi possono essere infatti molti dubbi, perché abbiamo la testimonianza di decorazioni coeve di stanze grandi di altre fabbriche palladiane: quella del Palazzo Thiene e quella del Palazzo Chiericati, a Vicenza.

In entrambe queste due stanze grandi – ma anche nell'unica

stanza grande della Villa Pojana che è stata affrescata – vediamo che la decorazione del vano è condizionata dalle fasce aggettanti che Palladio non manca di costruire alla sommità dei muri d'ambito per poter disporre di un appoggio con cui sorreggere la centinatura che serve per costruire le volte a remenato che coprono questo genere di stanze.

Anche nella stanza grande dell'appartamento di Alvise esistevano dunque queste fasce aggettanti quando il Franco è convocato da Alvise nel 1561, come esistevano ed esistono tutt'ora negli altri vani di questa casa, anche nei più piccoli. Per cui anche il Franco – come avevano dovuto fare i pittori che erano intervenuti in Palazzo Thiene, in Palazzo Chiericati e nella Villa Pojana – altro non avrebbe potuto fare in essa che simulare sulla volta – attorno allo sfondro che campeggia alla sua sommità – una virtuale partitura a stucco (entro le cui quadrature avrebbero potuto esserci, o meno, delle figurazioni allegoriche), e sulle pareti avrebbe dovuto raffigurare una ornamentazione architettonica scandita da virtuali colonne (più o meno secondo lo schema che anche Zelotti aveva seguito nella sala centrale di questa casa), fra le quali sarebbero state dipinte figure allegoriche, scene mitologiche, o altro.

L'intervento di decorazione, fissato lo schema compositivo che l'avrebbe dovuto regolare, sarebbe iniziato comunque – secondo la prassi - dal soffitto o, per meglio dire, dallo sfondro che si apre al suo centro, in sommità. (Se si fosse fatto diversamente la posa dell'intonaco fresco sulla parte superiore delle pareti è sulla volta che copre il vano avrebbe danneggiato la decorazione a fresco già eseguita nelle campiture inferiori).

Quale figurazione avrebbe raffigurato entro questo sfondro il pittore convocato da Alvise? A nostro avviso avrebbe evocato la figura mitica di Prometeo.

Non diciamo questo perché pensiamo che Alvise, l'accademico, indulgesse col pensiero a quella interpretazione di

Prometeo diffusa dal Boccaccio nella sua *Genealogia Deorum* in forza della quale questi, figlio del re Giapeto, avrebbe rinunciato al regno a favore del fratello per poter continuare, indisturbato, i suoi amati studi. Ovvero che egli intendesse alludere al fatto che non si era sposato, seguendo l'esempio del dio preveggenete che non aveva sposato Pandora, la bellissima donna che Giove aveva espressamente creato, con la complicità delle altre divinità dell'Olimpo, perché fosse la sua rovina. Meno autobiografiche e meno estemporanee sono a nostro avviso le ragioni che avrebbero mosso Alvise: tant'è che Prometeo decide di farlo rappresentare nel cielo di questa stanza anche più avanti nel tempo quando, ormai sposato, compete a lui la responsabilità di dare posterità al ramo ducale della famiglia.

L'evocazione di Prometeo, infatti, è quasi un topos per gli intellettuali veneziani negli anni a cavallo fra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento. Questa figura mitologica è insieme drammatica ed eroica, ai loro occhi. E' la divinità che pur sapendo di incorrere nell'ira terribile di Giove, non ha avuto esitazione a violare le leggi dell'Olimpo per liberare l'uomo dalla sua condizione primitiva, dandogli la possibilità di emanciparsi da solo, senza alcun ulteriore soccorso divino.

È per questo insieme di ragioni che la figura di Prometeo – quasi il simbolo stesso del libero pensiero – era allora evocata con una statua a tutto tondo (come ci ricorda lo Stringa) nel coronamento della Libreria marciana, sulla sua testata settentrionale, "ove sono i libri". Nulla sarebbe stato più pertinente della figura di Prometeo, dunque, per connotare la stanza grande di un appartamento in cui si entra da una porta sormontata dalla figurazione della Sapienza.

Entro lo sfondro del soffitto della stanza grande di Alvise non sarebbe stata raffigurata, però, la scena di Prometeo che con la fiamma con cui dà vita a una figura umana d'argilla; e neppure quella del terribile supplizio che egli deve subire

per espiare la pena di aver rapito il fuoco agli dei. Questi due episodi non sono pertinenti per un cielo, perché entrambi si svolgono sulla Terra.

L'episodio che entro il cielo della stanza grande dell'appartamento di Alvisè sarebbe stato raffigurato è quello di Prometeo che, librandosi nell'aria, scende dall'Olimpo per portare il fuoco a una umanità che giace sofferente sulla Terra.

La decorazione dell'appartamento di Alvise
I Figli della Terra
1561

Che nel 1562 – cioè quando comincia a usare l'appartamento che a lui è riservato - Alvise Foscari intenda procedere, oltre che alla decorazione della sua stanza grande, alla decorazione della adiacente stanza mediocre è cosa che possiamo considerare ovvia. Perché questo è il vano della casa entro le cui mura egli si dispone a ricevere “i virtuosi amici” che andranno a visitarlo. Quindi, è per così dire naturale che egli non rinunci a testimoniare in esso le sue convinzioni ideologiche, di cui la decorazione deve farsi testimone ed eventualmente anche veicolo di divulgazione. E non è più che tanto sorprendente che, come soggetto iconografico per questa stanza, egli scelga l'episodio mitologico che narra come i giganteschi Figli della dea Terra abbiano avuto il temerario proposito di dare la scalata all'Olimpo, suscitando l'ira di Giove, che non ha esitazione a far precipitare su di loro una valanga di massi, per annientarli.

Non dobbiamo sorprenderci, si diceva, perché il tema della Caduta dei Giganti – non meno del tema di Prometeo – è anch'esso un topos degli intellettuali veneziani da quando anche questo episodio mitologico è stato raffigurato in bassorilievo, negli ultimi anni del quarto decennio, nel sottarco di una delle prime arcate della Libreria di San Marco.

Poste davanti al Palazzo ducale – se pure in un ambito che solo gli intendenti avrebbero osservato con attenzione – queste due evocazioni costituiscono, infatti, una sorta di definizione dell'ambito in cui può agire l'intellettuale e il limite che esso, nella sua azione, non deve superare. Durissima è la

condanna che Giove infligge a Prometeo per aver consentito agli uomini, portando loro il dono del fuoco, di conquistare ed accrescere sempre più una loro sfera d'azione autonoma. La fine rovinosa che Giove impone ai Figli della dea Terra che avevano avuto l'ardire di dare la scalata all'Olimpo, cioè di cercare di elevarsi al livello degli dei, è la condanna in cui incorre chiunque pensi, per eccesso di presunzione, di poter mettere in discussione il suo potere assoluto.

Sono due metafore, queste, di cui Alvise ben conosce il significato. Perché un accademico quale egli è non ignora la fine ingloriosa che ha dovuto fare, per eccesso di ambizione, quella Accademia della Fama che Federico Badoer aveva fondato solo qualche anno innanzi con un programma dalle evidenti implicazioni ideologiche. Inflexibile era stato l'atteggiamento tenuto dalla Signoria verso quegli intellettuali che, riunendosi in Accademia, erano venuti di fatto a proporsi - anzi a costituirsi - come una componente politica nuova in uno scenario storico perturbato da molte inquietudini, quale è quello che anche Venezia conosce nel sesto decennio del Cinquecento.

Ma la decisione di esibire l'episodio mitologico della Caduta dei Giganti entro un'architettura innovativa che sorge quasi in vista di Venezia deve essere intesa anche, e soprattutto, in un'altra accezione.

A nessuno degli amici colti di Alvise può sfuggire il fatto che la figurazione di una Caduta dei Giganti che investa tutte le pareti e la volta di un vano quadrato richiama la sorprendente decorazione che Giulio Romano aveva concepito per un vano quadrato dell'imponente palazzo sub-urbano costruito dai Gonzaga poco fuori le mura di Mantova.

Una scelta di tal genere non può essere intesa da alcuno di loro, dunque, se non come espressione di adesione alla linea culturale e politica che in questa congiuntura è sostenuta da quel componente della famiglia Gonzaga, Ercole, che aveva retto il governo del ducato di Mantova per ben diciassette

anni e che, in quanto cardinale, presiede le riunioni del Concilio ecumenico che si è aperto a Trento proprio nel gennaio del 1562.

È uomo di grandi vedute il “cardinale di Mantova”. Basti considerare che egli (amico di molte figure significative della eterodossia italiana) prima della apertura dell’ultima sessione del Concilio – quindi allo scadere del 1561 – si era adoperato perché venissero convocate a Trento anche eminenti personalità della “riforma”, e che nel corso della prima seduta conciliare si era battuto con vigore perché venisse decretato un perdono generale per quanti erano, fino ad allora, incorsi in una condanna per eresia.

Ercole Gonzaga, insomma, è quegli che, più di qualsiasi altro esponente di rilievo della Curia vaticana, cerca di evitare una rottura fra la concezione romana del ruolo della Chiesa e quelle istanze di rinnovamento religioso che erano maturate in Europa ormai da tempo e si erano andate imponendo nel mondo d’oltralpe. Mosso da una visione lungimirante dello scenario europeo, cerca cioè di mettere in atto una mediazione fra opposte inclinazioni ideologiche che sono destinate altrimenti a divergere con esiti ingovernabili.

Questa cultura della mediazione è quella stessa, peraltro, che la Repubblica di Venezia, soprattutto in questo momento storico, pratica con la massima determinazione. Ce se ne può render conto anche solo rilevando come la Signoria sia impegnata in questi anni a evocare (anche nella decorazione delle sale del Palazzo ducale) la risoluta azione diplomatica che Venezia aveva saputo dispiegare allo scadere del dodicesimo secolo, quando era riuscita a imporre all’Imperatore Hohenstaufen e al Papa Alessandro III di incontrarsi entro le lagune e di stipulare quella pace che aveva assicurato, allora, la salvezza stessa di un Papato che stava per soccombere sotto l’attacco del Barbarossa.

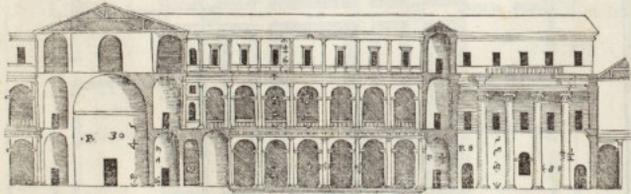
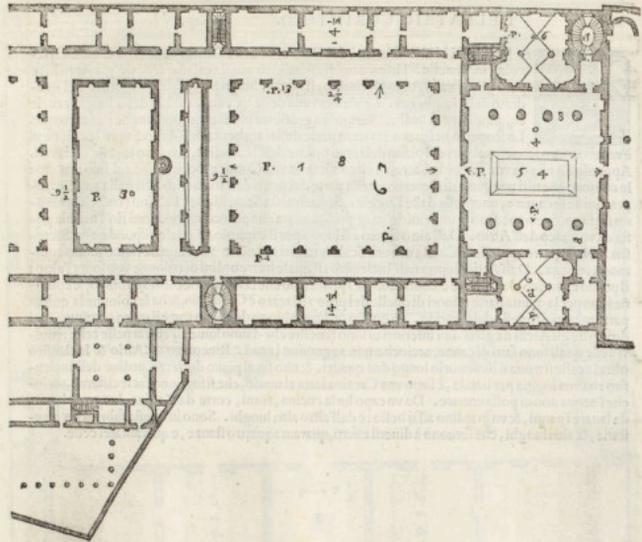
Non è che queste tematiche, le quali rientrano in un ordine di idee che potremmo definire politico, non coinvolgano

Palladio, che anzi lui, proprio lui, era stato convocato dalla fascia più potente della oligarchia veneziana per esser interprete di una strategia di questo tipo.

Cos'altro poteva significare esaltare il ruolo urbano del sito in cui Alessandro III aveva trovato rifugio per sottrarsi all'attacco travolgente del Barbarossa, il Convento della Carità, se non ribadire, e così proclamare, che nello scenario europeo Venezia è l'unica entità politica accreditata per condurre una mediazione fra Papato e Impero e quindi, in questa congiuntura, fra la Chiesa romana e le istanze riformatrici che si erano diffuse nel Centro-Europa?

Che questa impresa architettonica – la quale deve tradurre in una forma visibile e assertiva entro le lagune la linea politica espressa al Concilio da Ercole Gonzaga – sia stata in qualche modo concordata con il “cardinale di Mantova” è del resto evidente, dacché questi è, presso la Curia vaticana, il “protettore” di quei Canonici Regolari agostiniani dell'Ordine Lateranense i quali gestiscono quel convento della Carità che Palladio è chiamato a ricostruire sulla base di un modello che non è eccessivo definire grandioso.

Per confermare la correlazione fra lo svolgimento del Concilio e questi eventi veneziani, basti qui dire che quel cantiere che Palladio conduce alacremente a partire al mese di marzo del 1561 (quindi proprio nella imminenza della apertura dei lavori della sessione conciliare che sarà presieduta dal Gonzaga), sospende la sua attività allo scadere del 1563, cioè nel momento stesso in cui, con la conclusione del Concilio tridentino, sfuma ogni probabilità di far salva quella concezione tollerante del Cristianesimo di cui il cardinal Gonzaga era diventato il più fervente propugnatore. E con ciò fallisce anche l'azione diplomatica che la Repubblica aveva messo in atto nel tentativo di evitare quella frattura che avrebbe diviso nei secoli a venire l'universo cattolico da quello protestante. La citazione di una iconografia di evidente derivazione gonzaghesca non è priva di implicazioni rilevanti, dunque, nel



DE I DISEGNI che seguono, il primo è di parte di questo Atrio in forma maggiore, & il secondo di parte dell'Inclauetro.

DELL'ATRIO

Andrea Palladio, Convento della Carità,
da *I Quattro Libri dell'Architettura*, 1570

1562, quando Alvise decide di metterla in atto. Tanto più se essa è espressa in campo artistico, dacché è proprio il cardinale di Mantova che – sfidando quella censura alla libertà d’espressione che il Concilio, già nella sua terza sessione, aveva cominciato a voler imporre anche alle arti figurative - aveva continuato a usare soggetti dichiaratamente profani nella decorazione delle corti gonzaghesche di Guastalla e Sabbioneta e non si era trattenuto dall’usare figurazioni di concezione pagana (come le “grottesche”) anche in luoghi sacri, come Sant’Andrea.

In questo scenario la convocazione del Franco appare come una opzione per così dire obbligata. Non solo perché ha conosciuto de visu il ciclo decorativo mantovano e perché è l’unico pittore, sulla scena veneziana, che possa vantare una formazione manierista forgiata in ambito romano. Ma anche perché è vicino ad ambienti eterodossi che vivono questo momento storico con una particolare partecipazione emotiva, ed è quindi ben cosciente della urgenza politica – oltretutto personale – che stimola all’azione un patrizio avveduto, quale è Alvise, che sa come e quanto al Concilio siano precari gli equilibri delle opposte fazioni.

Già sappiamo che la morte impedirà al Franco di concludere la decorazione della stanza grande di Alvise e quindi di avviare quella della sua stanza mediocre. Ma ci piace immaginare – anche per il rispetto che è dovuto a un artista tanto dotato e così sfortunato – che egli abbia avuto modo di esaminare a fondo con il suo committente il modo con cui si sarebbe potuto rievocare efficacemente, entro le mura di questa fabbrica, l’episodio mitologico narrato con tanta efficacia letteraria da Ovidio; e che quindi a lui si possa attribuire, in buona misura, la paternità di questa invenzione. È suggestivo del resto pensare che il foglio conservato al Louvre (inv. N. 4936) sia stato disegnato da Battista Franco proprio per definire quella immagine di Giove, re dell’Olimpo, che avrebbe dovuto essere il perno di questa composizione, piazzata – come

essa sarebbe stata - alla cervice della volta a palla che copre il vano quadrato. In questo foglio Giove ci appare seduto su un'aquila possente in tre diverse attitudini. In tutte e tre le figurazioni il fulmine che si accinge a scagliare sui Giganti, Giove lo brandisce con la mano sinistra (come usa fare quando si dispone a manifestare la sua ira, e a scaricarla sulla terra).

A esaltare la centralità della figura di Giove nell'episodio mitologico che il pittore si accinge a evocare è la schiera delle divinità che sono raccolte attorno a lui sedute, o variamente adagiate, su delle nuvole che idealmente le sorreggono.

Se soffermiamo l'attenzione sulla rappresentazione di queste divinità non faticiamo a registrare una significativa correzione che il Franco (continuiamo a pensare che queste scelte si possano idealmente a lui ricondurre) che il Franco, dicevamo, propone di apportare al modello messo a punto, a Mantova, da Giulio Romano.

Non abbiamo, qui, la visione di divinità che – partecipi in qualche modo dell'ira di Giove - sono in trambusto, prese anch'esse da un moto di indignazione e di collera verso delle creature terrestri che hanno avuto la temeraria idea di dare la scalata all'Olimpo. Sulla volta di questa stanza gli dei appaiono rilassati e sereni, in una condizione di calma davvero olimpica che consente loro di conversare, di intrattenersi e di amoreggiare senza che la vicenda che si svolge sotto i loro occhi – per quanto drammatica essa sia – li distraiga in alcun modo dalle loro occupazioni.

È una scelta, questa, che si ricollega, anzi si allinea, a quella tradizione di vedute celesti che trae origine dall'arte del Correggio e si era sviluppata mirabilmente in Francia alla corte di Francesco I. (Ma in questa stanza è di molto attenuata la spregiudicatezza con cui il Primaticcio, per compiacere agli occhi di un sovrano sanguigno e galante quale era Francesco I, aveva esibito visioni inusuali di corpi maschili e femminili visti dal sotto in su).

Una correzione non meno significativa è quella che Battista Franco concepisce partendo dal presupposto che il vano su cui deve intervenire è di misure molto più contenute rispetto a quelle della gran sala quadrata mantovana in cui era intervenuto Giulio Romano. Scarta la concezione teatrale di Giulio, in cui i Figli della dea Terra sono uomini primitivi dai volti grotteschi, che si agitano più o meno scomposti, se non anche stravolti, muovendosi in una ambientazione che è dotata – come in un teatro – di primi e di secondi piani, con aperture su vedute più lontane ancora.

Nella composizione che consideriamo da lui concepita, tutta la scena, portata in primo piano, è immota. La sentenza di Giove si è ormai abbattuta sui Giganti. Questi giacciono annientati sotto il peso dei massi ciclopici che il re degli dei ha fatto precipitare su di loro. Ma questi massi non hanno creato effetti raccapriccianti. I corpi dei Giganti – quelle parti che se ne vedono – non sono orrendamente maciullati. Se ne vedono, in alcuni casi, solo degli arti ma questi, generalmente, sono integri. I loro volti sono composti. Non suscitano repulsione, questi Giganti, ma un sentimento di stupore per la misura sovrumana dei loro corpi, unito a un sentimento di compassione per la loro drammatica fine. Il visitatore ha modo di vederli così vicini a sé, del resto, da poterli quasi toccare con mano.

Con il che, si è come sollecitati a ritenere che nella raffigurazione di questi Figli della dea Terra non si debba vedere una metafora di uomini che si sono rivoltati contro una autorità assoluta per scellerata presunzione (come potevano apparire i Giganti di Mantova, grotteschi e mostruosi), e nemmeno di intellettuali che pretendono un ruolo politico (secondo l'interpretazione del mito che alcuni hanno ritenuto di poter riconoscere nel bassorilievo scolpito in un sottarco della Libreria Marciana). Quelli che vediamo così duramente condannati sono uomini, grandi uomini, che hanno creduto di potersi elevare al cielo ("salvarsi") a mezzo della propria ope-

ra (la costruzione di un enorme accumulo di massi), ignorando che solo la Grazia di Dio può elevare l'uomo - secondo il pensiero di san Paolo - e salvarlo dalla dannazione in cui egli è irrimediabilmente condannato, altrimenti, dal peccato originale che in lui, fatalmente, si annida.

Se fosse corretta questa interpretazione, saremmo dunque nell'ambito di una riflessione che ha implicazioni teologiche intrinseche di quella forma particolare di umanesimo che è un connotato distintivo di quell'ambito agostiniano-lateranense che ha nel Gonzaga il suo referente più autorevole.

Abbiamo supposto, poco sopra, che Alvise abbia fatto partecipare Battista Franco delle ragioni che lo inducevano a scegliere la triste fine dei Figli della Terra come tema iconografico per la decorazione della stanza quadrata del suo appartamento; e così pure che Battista Franco, sollecitato - anzi incalzato - dal suo committente, abbia cominciato a elaborare soluzioni figurative per la raffigurazione di questo tema.

Con queste premesse viene spontanea una domanda. Del lavoro del Franco cosa è rimasto nelle mani di Alvise? O, per dirla altrimenti, quali, delle proposte del Franco, Alvise ha potuto trasmettere allo Zelotti quando lo convoca per svolgere il programma che aveva pensato fosse svolto dal "grandissimo disegnatore"?

Che Alvise avesse il disegno del Franco, ora conservato al Louvre di cui prima abbiamo detto, ci pare si possa escludere. Perché sarebbe stato quasi un dovere dello Zelotti replicare la figura di Giove che il Franco aveva tratteggiato così gloriosamente assiso sul corpo di un'aquila possente. Quello che è rimasto nelle mani di Alvise ed è pervenuto allo Zelotti, suo tramite, è il disegno che è conservato a Venezia presso la Fondazione Cini.

Possiamo esserne sicuri perché lo Zelotti ne replicherà un dettaglio quanto mai significativo su una parete della stanza quadrata ove è chiamato a intervenire. E perché più avanti

negli anni – circa dodici anni appresso, quando è ragionevole pensare che nessuno abbia più memoria del passaggio del Franco entro le mura di questa casa – ne replica una figura intera sulla volta della sala centrale.

Fermiamo dunque l'attenzione su quest'ultimo foglio per cercare di intendere, per quanto ciò sia possibile a distanza di secoli, quali possano essere i procedimenti mentali che il Franco ha seguito nel delineare le figure su di esso rapidamente tratteggiate.

Osserviamo dapprima la figura alata che sta a cavalcioni di un'aquila. Non è difficile rendersi conto che essa è una elaborazione di una di quelle figure che egli aveva concepito per la decorazione della volta della Cappella Grimani nella chiesa veneziana di San Francesco della Vigna. A parte il fatto che anche questa ha delle ali (così lievemente disegnate da essere quasi invisibili), essa viene assunta dal Franco come spunto per lo studio della figura di Giove, il sovrano degli dei che su un'aquila appunto sta assiso, nel cielo.

Ma questa figura, rispetto a quella concepita per la decorazione della Cappella Grimani, tanto si sbanda verso la sua sinistra – gettando il proprio corpo all'indietro e tenendo le braccia elevate sopra la testa – che l'aquila possente sulla quale è seduta a cavalcioni a fatica riesce a mantenere il suo equilibrio, malgrado il vigoroso colpo d'ali con cui cerca di controbilanciare il peso che deve reggere.

Basta il brusco movimento che il Franco imprime a questa figura a persuaderci che la sua mente corre all'indietro alla ricerca di suggestioni più forti. E approda agli anni in cui egli era impegnato a dipingere a fresco la cupola del Duomo di Urbino. E' in quel tempo – siamo alla metà del secolo – che aveva disegnato e poi dipinto una figura aerea, un angelo, fortemente sbandato all'indietro, che tiene le braccia elevate sopra la testa. Era peraltro anche questa una memoria: la memoria degli studi che con appassionato entusiasmo aveva condotto nella Cappella Sistina ove, sui pennacchi e sulla

volta, era dispiegato il grandioso ciclo pittorico dipinto da Michelangelo. Quel brusco arretramento del corpo, quella vigorosa torsione del busto, quelle braccia elevate sono in effetti quelli che il Buonarroti aveva impresso alla figura del Profeta Giona, raffigurato nel momento in cui egli reagisce, con un moto quasi incontrollato, alla sconvolgente visione di Dio.

Risalito alla fonte primaria della sua ispirazione, Battista Franco compie quindi un passo ulteriore, che ci illumina non poco sul suo *modus operandi*. Della figura di Giona – come da lui interpretata – rinuncia alla rappresentazione del corpo, che avrebbe troppo esplicitamente svelato la fonte della sua ispirazione e di esso estrapola ed elabora solo quella delle gambe divaricate che emergono in primo piano divenendo un motivo figurativo intrigante, anche per la sua inaspettata evidenza.

La decorazione dell'appartamento di Alvise
Giove, gli dei e i Giganti
1562

Per accertarsi che nella stanza mediocre dell'appartamento di Alvise non vi sia nemmeno una pennellata di Battista Franco basta elevare gli occhi alla cervice della volta, alla superficie cioè dove, come ormai sappiamo, prende avvio di norma la decorazione a fresco di un vano.

Lassù lo Zelotti altro non fa che replicare una figurazione che già aveva dipinto sulla volta della sala centrale della villa Pojana e su una parete della Villa Roberti di Brugine. È una operazione che conduce velocemente, quasi automaticamente, al punto da non rendersi conto che, se Giove il simbolo del suo potere, il fulmine, lo impugna giustamente con la mano destra mentre sta, trionfante, al centro di un consesso di divinità (come in Pojana) o mentre si avvicina dal cielo a Galatea con l'intento di concupirla (come in Brugine), il fulmine lo avrebbe dovuto impugnare con la mano sinistra, come vuole l'antica religione pagana, nel momento drammatico in cui scarica sui Figli della Terra tutta la sua ira.

Usare così platealmente una figura del suo repertorio è dunque una sorta di rivendicazione, da parte dello Zelotti, della autonomia della sua cultura figurativa, come già si è detto ma forse anche più in generale della autonomia della cultura veneziana da ogni condizionamento della cultura tosco-romana. Il movimento quasi esagitato che lo Zelotti attribuisce alle gambe di Giove può essere inteso infatti anche come una sorta di evocazione del dinamismo che il grande Tiziano aveva attribuito ad Apollo, raffigurandolo mentre con un balzo salta giù dal carro trainato da pantere per andare incontro ad

Arianna nel celebre quadro dipinto per Alfonso d'Este ormai molti anni innanzi; ovvero dell'atteggiamento – anche questo inconsueto e per molti aspetti eccessivo - che Tiziano aveva attribuito a Davide (la figura virile in basso a destra) nella gran pala dipinta per Carlo V alla metà degli anni Cinquanta (una pala di cui a Venezia restava non solo la memoria, ma anche qualche disegno, uno dei quali – che per molto tempo è stato attribuito al Franco - potrebbe essere opera dello stesso Zelotti).

Lo Zelotti quasi non si rende conto però, seguendo questo percorso di ricerca, di allontanarsi da quella misura che è il tratto più significativo e più convincente del suo temperamento artistico, e di entrare – come capita a chi inopinatamente cerca di superare se stesso – in un territorio quasi sconosciuto.

C'è da credere che di questo travaglio dello Zelotti si sia reso conto anche Alvise, il suo committente, il quale, un po' per cautela e un po' per stimolarlo, decide di affiancargli un altro pittore (raccomandato anche questi da Palladio) della cui presenza nel cantiere di decorazione di questa casa abbiamo peraltro testimonianza da un architetto (Antonio Battisti) che verso la metà del Settecento lavora per un discendente di Alvise (Ferigo), e ha pertanto accesso agli archivi della famiglia (oggi dispersi).

A ciascuno dei due pittori assegna il compito di raffigurare una metà di quelle divinità che sono riunite a convivio, in cielo, attorno alla figura del loro sovrano.

A Battista Zelotti riserva la metà che appare sulla destra del visitatore che dalla sala centrale entra nella stanza mediocre del suo appartamento. E Zelotti, per evitare di compiere scelte che possano lasciare ancora una volta sconcertato il suo committente ricorre, questa volta, al repertorio di figure che aveva dispiegato nella decorazione di alcune sale del Palazzo ducale ove si riunivano le magistrature più alte della Repubblica. Citare figurazioni che già avevano fatto la loro

apparizione nella sala in cui si riunisce il Consiglio dei X è una scelta che pare fatta apposta per appagare l'amor proprio di Alvise, e con ciò riconquistarne la fiducia.

A Bernardino India riserva la metà di sinistra della volta. E questi – che pure non ha esperienza di raffigurare un insieme di figure di grande dimensione tutte fra loro correlate – ha modo di dimostrare quel debito alla lezione del grande Parmigianino che è un tratto saliente, e particolarmente felice, del suo linguaggio pittorico. Basterebbe osservare la figura di Bacco per convincerci del valore di questo artista: Bernardino lo raffigura di schiena, completamente rilassato, e ce lo fa riconoscere dal serto che gli cinge la testa e da un grappolo d'uva che, staccandosi da questo serto, gli pende a fianco del capo. Oppure basta considerare la grazia con cui egli rende onore al Franco, da poco scomparso, evocando con lievità spunti del suo repertorio figurativo.

Se Alvise, quando è terminata la decorazione della volta, esonera Bernardino India dal compito di intervenire a fianco dello Zelotti sulle pareti di questa stanza non è perché non abbia apprezzato le sue qualità (di questo possiamo essere certi, perché di lì a poco lo convocherà ancora per la decorazione di altre sue stanze), ma perché egli, evidentemente, è conscio che nulla è più estraneo al temperamento dell'India che raffigurare una scena drammatica qual è – deve essere - quella della Caduta dei Giganti. E Zelotti, per parte sua, ha bene inteso nel frattempo come attingere al magistero di Tiziano senza cadere nell'errore di intraprendere azzardati percorsi di ricerca in accezione manierista. Di questo ci rendiamo conto considerando come egli, interrogandosi, si disponga a utilizzare lo spunto figurativo messo a fuoco dal Franco nel disegno che, come ormai sappiamo, è nelle sue mani.

Queste gambe che Battista Franco ha raffigurato così singolarmente divaricate nell'aria in questo disegno non sono del tutto simili – oltre che a quelle di Mosè quale Tiziano aveva

dipinto (davanti a Davide) nella gran pala spedita a Carlo V, sulla quale abbiamo già avuto modo di fermare la nostra attenzione – a quelle della mitica figlia del re di Tiro, Europa, che Tiziano, proprio in questo 1562 ha raffigurato riversa sul dorso del toro che la rapisce? Non possono dunque essere dipinte liberamente, queste gambe, su una parete (come in effetti egli farà sulla parete settentrionale di questa stanza mediocre, sopra la porta), intendendo che una immagine di questo genere altro non sia che uno spunto entrato a pieno titolo, ormai, nel repertorio figurativo della tradizione pittorica veneziana?

Sulle pareti di questa stanza mediocre assistiamo dunque, a una specie di convergenza che si viene a stabilire fra lo Zelotti e Tiziano con la mediazione, quasi naturale a questo punto, del Franco.

Per prendere atto del fatto che questa convergenza non è una trovata estemporanea per superare un momento di emparse, ma è una sorta di approdo culturale che regola il comportamento dello Zelotti nel prosieguo del lavoro di decorazione che ha intrapreso in questa casa, basta uscire da questa stanza mediocre dell'appartamento di levante in cui ci siamo soffermati ormai abbastanza a lungo, ed entrare nella stanza grande dell'appartamento di ponente sulle cui pareti lo Zelotti sarà chiamato a intervenire – come vedremo – qualche anno più avanti.

Evocando in una gran pittura (piazata sopra il camino) la figura di Abramo quale Tiziano aveva dipinto in una delle tele piazzate (originariamente) sul soffitto della chiesa agostiniana di Santo Spirito in Isola, Zelotti altro non fa che seguire un percorso già tracciato dal Franco che quella figura aveva ripreso in un suo mirabile disegno, (ma anche in una incisione che aveva dato alle stampe a Venezia). Le tele di impressionante vigore – che Tiziano aveva dipinto dopo il suo viaggio a Roma del 1545 – non sono quelle, infatti, cui si era rivolta anche la mente del Franco quando aveva elaborato la

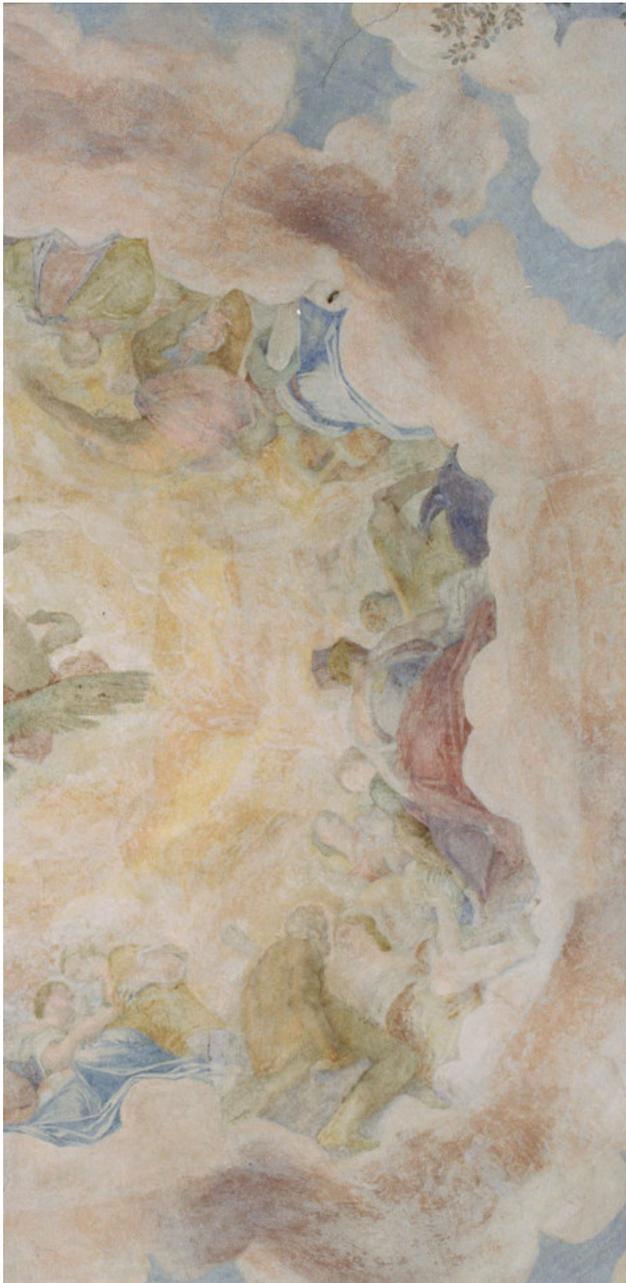
sua ricerca sul foglio che è pervenuto nelle mani dello Zelotti? Quella gamba nuda che egli aveva disegnato in alto a destra nel foglio ora conservato a Venezia presso la Fondazione Cini non è infatti, in controparte, quella stessa che Tiziano aveva dipinto per raffigurare la gamba del gigante Golia che Davide aveva abbattuto con la sua frombola micidiale? È lo Zelotti a rispondere a queste domande. Lo fa dipingendo sulla parete meridionale di questa stanza mediocre questa stessa gamba in controparte rispetto al disegno del Franco, svelando così il modello cui il Franco si era ispirato.

Se pure entrambi, Battista Franco e Battista Zelotti, guardino dunque con vivissimo interesse le tele dipinte da Tiziano per la chiesa di Santo Spirito, sostanzialmente diverso è il movente che muove l'uno e l'altro. Per il Franco esse sono una sorta di certificazione che alcuni esiti della cultura figurativa toscano-romana che tanto avevano eccitato il suo entusiasmo nel periodo giovanile della sua formazione possono essere importati entro le lagune, aprendo anche a Venezia la possibilità di sperimentazioni di ispirazione manierista. Battista Zelotti non si pone un problema del genere (anche perché ha ben compreso che Palladio, per parte sua, guarda con sospetto alla diffusione in Veneto della maniera toscano-romana, temendo che essa possa contagiare anche la disciplina architettonica); a lui interessa la drammaticità delle scene che Tiziano ha rappresentato in quelle tele e il gigantismo che ha attribuito alle figure in esse dipinte.

Drammaticità e gigantismo che Tiziano esplora con la medesima intensità creativa, anche quando dipinge le grandi tele destinate a decorare la residenza che Maria d'Ungheria aveva nelle Fiandre. Anche su queste – di cui era rimasta una vivissima memoria a Venezia (oltre a una incisione) - si appunta quindi l'attenzione dello Zelotti, anche per una ragione che esula dalla peculiarità del linguaggio figurativo con cui esse sono state dipinte. A lui, che è chiamato da Alvise a dipingere la scena della drammatica fine dei Giganti narrata da Ovidio,



Bernardino India, Gli Dei dell'Olimpo (dettaglio), stanza quadra di levante, volta



Battista Zelotti, Gli Dei dell'Olimpo (dettaglio), stanza quadra di levante, volta

certamente non sfugge che i soggetti di tutte e quattro le figure rappresentate su queste tele tizianesche sono tratti anch'essi dalle Metamorfosi; come non sfugge che Tantalò, Tizio, Sisifo e Issione sono, tutti e quattro, personaggi che pagano pene durissime - come i Giganti han dovuto pagare - per essersi resi colpevoli, anche loro, di crimini contro gli dei.

Con queste motivazioni e questi stimoli Battista Zelotti, preso da un fervore inusuale, esegue sulle pareti della stanza mediocre dell'appartamento di Alvise un'opera che non ha precedenti - e non avrà repliche - nella cultura figurativa veneziana. Egli infatti non esibisce - come aveva fatto Tiziano - una figura gigantesca nel cielo di un alto soffitto o sulle pareti di un vano di proporzioni monumentali. Ne esibisce molte, di figure gigantesche, quasi accavallate le une sulle altre, sulle pareti di una stanza di dimensioni, tutto sommato, assai ridotte, di modo che l'osservatore si trova al centro di uno scenario drammatico, un vero e proprio disastro, che è quasi opprimente tanto esso si compie vicino a lui, da qualsiasi parte egli si volga.

Non è sorprendente che Palladio - quando riuscirà a riprendere la regia della decorazione di questa casa che gli è sfuggita di mano al momento della convocazione di Battista Franco da parte di Alvise - non ha esitazione, come vedremo, a ridurre l'impatto visivo, e però anche emotivo, di una scena di questo genere. Egli si fa interprete dello stupore, e però anche dello smarrimento, che una figurazione così inusuale, dispiegata sulle pareti di una stanza non grande, aveva prodotto in molti veneziani e forse anche in alcuni dei "virtuosi amici" che si erano recati in villa, a Malcontenta, per visitare Alvise.

Di questo stupore e di questo smarrimento sono quei sentimenti di cui percepiamo una eco nelle parole che il Boschini scrive "con la memoria" quasi un secolo dopo la conclusione di questa singolare opera. Laddove nella scena dipinta dallo

Zelotti tutto è immoto e avvolto da un silenzio inquietante, egli percepisce lo strepito e il fracasso di un terremoto. Dei poveri Figli della dea Terra che giacciono al suolo inerti, schiacciati da massi poderosi, scrive che ognuno di loro “tuto rabia e furor ve salta adosso”.



Battista Zelotti, I Giganti scacciati da Giove (dettaglio), stanza quadra di levante, parete sud

IL MATRIMONIO DI ALVISE

1567

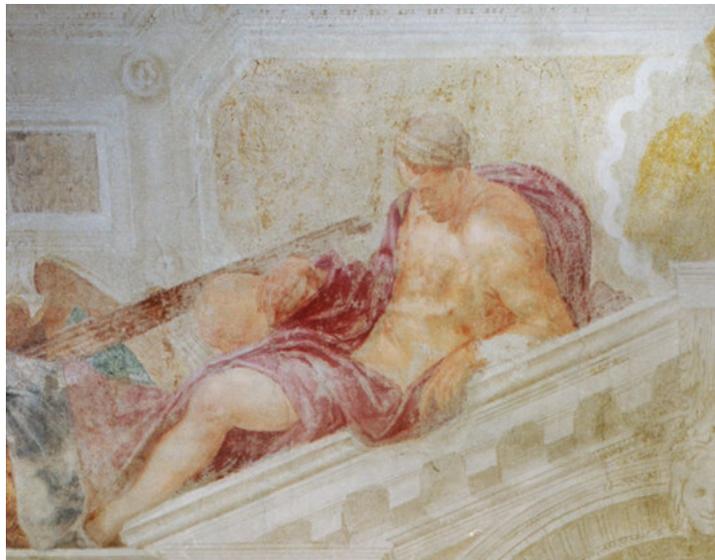
Il taglio esplicitamente intellettuale che ispira le scelte iconografiche della decorazione delle stanze dell'appartamento che fin dal 1557 era a lui assegnato è un indizio che ci fa intendere, senza molte possibilità di dubbio, che alla morte di Nicolò, cioè nel 1562, Alvise non contempla l'eventualità di sposarsi.

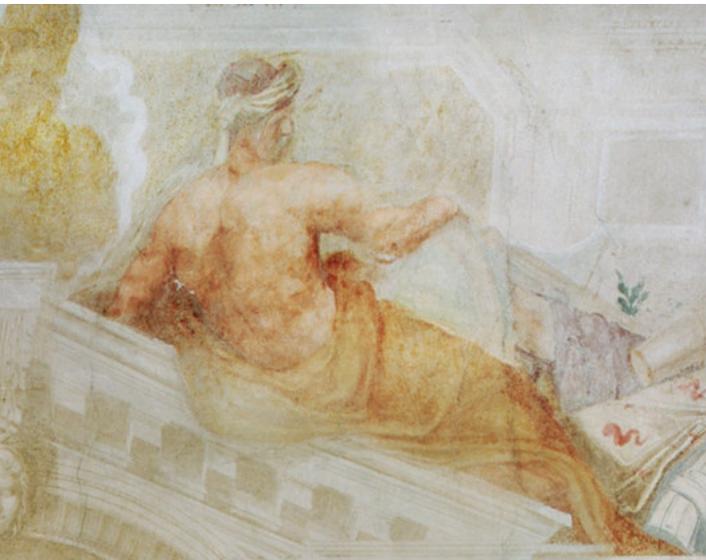
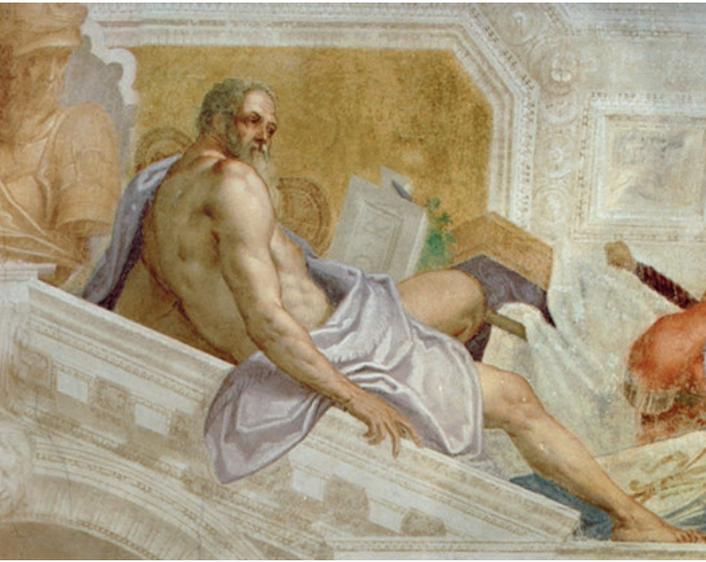
La ragione che regola il suo comportamento è presto detta: il fatto è che da Elisabetta Dolfin Nicolò aveva avuto due figli, di cui uno maschio. Con il che è assicurata la sopravvivenza del ramo ducale della famiglia istituito dal padre suo, Ferigo; e non è opportuno turbare questa linea di successione.

Insomma, Alvise adotta per sé, come norma di comportamento, quella che i suoi zii, Alvise e Jacopo, avevano tenuto alla morte di suo padre, rinunciando a sposarsi per lasciare a uno dei due figli di Ferigo la responsabilità di assicurare posterità alla famiglia.

In questa situazione Alvise continua a praticare con impegno la mercatura gestendo due navi (una detta Foscara e una Dolfin, che appartiene alla famiglia della vedova di Nicolò), riservando agli adempimenti connessi al suo ruolo di Conservatore dell'Accademia degli Uniti i mesi che vanno da ottobre a marzo, durante i quali la navigazione è di fatto interdetta.

Questo regime di vita, nel quale interessi economici e interessi intellettuali trovano un loro conveniente equilibrio, si interrompe nel 1567, quando il figlio di Nicolò viene a morte precocemente (tant'è che la sua stessa esistenza non viene





Battista Zelotti, Figure maschili, stanza grande di ponente, parete sud
Battista Zelotti, Figure maschili, stanza grande di ponente, parete nord

nemmeno registrata dai genealogisti). Per cui si impone ad Alvise – che a questo punto ha quarantasei anni – il dovere di sposarsi.

Cosa che egli fa senza indugio, scegliendo come moglie una giovane gentildonna – anche questa si chiama Elisabetta, come la cognata - che risiede in un palazzo gotico che sorge non lontano dalla casa grande “in volta de Canal” ove egli abita il secondo piano nobile (quello che il doge Francesco, suo avo, aveva riservato per sè).

La sorte vuole che, in concomitanza con questo matrimonio, il nonno di Elisabetta Loredan, ottantenne, venga eletto doge (a sua insaputa, per effetto di una manovra messa in atto da Alvise Mocenigo il quale – rendendosi conto di non poter essere eletto in questa congiuntura – fa convergere su di lui i molti voti dei suoi sostenitori). Con il che Alvise, che fino a questo momento si era tenuto appartato dalla vita pubblica, per effetto del ruolo di capofamiglia che egli è venuto ad assumere e in virtù di questa parentela con il doge regnante, si viene a trovare quasi al centro della vita sociale e politica di Venezia.

Questo determina un cambiamento del suo regime di vita. Egli sospende l'esercizio della mercatura e probabilmente riduce il suo impegno nel ruolo di Conservatore della Accademia degli Uniti. Concentra le sue energie nel matrimonio (tant'è che metterà al mondo tredici figli: otto maschi e cinque femmine) e nella vita politica, ove per un trentennio non mancherà di occupare posti eminenti nei ruoli di governo della Repubblica.

È in questa logica di autoaffermazione che rientra anche la decisione di prendere possesso nella sua interezza della casa eretta da Palladio “sulla Brenta” della quale si era limitato, fino a questo momento, a godere saltuariamente del suo appartamento.

Decide dunque di dare esecuzione a un programma di decorazione che deve investire, questa volta, tutte le stanze del

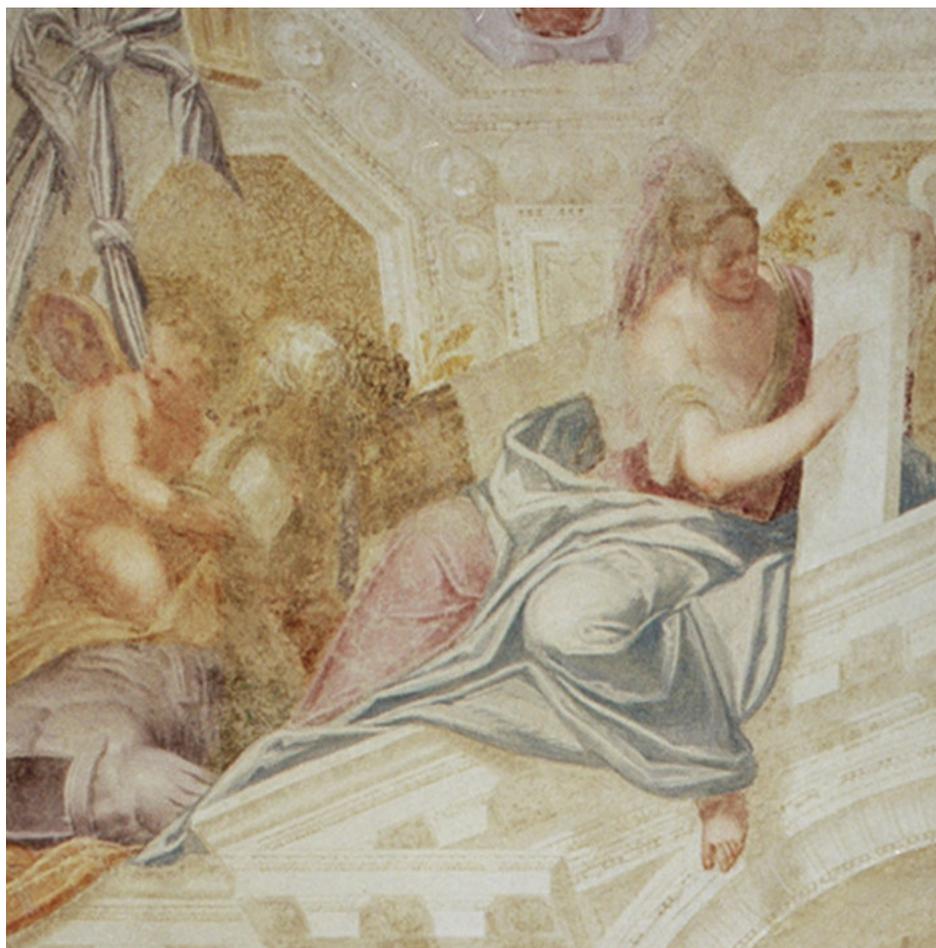
piano nobile, rimanendo esclusa da questo programma la sola sala centrale che egli ritiene sia un'opera conclusa, con le sue pareti ornate e decorate in modo convincente e le volte che esibiscono la "bianchezza" dello scialbo di calce che ne ricopre le superfici.

Che Alvise decida, a questo punto, che dei due appartamenti di cui si compone la casa uno sia riservato a sé e uno alla moglie non è cosa che possa sorprendere più che tanto. Anche in altre case palladiane era avvenuta – e avverrà ancora in prosieguo di tempo – una partizione del genere.

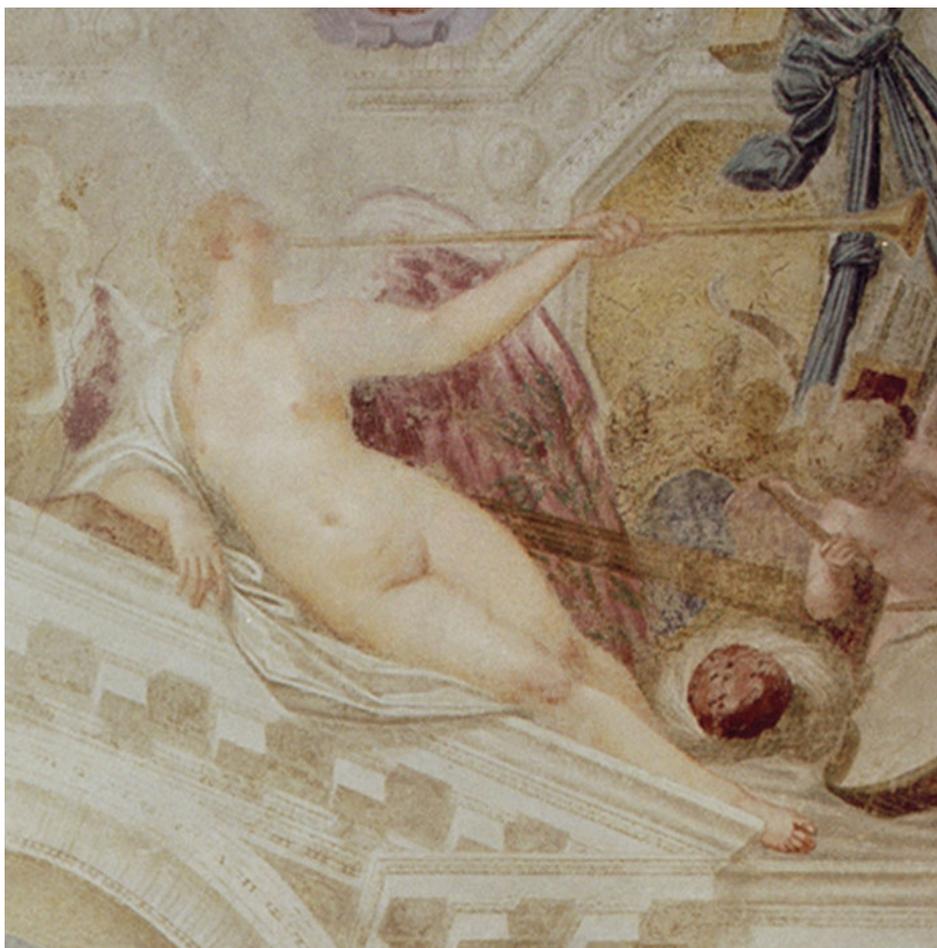
Ma è una soluzione, questa, cui Palladio non fa mai cenno nei suoi scritti e anzi tende a escludere. (È per questa ragione che quando pubblica i disegni di questa sua opera nel 1570, cioè ben nove anni dopo la morte di Nicolò; egli ricorda che essa è stata concepita e realizzata per due fratelli). Non ne fa cenno, dicevamo, perché una partizione del genere anziché istituire entro la casa una simmetria, istituisce fra i due appartamenti che la compongono una omologia (per usare la definizione proposta per casi del genere da Lévi-Strauss). Ciò per il fatto che nella cultura del Cinquecento non sussiste di fatto una equiparazione fra il ruolo del marito e quello della moglie.

Alvise non si preoccupa evidentemente di dissentire dal suo architetto su questo punto e di violare una regola non scritta cui si attengono i suoi contemporanei. Non solo accetta l'idea di una parità fra uomo e donna, ma – per celebrare le giovane sposa che ha deciso di dividere la vita con un uomo quasi cinquantenne, quale egli è – dispone che la decorazione non solo manifesti, ma esalti, la partizione della casa in due universi fra loro complementari, uno maschile e uno femminile.

Che egli, partendo da questo assunto, riservi a sé l'appartamento di ponente è una scelta di fatto non eludibile, perché alla stanza grande di questo appartamento si accede – come ormai sappiamo - da una porta sormontata da una allegoria

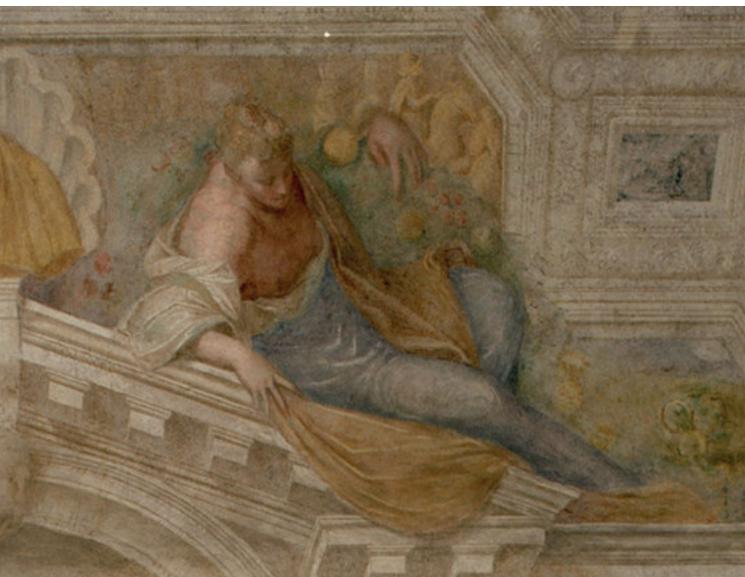


Battista Zelotti, Virtù, stanza grande di ponente, parete est



Battista Zelotti, La Fama, stanza grande di ponente, parete est





Bernardino India, Figure femminili, stanza grande di levante,
parete nord

Bernardino India, Figure femminili, stanza grande di levante,
parete sud





Bernardino India, Figure femminili, stanza grande di levante,
parete ovest

Bernardino India, Figure femminili, stanza grande di levante,
parete est

della Guerra. Spetta dunque a lui, ora che è rimasto l'unico rappresentante del ramo ducale della famiglia, il ruolo di erede morale del grande doge Francesco, suo avo, che sulla sua tomba si era fatto rappresentare giacente con una spada da condottiero posata al suo fianco. A Elisabetta assegna dunque l'appartamento di levante, quello di cui egli stesso aveva avviato la decorazione nel 1562 alla morte del fratello Nicolò.

Se entriamo nelle stanze grandi, la assegnazione dell'una a un universo maschile e dell'altra a un universo femminile risulta evidente.

Nella stanza di Alvisè, alla sommità delle pareti – effigiati a mezzo di ideali busti bronzei posti entro virtuali nicchie a forma di conchiglia – sono evocati “uomini illustri” dell'antichità. (Due di questi, quelli con l'elmo, sono uomini d'arme; due sono poeti, di cui uno è laureato). Adagiati su elementi dell'ordine della virtuale architettura che orna le pareti longitudinali di questa stanza appaiono in diverse posture (che per brevità definiamo anche noi “michelangiolesche”) figure maschili che mostrano il vigore muscolare dei loro corpi. Alabarde, tamburi, schinieri, elmi e altri attrezzi guerreschi sono posati a fianco di questi corpi a sancire la connotazione virile di questo vano.

Se poi in questa stanza appaiono anche delle figure femminili (adagate sugli elementi dell'ordine della virtuale architettura che orna le sue pareti trasversali) esse altro non sono che delle allegorie di valenza etica – la Sapienza e la Verità da un lato, la Fortezza e la Prudenza dall'altro – che devono richiamare alla mente del “magnifico signore” cui questo vano è destinato le virtù che devono essere praticate da chi è chiamato, in forza della sua nascita patrizia, ad assumere ruoli di governo.

Nella decorazione della stanza grande di levante, quella riservata all'uso di Elisabetta, è esplicito, invece, il riferimento a un universo specificatamente femminile. Qui, infatti, su



Battista Zelotti, Diluvio, stanza grande di levante, parete sud

elementi dell'ordine della virtuale architettura che si dispiega su tutti e quattro i lati della stanza, appaiono, comodamente adagiate, figure femminili la cui bellezza fisica è esaltata dalle elaborate acconciature dei capelli e dalle vesti eleganti con cui sono abbigliate.

A evocare ideali di grandezza che si debbono ritenere congeniali a Elisabetta in considerazione della sua discendenza patrizia e della circostanza d'esser nipote del doge regnante, sono rappresentati, ancora una volta entro virtuali conchiglie, busti bronzei splendenti d'oro che evocano donne dell'antichità di cui la storia ha consacrato le virtù coniugali o civili: "immagini delle donne auguste" avrebbe detto in questo torno d'anni Enea Vico.

Alvise trova però degli ostacoli che gli impediscono per qualche tempo di dar corso compiutamente al piano di decorazione che ha concepito per celebrare il suo matrimonio: ostacoli, o per meglio dire remore, che derivano dal fatto che la vedova del fratello, che aveva continuato a usufruire dell'appartamento di Nicolò quando il suo figlioletto era in vita, non è disposta a renderlo disponibile ora, anche se il figlio è morto. Ciò, anche perché lei stessa, fintanto che era la madre dell'erede designato dell'intero patrimonio familiare e Alvise era assente durante i mesi estivi per esercitare la mercatura, aveva mantenuto l'amministrazione dei possedimenti rurali che i Foscari avevano nel territorio di Gambara-re. E non intende rinunciare a questo ruolo.

Questa imbarazzante situazione impone ad Alvise di limitare il suo intervento, in un primo tempo, al solo appartamento di levante (quello di cui poteva disporre comunque, perché da sempre era a lui assegnato) più, forse, la stanza piccola dell'appartamento di ponente che, essendo quello più direttamente collegato al piano terreno, è il vano più conveniente per sbrigare pratiche amministrative e per incontrare collaboratori e clientes. Nelle altre due stanze dell'appartamento di ponente potrà intervenire solo più avanti, quando

la vedova del fratello le avrà lasciate libere.

A testimoniare questa strana situazione familiare sono due figurazioni che appaiono nella stanza grande dell'appartamento destinato all'uso di Elisabetta: queste, con tutta evidenza, non sono congruenti con l'universo femminile cui è questa stanza è dedicata.

Una è la rappresentazione di un naufragio che forse evoca un episodio occorso ad Alvise in uno dei suoi viaggi commerciali per mare: un naufragio a seguito del quale egli sarebbe perito se un uomo, aggrappato a una riva rocciosa, non lo avesse salvato dai flutti.

L'altra rievoca un episodio mitologico raccontato da Virgilio nel Libro Quarto dell'Eneide. In questa figurazione appare Ercole che, dopo aver abbattuto Caco – l'uomo che funestava con la sua prepotenza il piccolo regno di Evandro –, va a recuperare la mandria di bestiame che questi gli aveva rubato mentre egli dormiva, e aveva rinchiuso in una grotta. (Era la mandria che Ercole a sua volta aveva sottratto a Gerione, il mitico re iberico che Alvise, per esibire la sua erudizione, chiede allo Zelotti di evocare in questa scena nelle sembianze che a lui aveva attribuito Dante nella Divina Commedia: cioè come un mostro demoniaco dal volto umano, dalle zampe di leone e dal corpo di serpente).

La rappresentazione di questo episodio mitologico altro senso non ha, nella stanza di Elisabetta, se non quello di alludere alla fatica che Alvise deve sostenere per recuperare il controllo dei suoi averi e in particolare, dacché siamo nel territorio di Gambarare, di quell'allevamento di bovini che lo zio Jacopo aveva avviato nel 1535 – controllo che gli era stato sottratto mentre lui “dormiva”, quando cioè non aveva avuto modo, a causa delle sue assenze, di occuparsi in prima persona dei propri interessi economici.

Il senso di questo messaggio, che appare sopra la porta che connette la stanza grande dell'appartamento di levante alla sala centrale, diventa evidente se si mette questa scena in



Battista Zelotti, Ercole e Caco, stanza grande di levante, parete ovest
Battista Zelotti, Il ritorno di Ulisse, stanza grande di ponente, parete est

relazione con quella che sarà dipinta sopra la porta corrispondente dell'appartamento di ponente quando la vedova del fratello lo lascerà finalmente libero (cioè due o tre anni dopo il matrimonio di Alvise).

Sopra questa porta – quella che connette la stanza grande dell'appartamento di ponente alla sala centrale – è raffigurato un evento che non ricorre in alcun altro ciclo decorativo della pittura veneta del Cinquecento (del resto è rarissimo che in questo secolo gli ideatori dei cicli decorativi ricorrano alla Odissea per definire i loro programmi iconografici): il momento in cui Ulisse, dopo anni di perigliosi viaggi per mare, ritorna alla sua casa (una casa che, nella immagine dipinta, appare ornata di colonne sulla sua fronte), e viene accolto dalla sua nutrice, ormai vecchia, che riconosce sulla sua gamba la cicatrice della ferita che un cinghiale gli aveva inferto quando, ancor giovane, andava a caccia, solitario, nel bosco di Delfi.

Questa figurazione, sta a significare che Alvise, quando è “ritornato” a questa casa, dopo un lungo peregrinare per i mari, ha trovato, assieme alla vedova del fratello, un suo compagno o un suo pretendente. E ha dovuto usare ogni arte e forse compiere anche qualche atto risoluto per allontanarlo, come Ulisse ha dovuto fare per eliminare la presenza dei proci che si erano installati nella reggia di Itaca, aspirando alla mano di Penelope.

Il matrimonio di Alvise
L'appartamento di levante
1567

A connotare l'essenza femminile dell'appartamento di levante, quello riservato all'uso della moglie, sono – come abbiamo già avuto modo di dire – le figure muliebri che sono adagiate sui virtuali elementi dell'ordine che ornano le pareti della sua stanza grande.

L'esecuzione di queste figure viene assegnata da Alvise a quello dei due pittori che, nel cielo della attigua stanza mediocre, aveva dipinto una buona metà delle figure divine riunite a convivio attorno a Giove richiamandosi con particolare delicatezza alla lezione del Parmigianino: cioè a Bernardino India. E' un modo, anche questo, per ribadire e in qualche modo esaltare l'essenza femminile di cui questo appartamento deve essere idealmente il custode.

Allo Zelotti e alla sua squadra di collaboratori Alvise assegna un compito di non minore importanza: quello di dipingere – oltre alla scena del naufragio e a quella di Ercole e Caco - due figurazioni che devono celebrare il suo matrimonio in questa stanza in cui, davanti a un camino particolarmente fastoso messo in opera per la circostanza, viene piazzata la lettiera di Elisabetta.

Che una di queste due figurazioni epitalamiche debba apparire sul soffitto di questa stanza è scontato, perché è qui che comincia, di norma, la decorazione a fresco di un vano. Ma è un dato che ci fa riflettere, perché la sua apparizione è una conferma del fatto che quanto rimane dell'opera cui aveva "dato principio" Battista Franco e che era rimasta "imperfetta" per la sua precoce morte, viene in questa congiuntura

eliminato, per far posto a una nuova figurazione che, per volontà di Alvise, riprende il tema iconografico che abbiamo supposto avesse proposto al “grandissimo disegnatore” lodato da Palladio, cioè il tema di Prometeo.

Ci vuole però una particolare cultura accademica per riuscire a coniugare in una medesima scena l'immagine di Prometeo che ruba il fuoco agli dei per portarlo sulla terra e la celebrazione di un matrimonio. L'uno, infatti, è un atto di insubordinazione alle leggi dell'Olimpo che suscita la furente reazione di Giove; l'altro è un evento che pretende da Giove e dagli dei una particolare forma di benevolenza, e quindi di serenità, per essere – come deve essere – di buon auspicio per i novelli sposi.

L'accorgimento concepito da Alvise per raggiungere questo scopo è quello di chiedere allo Zelotti di rappresentare gli dei dell'Olimpo che se ne stanno tranquillamente seduti a banchetto, del tutto indifferenti al furto sacrilego che Prometeo sta compiendo davanti ai loro occhi. Stanno celebrando, infatti, un matrimonio: le nozze della nereide Thetis e del leggendario eroe greco Peleo seduti alle estremità del tavolo al quale sono assisi gli dei.

(Come spiegare che un tema iconografico così raramente utilizzato dai pittori del Cinquecento sia stato oggetto di studio anche da parte di Battista Franco? Che Alvise avesse pensato di commissionare a lui una tela ottagonale per decorare il soffitto della stanza nuziale, a Venezia, di Nicolò ed Elisabetta Dolfin?).

Quello che è rilevante nella evocazione di questo divino convivio è il fatto che alla celebrazione di queste nozze – secondo quanto ci fanno sapere gli antichi scrittori - partecipano tutte le divinità dell'Olimpo con un'unica eccezione: è assente, secondo il mito, Eris, la dea della Discordia.

L'assenza della figura della Discordia nel cielo della stanza grande di Elisabetta è il dato beneaugurante per il suo matrimonio, la cui importanza simbolica si intende in tutta la sua



Battista Zelotti, Prometeo ruba il fuoco agli Dei,
stanza grande di levante, volta

portata se si considera che esso si combina e si integra con quello non meno significativo della apparizione in una posizione eminente (sopra il camino monumentale che sta davanti alla lettiera di Elisabetta) del “Simolacro di Concordia”: tale è, infatti, la grandiosa figura femminile abbigliata “con manto d’oro” che tiene “una patera nella mano destra e nella sinistra il corno di dovizia” (noi diremmo: una cornucopia). Se Alvise conosce – come, a questo punto, è plausibile che egli conosca - la pubblicazione con cui Enea Vico nel 1555 aveva divulgato il significato iconografico di questa figura, conosce anche quella sferzante annotazione che questo intellettuale versatile aveva fatto sull’istituto del matrimonio, laddove aveva scritto che la Concordia è comunque un sentimento che perdura “fra i nuovi sposi” – quando sussiste – solo “i primi giorni” delle loro nozze. È, dunque, anche per esorcizzare una concezione tanto pessimistica del rapporto coniugale che Alvise fa dipingere, sulle pareti di questa stanza, come auspicio di un’armonia che lui auspica possa essere durevole fra sé ed Elisabetta (e come stimolo a pulsioni erotiche), strumenti musicali di ogni tipo.

Che se poi questa evocazione della presenza della Concordia e della assenza della Discordia fosse apparsa a qualche suo interlocutore esigente un modo un po’ troppo elementare per celebrare un matrimonio, Alvise, da erudito qual è, non avrà mancato di richiamare la sua attenzione sulla apparizione in questa stanza dei due elementi che costituiscono il nucleo narrativo rispettivamente delle figurazioni di Prometeo e del naufragio: il fuoco e l’acqua. Questo richiamo gli avrebbe consentito di citare il pensiero di un intellettuale, patrizio veneziano, di cui egli non poteva non conoscere le opere. “Era consuetudine di appresentare alla nuova sposa il fuoco e l’acqua” – scrive Francesco Barbaro nei “prudentissimi et gravi documenti” che egli detta quando affronta il tema del matrimonio –, perché “come il calore et la humidità che in quegli elementi [nel fuoco e nell’acqua] si trovano eccellenti



Battista Zelotti, Allegoria della Concordia,
stanza grande di levante, parete nord

sono cagione della generatione delle cose: così a punto la copula del maschio e della femmina per la production de la prole viene dagli huomini praticata”.

La celebrazione della dimensione femminile, così esplicita nella stanza grande riservata a Elisabetta si rinnova in modo egualmente esplicito nella decorazione della stanza piccola del suo appartamento, per la quale Alvise ancora una volta ingaggia Bernardino India conoscendo ormai bene la sua attitudine a eseguire con eleganza figure isolate.

All’India chiede dunque di evocare sulle pareti di questa stanza piccola due donne dell’antichità che sono un simbolo di virtù coniugale. Sono le figure di Marzia, moglie di Catone Uticense che l’India raffigura nell’atto di tenere elevato il cuore del suo suo sposo con la mano sinistra, mentre il suo gran cuore è tenuto dalla manodestra che pende, rilassata, al suo fianco; e di Porzia, la figlia di Catone, che non esita a prendere dal braciere dei carboni ardenti e a ingoiarli, uccidendosi, quando apprende la notizia della sconfitta a Filippi di Bruto, suo marito.

Fra la stanza grande e la stanza piccola dell’appartamento sta la stanza mediocre, che è quella in cui Alvise aveva fatto decorare per ricevere i suoi amici – prevalentemente accademici e intellettuali – quando non aveva ancora concepito l’idea di sposarsi. Sulle pareti di questa stanza è dipinta quella scena drammatica di macigni e di corpi giganteschi ammassati gli uni sugli altri che in qualche modo abbiamo imparato a conoscere.

Alvise non ha l’animo, in questa congiuntura, di mettere mano a questa decorazione, per molti versi sconvolgente, che tanto aveva contribuito ad esaltare la figura dello Zelotti sulla scena artistica veneziana. Del resto, fino a che non può disporre di tutte le stanze del piano nobile della casa, questo è il vano che rimane a sua disposizione per accogliere gli amici e per intrattenersi a ragionare con loro.

A chi, con poco garbo, avesse rilevato la contraddizione

di avere una decorazione così inquietante nel bel mezzo dell'appartamento che, secondo le sue stesse intenzioni, è riservato alla sposa egli – da accademico quale è – non avrà avuto difficoltà a replicare, riconducendo anche questa decorazione, se non proprio a una dimensione femminile, a un'interpretazione pertinente con il ruolo specifico che compete a Elisabetta, ormai madre, nella educazione dei figli. Infatti, avrebbe potuto appellarsi a una proposizione astratta – ma particolarmente efficace - che Annibal Caro aveva formulato poco tempo innanzi per un suo autorevole interlocutore.

“Considerata ogni cosa di questa favola [l'episodio mitologico della Caduta dei Giganti] - aveva scritto il celebre letterato nel 1564 – tengo che i Giganti oltre che i cattivi uomini, significano segnatamente i cattivi Signori: i quali, essendo in terra maggiori degli altri, si lasciano trasportare a un'albagia, che non ci sia altra potenza sopra di loro, il che gli fa presumere, e contra gli uomini e contra Dio”. “E Vostra Signoria – prosegue il Caro – vuole che in casa sua si vegga che Dio è sopra di loro, e che i suoi figlioli imparino a riverirlo e a non essere ingiusti, né insolenti con gli altri”.



Bernardino India, Pozia, stanza piccola di levante, parete nord
Bernardino India, Marzia, stanza piccola di levante, parete sud

Il matrimonio di Alvise
L'appartamento di ponente
1570

La serenità del rapporto coniugale con Elisabetta, la soddisfazione per la nascita dei primi figli, il sentimento di liberazione provato quando la vedova di suo fratello più non condiziona la sua vita, e infine la possibilità di disporre di questa casa nella sua interezza, determinano un mutamento nella vita di Alvise. Ce ne rendiamo conto registrando il cambiamento della concezione della decorazione delle due stanze di ponente che erano rimaste troppo a lungo occupate da Elisabetta Dolfin.

Non sono più evocati, sulle pareti di queste stanze, naufragi o fatiche erculee. Non appaiono figure mitiche, siano esse un Titano (quale era Prometeo) o dei Giganti (Figli della dea Terra), che subiscono condanne durissime per aver trasgredito a un comandamento divino. Nel cielo della stanza grande di ponente – che è quella in cui Alvise piazza finalmente la sua lettiera – appare, liberatoria e trionfante, l'Aurora.

Alvise vuole questa figurazione anche perché sa che nel programma della decorazione del palazzo di Caprarola Annibal Caro aveva previsto che una figurazione dell'Aurora dovesse apparire sul soffitto del vano “destinato per il letto della propria persona di Sua Signoria illustrissima”. Tanto è determinato ad averla che non si preoccupa del fatto che non vi è altro modo di farla apparire nel cielo di questa stanza che facendola avanzare radiosa da ponente, mentre il sole, come tutti sanno, sorge da oriente.

Anche lo Zelotti, quando è chiamato a dipingere questa figurazione, sembra essere in qualche modo contagiato da quel



Battista Zelotti, Il carro di Aurora trainato dalle Ore,
stanza grande di ponente, volta

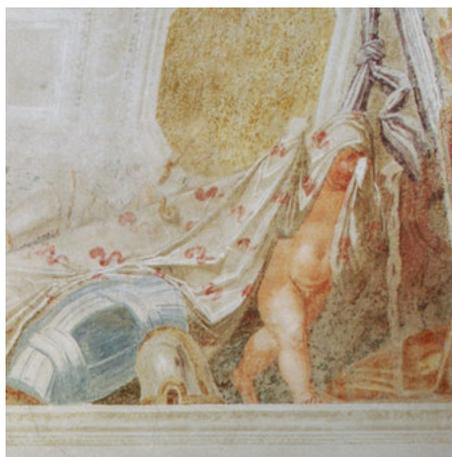
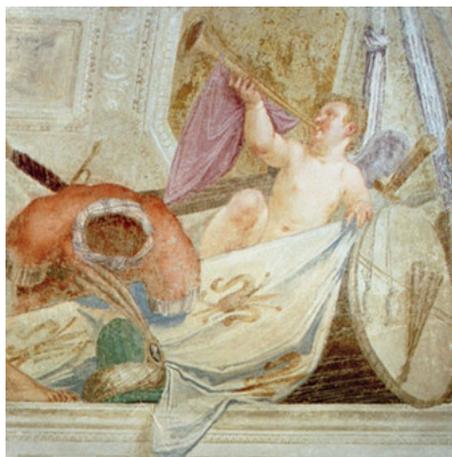
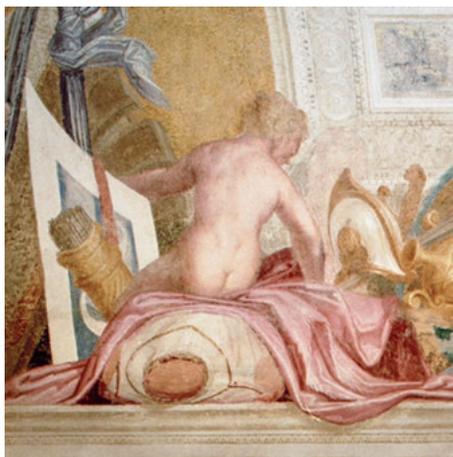
senso di serenità che in questa congiuntura ravviva l'animo del suo committente il quale, peraltro, dal giugno del 1569 ha ripreso felicemente un *cursus honorum* che lo terrà impegnato con successo per il resto della vita. Vivendo una stagione piena di gratificazioni, Alvise non ha nemmeno esitazione ad apportare delle varianti al modello iconografico che Taddeo Zuccari aveva eseguito a Caprarola per il cardinal Farnese. Il carro dell'Aurora lo fa tirare, anziché da due cavalli (come farà anche Guido Reni), dalle Ore: quattro figure alate che, nelle vesti, portano i colori stessi dell'alba, quali Annibal Caro aveva definito con quella speditezza letteraria che è una caratteristica saliente della sua scrittura.

A confermarci che all'esecuzione della decorazione di queste due stanze non concorre più la mano Bernardino India – che è stato congedato alla conclusione dei lavori di decorazione delle stanze dell'appartamento di Elisabetta – sono le quattro figure virili e le quattro figure femminili che sono adagate sugli elementi dell'ordine della virtuale architettura che orna le pareti di questo vano.

Esse sono tutte di mano di Battista Zelotti che dà prova, dipingendole, di grande maestria. Al suo fianco appare peraltro, nuovamente, quel Tognon vicentino che già aveva con lui collaborato una decina d'anni innanzi nella decorazione della sala centrale di questa casa. Di mano di Tognon sono infatti, oltre che i putti, quegli attrezzi guerreschi che appaiono a fianco delle figure maschili adagate e stanno lì ad attestare la destinazione virile di questa stanza.

Ma la nostra attenzione non si attarda a lungo su queste figure, per quanto belle esse siano. Essa viene catturata da due figurazioni di grandi dimensioni e di grande impatto visivo: quella piazzata sopra il sontuoso camino in pietra rossa di Verona che sta davanti alla lettiera di Alvise e quella che è dipinta sulla parete opposta.

Sopra il camino appare, fra le nuvole, la Divina Sapienza che tiene con la mano sinistra una facella accesa – quella con cui



Antonio Vicentino (Tognone), Armi e Putti, stanza grande di ponente,
sopra: parete sud; sotto: parete nord

accende e illumina l'intelletto umano – e con la mano destra porge all'uomo il Pane della Scienza, cioè il suo nutrimento intellettuale. Ai piedi di questo uomo maturo, che si volge verso il cielo torcendo il busto, appaiono dei fanciulli che tengono fra le mani una pertica, un libro e un planisfero. Sono allegorie delle Scienze.

Sul lato opposto, campeggia, adagiata sul terreno, la figura di un contadino che si ristora. Dietro a questa si apre un ampio passaggio agreste nel quale, in lontananza, si sta svolgendo una mietitura. (Mazzi di frumento sono raffigurati anche in altre campiture delle pareti di questa stanza, per richiamare idealmente la nostra attenzione sull'importanza di quella scena di mietitura). E' una celebrazione della Santa Agricoltura (come avrebbe detto un intellettuale del Cinquecento), cioè del lavoro che assicura all'uomo il suo nutrimento materiale, il Pane Quotidiano.

Nel realizzare queste pitture, Zelotti si muove con la sicurezza di chi sa di godere, oltre che della fiducia di Andrea Palladio che ormai lo convoca regolarmente per la decorazione delle sue fabbriche, anche di quella di Alvise. Malgrado ciò, egli si trattiene dal dare libero sfogo alla sua ambizione di artista (come invece Paolo Veronese non manca di fare nella casa di Daniele e Marcantonio Barbaro a Maser). Forse perché questa casa sorge così vicina a Venezia, e non in aperta campagna, forse perché Alvise è un accademico ben inserito negli ambienti culturali veneziani, forse per il clamore non ancora sopito suscitato dalla sua interpretazione figurativa del mito della Caduta dei Giganti, egli mantiene un atteggiamento prudente, facendosi quasi il dovere di legittimare la sua produzione legandola alla tradizione pittorica veneziana. Abbiamo già avuto il modo di vedere come la figura dell'uomo cui la Divina Sapienza porge il Pane della Scienza, tragga ispirazione da quella figura di Abramo che Tiziano aveva dipinto su una delle grandi tele che erano state poste a decorare il soffitto della chiesa di Santo Spirito in Isola. Ora

potremmo osservare che il fanciullo che gioca con le vesti di quest'uomo maturo è una citazione di un motivo figurativo caro ai pittori veneziani e che la figura del contadino che si ristora ai piedi di un albero mentre una donna gli versa da bere in una ciotola, richiama alla memoria certe prove grafiche di ascendenza giorgionesca eseguite da Domenico Campagnola. Ma sono riflessioni che ci porterebbero lontani da questa stanza grande in cui siamo da poco entrati.

Orbene, è idealmente all'ombra del medesimo albero ai piedi del quale si ristora il contadino dipinto dallo Zelotti che Alvise si riposa alla fine della sua giornata, dedicata in villa a "ornare le sue possessioni" (per dirla con le parole stesse che usa Palladio). E qui attende Elisabetta che è ritirata, come d'uso, nell'appartamento di levante. Per chiederle di venire, non invia a lei un servitore – non sarebbe stato elegante -, ma un giovane componente della famiglia che, per farsi conoscere anche da noi come tale, indossa l'abito che portavano gli Accesi quando la loro Compagnia di Calza era retta dal figlio di Pietro Foscari, Girolamo. (E' un dettaglio, questo, che forse strappa un sorriso anche a Palladio che per gli Accesi aveva costruito nel 1565, con gran fatica, quel sorprendente teatro di legno a forma di Colosseo che aveva suscitato a Venezia sentimenti contrastanti di ammirazione e scandalo).

Questo giovane paggio entra prudentemente nella stanza grande di Elisabetta con un cestello di frutta in mano, scostando la pesante tenda che chiude la porta che a essa dà, virtualmente, accesso.

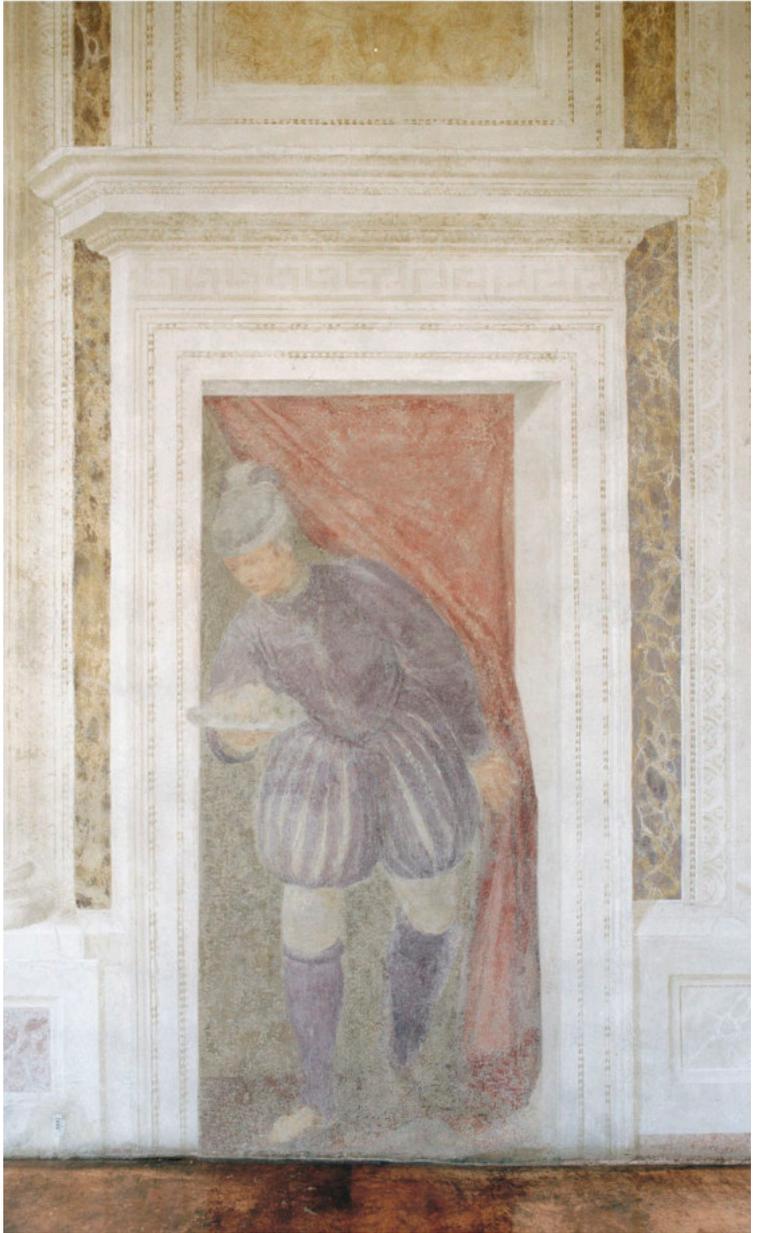
A mostrare che Elisabetta viene dal marito non appena viene da questi convocata, la sua figura appare entro il varco della porta illusoria che è dipinta sulla parete della stanza grande di Alvise. Porta al collo un filo di perle grosse (un monile che le severe leggi suntuarie della Repubblica consentivano di portare solo alle spose patrizie, e solo per breve tempo dopo il matrimonio). Alta su quelle spesse zeppe che allora



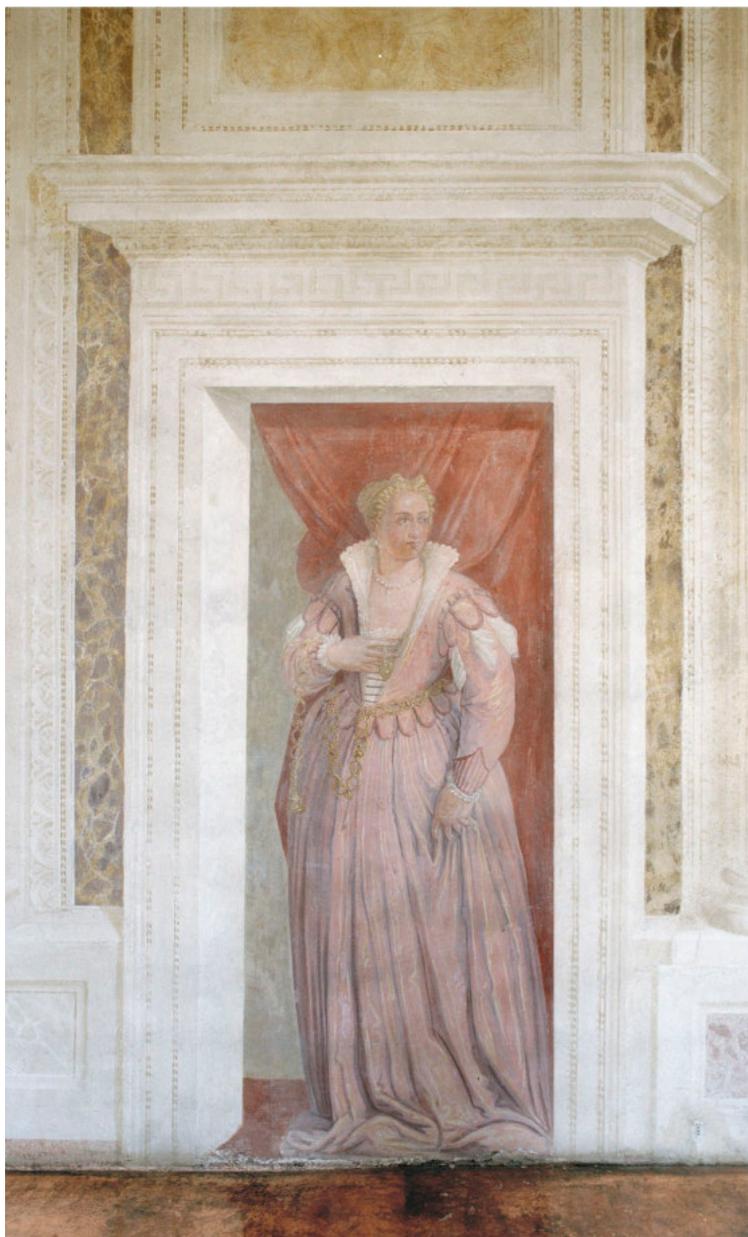
Battista Zelotti, La Divinia Sapienza, stanza grande di ponente,
parete nord



Battista Zelotti, Santa Agricoltura, stanza grande di ponente,
parete sud



Battista Zelotti, Paggio, stanza grande di levante,
parete sud



Battista Zelotti, Paggio, stanza grande di ponente,
parete sud

usavano le dame veneziane, entra serena nella stanza di Alvise. Tiene con una mano, già slacciata, la catena d'oro che le cinge i fianchi.

Per renderci conto di quanto il matrimonio, e la grazia della moglie, abbiano mutato la vita di Alvise, basta fare un confronto fra la concezione drammatica della decorazione della stanza mediocre di levante – da lui stesso concepita quando conduceva solitario una vita quasi solo intellettuale – e quella edonistica della stanza mediocre di ponente. Evidentemente egli si è convinto che in Villa, si può “conseguir quella beata vita che quaggiù si può ottenere”.

Alla cervice della volta di questa stanza mediocre, che diventa il fulcro del suo appartamento, appare infatti, trionfante, la figura di Bacco che “preme un grappolo d'uva matura, bevuta da Amore con Venere vicina, essendo che il vino – chiosa il Boschini nel 1660, commentando questa figurazione – è fomento di Libidine”. (L'apparizione di Cerere, in secondo piano, ha il solo scopo di ricondurre idealmente questa celebrazione dell'amore, inteso nella pienezza del suo senso pagano, in un ambiente agreste, quale è quello in cui sorge questa fabbrica).

Che il tema dell'ebbrezza e dell'amore carnale sia il motivo dominante della decorazione di questa stanza è provato anche dalle figurazioni che appaiono sulle campiture più vaste delle sue pareti.

Sull'una è raffigurato un Concerto. Un piccolo Amore che si trastulla fra le gambe dei musicisti, sta lì a confermare il convincimento, condiviso da tutti gli intellettuali del Cinquecento, che gli accordi musicali siano uno stimolo che accende pulsioni erotiche. Sulla parete opposta appare la scena di un sacrificio pagano che si compie per propiziare la benevolenza di Bacco (secondo quanto il Boschini non manca di ricordarci).

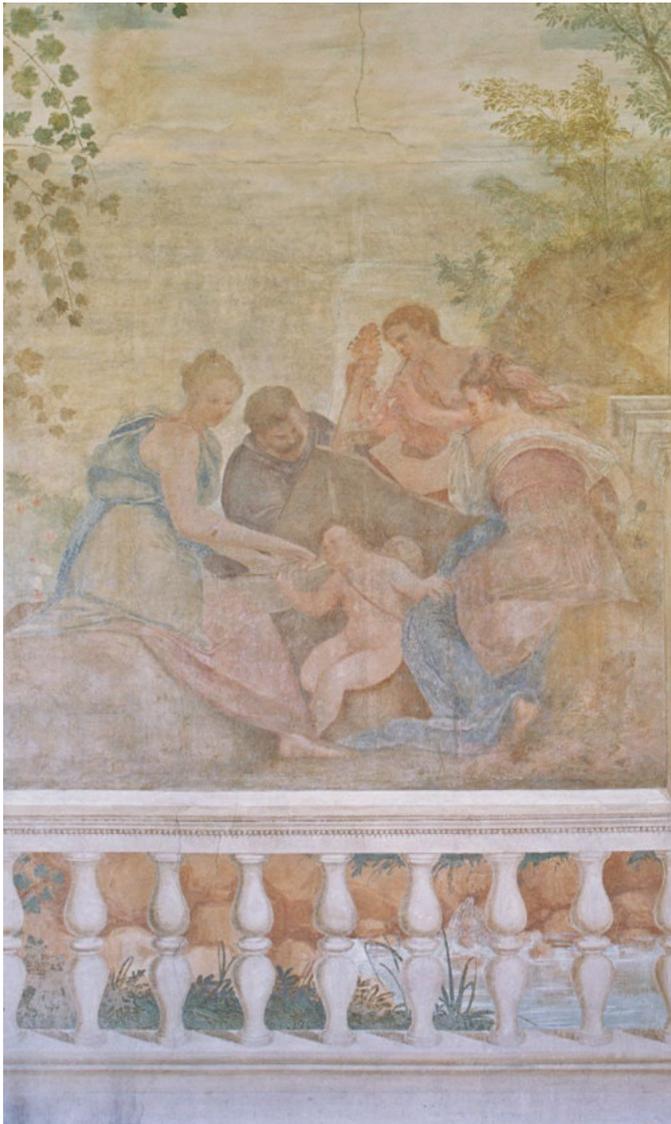
È con una singolare freschezza, quasi con gioia, che Battista Zelotti esegue queste decorazioni, tenendo al suo fianco,



Battista Zelotti, Venere e Bacco, stanza quadra di ponente, volta
Battista Zelotti (?), Venere e Bacco, disegno, 1570 c.



Battista Zelotti, Sacrificio pagano, 1560-70 c.
Battista Zelotti, Sacrificio pagano, stanza quadra di ponente,
parete nord



Battista Zelotti, Concerto, stanza quadra di ponente, parete sud

anche in questo caso, il buon Tognon che è ingaggiato per raffigurare i putti e i tralci di vite che salgono da terra e quasi lambiscono, nel “cielo” di questa stanza, i corpi di Bacco e di Venere.

Che se poi, entrando nella adiacente stanza piccola, si avverte uno scarto rispetto alla dimensione edonistica celebrata in questa stanza mediocre è perché, come abbiamo supposto, la sua decorazione di questa non può che richiamare quella stanza piccola dell'appartamento di Elisabetta.

L'uomo canuto che volteggia nudo nel cielo di questo stanzino non è però solo un monito che obbliga Alvise a non dimenticare l'inevitabile invecchiamento del corpo umano – anche del suo corpo - e la morte cui nessuno si può sottrarre. In quanto allegoria del Tempo, quell'uomo alato è anche un richiamo alla efficienza e alla sollecitudine che è necessario avere negli affari. I calzari alati di Mercurio (il dio del profitto, del mercato e del commercio) e i sacchetti pieni di danari che appaiono figurati sulle pareti di questa piccola stanza, che Alvise usa per la conduzione dei suoi affari, stanno appunto a ricordare che “il tempo è danaro” e che, per fare affari, bisogna avere, come ha Mercurio, le ali ai piedi.

LA REGIA DI PALLADIO

L'architettura è un'arte, per Palladio, che si appaga delle sue interne ragioni disciplinari e dei principi che ne regolano i procedimenti compositivi. Perché dunque egli nel 1557 ha accettato che potesse dispiegarsi un ciclo decorativo sulle pareti della sala centrale di questa casa costruita “sulla Brenta” entro la quale era meglio, a suo giudizio, che non apparisse alcun ornamento architettonico?

Forse anche perché si rende conto che queste pareti perfettamente bianche, le porte di misura minimale che su queste pareti si aprono e la mancanza di quale che sia ornamentazione architettonica, sono scelte di una tale radicalità che può essere sconcertante anche per quelli dei suoi committenti – fra i quali egli poteva annoverare Nicolò - che sono più aperti alla novitas del suo linguaggio e sono convinti del messaggio culturale di cui esso è latore. Ma non è facile credere che questa sia per lui una motivazione sufficiente.

Lo accetta, a nostro parere, in virtù dei procedimenti analogici con cui svolge il suo lavoro. In base a questi egli assimila questa sala centrale, concettualmente, a un atrio, cioè a uno specifico ambito delle dimore romane dell'antichità sulle cui pareti – secondo quanto testimonia Vitruvio – venivano dispiegati degli apparati decorativi fra i quali, spesse volte, apparivano “con figurata simiglianza” strutture architettoniche. In questa sala centrale una decorazione che rappresentasse colonne, sporti, rilievi e frontespizi non è dunque, teoricamente, inammissibile.

Non è però solo in base a questa “ragione” che Palladio

consente a Nicolò di disporre che sulle pareti della sala centrale della sua casa si dispieghi una virtuale ornamentazione architettonica. Ma anche perché è implicito, in una decisione del genere, che questa venga eseguita a fresco, una tecnica che alla metà del Cinquecento aveva cominciato a essere praticata in Veneto in modo quanto mai innovativo. Una tecnica povera – conviene aggiungere – che gli artisti debbono saper praticare in tempi estremamente contenuti con l'impiego, come coloranti, quasi solo di terre che vengono applicate a pennello sulla superficie dell'intonaco prima che inizi il suo prosciugamento.

La “povertà” è un dato di questa tecnica pittorica che interessa particolarmente a Palladio perché essa è, a suo giudizio, un connotato coerente con la ragione d'essere di una casa di villa, ossia con la sua funzione di struttura costruita per un fine economico, cioè perché il proprietario possa “accreocere le sue facoltà” praticando “l'arte dell'Agricoltura”.

Ma non meno della “povertà”, interessa a Palladio la immaterialità della decorazione a fresco che, per come essa si dispiega sulle pareti compenetrandosi con l'intonaco, non altera per nulla le misure della fabbrica, cioè l'essenza materiale della architettura. Si riduce cioè a pura immagine.

Le ornamentazioni architettoniche che sarebbero state dipinte con questa tecnica sulle pareti della sala centrale di questa casa altro non sono, dunque, che una mera rappresentazione della ornamentazioni che un vano avrebbe potuto avere se si fosse deciso di intervenire in esso con maggiore spesa. Il che, come è evidente, si può leggere anche all'incontrario: questa ornamentazione che viene fatta con i procedimenti illusori della pittura è esattamente quella che Palladio ritiene superfluo realizzare in una casa di villa. Non è tuttavia che una scelta del genere – assunta in modo così lucido e disincantato - non ponga anch'essa qualche ulteriore problema teorico: quello, per esempio, della necessità o meno di raffigurare queste virtuali architetture in

prospettiva, per conferire a esse una materialità illusoria.

Basta considerare come Palladio usi sempre, possiamo dire inderogabilmente, una rappresentazione in proiezione ortogonale per illustrare i vestigi delle antiche architetture romane che rileva con tanta cura e così pure le fabbriche che progetta, per convincerci che la rappresentazione prospettica è una tecnica non confacente, a suo parere, all'esercizio della disciplina architettonica. Per la ornamentazione virtuale della sala centrale della casa di Nicolò e Alvise – quando ammette che si ponga mano a essa - pretende quindi che se ne faccia dunque un uso quanto mai contenuto.

Vediamo il caso del partito delle colonne che si dispiega lungo le pareti della sala. I capitelli jonici sono raffigurati, tutti, in proiezione ortogonale; e la virtuale corposità delle colonne è attestata solo dalla luce che mette in risalto le “scannellature” che ne solcano verticalmente il fusto e dagli “adombramenti” virtuali che esse fanno sul muro cui aderiscono.

Un certo uso della prospettiva si rende tuttavia necessario per la ornamentazione delle porte che debbono avere, sopra i timpani virtuali che le sormontano, sporti e rilievi che siano in grado di sostenere idealmente le allegorie delle Arti Liberali, della Guerra e della Sapienza, figure femminili raffigurate in grande dimensione e nei più vari atteggiamenti. Quando però concede che si dia corso a una ornamentazione della sala centrale - di una ornamentazione che avrebbe dovuto fare un uso minimale della prospettiva nella sua raffigurazione - Palladio non contempla l'ipotesi che anche le stanze di questa casa possano essere fatte oggetto di ornamentazione e di decorazione, perché una scelta del genere non sarebbe stata legittimata da alcuna esplicita testimonianza vitruviana. È cosa dunque evidente che quando nel 1562, Alvise avvia la decorazione del suo appartamento, si muove senza il consenso dell'architetto, compiendo un atto “di rottura”, potremmo dire, contro di lui. Non è su questo che

dobbiamo insistere, dunque. Altra è la domanda che dobbiamo porci, ricordando che Alvise, in quanto accademico, non avrebbe assunto una decisione del genere se non avesse potuto in qualche modo giustificarla a fronte dei “virtuosi amici” che in questa casa vengono a visitarlo.

Di quale argomento, o pretesto che sia, può servirsi dunque Alvise per legittimare la decisione di procedere alla decorazione delle stanze del suo appartamento? Ne usa uno, a nostro parere, che Palladio non può confutare, almeno apertamente: l’autorità del Patriarca eletto di Aquileia. Infatti nei *Commentari al trattato vitruviano* che aveva dato alle stampe nel 1556, il Barbaro non aveva avuto remore ad alterare le parole stesse dettate dall’antico teorico romano e, dove questo aveva parlato di “atrij e peristilj” come unici ambiti architettonici deputati ad accogliere sulle loro pareti delle ornamentazioni e quindi anche dei cicli decorativi, egli parla di “stanze”, anzi di “diverse stanze”. (Non si tratta di una svista. È una scelta che Daniele Barbaro compie coscientemente, tant’è che il capitolo in cui egli tratta questa materia lo intitola, genericamente: “Della ragione del dipingere entro gli edifici”).

Il Patriarca eletto di Aquileia non si era fermato, peraltro, a questa affermazione: era passato, come si suol dire, dalle parole ai fatti, e aveva fatto decorare tutte le stanze padronali della casa che aveva fatto costruire da Palladio per sé e per il fratello Marcantonio nella villa di Maser. Egli (rivendicando a sé il merito di aver “considerato molte pitture di diversi valent’uomini” e di aver “sentito ragionare e [di aver] con diletto et con attentione ascoltato gli altri intendenti di quest’arte”) era ben conscio di compiere, con una scelta di tal genere, un atto quanto meno problematico dal punto di vista teorico. Per cui – al fine di garantire un esito convincente a questa sua opzione – aveva convocato, per eseguire queste decorazioni, quel pittore che Tiziano aveva consacrato come il migliore artista della nuova generazione che fosse

apparso sulla scena veneziana.

E questi, Paolo Veronese, le stanze di misure minimali e prive affatto di ornamenti della casa dei due fratelli Barbaro le aveva popolate di un tal numero di seducenti figure mitologiche frammiste a ritratti di personaggi reali da annientare quel clima severo, potremmo dire austero, che doveva avere questa casa di villa che verso settentrione – ove si affacciano le finestre dell'appartamento di Daniele e dell'appartamento di Marcantonio - ha una facciata di tale elementare semplicità che nemmeno viene mostrata nei libri di architettura che illustrano i più celebri capolavori palladiani. (Solo nel lato opposto, verso la pianura che si apre a perdita d'occhio di fronte a essa, questa casa attesta l'autorità dei due magnifici signori che la posseggono, esibendo la forma di un virtuale portico tetrastilo di ordine ionico, chiuso, parte a parte, da due grandi porticati che si concludono alle loro estremità con due torri colombarie ornate da orologi solari).

Se questo di Maser è il precedente cui si appella Alvise, ben si può comprendere non solo il silenzio che Palladio mantiene sull'operato, per lui increscioso, di Paolo Veronese, ma anche la vivissima preoccupazione che può aver avuto quando Alvise, per procedere anche lui autonomamente alla decorazione delle stanze del suo appartamento, aveva convocato un pittore, Battista Franco, che era considerato in Venezia come il più attendibile testimone e interprete della cultura figurativa toско-romana.

Non è del resto la morte di Battista Franco che distoglie Alvise dal suo proposito, tant'è che dispone che si esegua senza indugio la decorazione della stanza mediocre del suo appartamento seguendo quello schema decorativo che lo stesso Franco – secondo la nostra interpretazione - aveva avuto modo di concepire prima di morire. Evidentemente Alvise è mosso da un convincimento che ormai in lui si è radicato, tant'è che quando, dopo il matrimonio, potrà disporre di tutto il piano nobile della casa, deciderà di procedere alla

decorazione di tutte le sue stanze seguendo il modello di comportamento offerto dai fratelli Barbaro nella loro casa di Maser.

Non è però che il suo matrimonio non risulti un partiacque nella sua vita, anche perché la giovane sposa non può aver provato che un sincero imbarazzo a installarsi in una stanza attigua a quella in cui, in modo tanto efficace, sono raffigurate le conseguenze tremende, sulla terra, dell'ira di Giove. È a questo punto che Alvise – ingaggiato ormai a tempo pieno nello scenario sociale e politico di Venezia – dapprima cerca il parere di Palladio e poi lascia a lui la regia degli interventi di decorazione della sua casa rivierasca.

Questi, che è ben cosciente che architettura e pittura sono due media che hanno statuti disciplinari diversi, per molti aspetti conflittuali l'uno con l'altro, assume questa regia non tanto perché sia intimamente interessato a procedere alla decorazione della casa, ma perché si propone un obiettivo minimale, ma decisivo: assicurare il massimo grado di compatibilità della decorazione con l'essenza stessa della "sua" fabbrica, intesa come architettura.

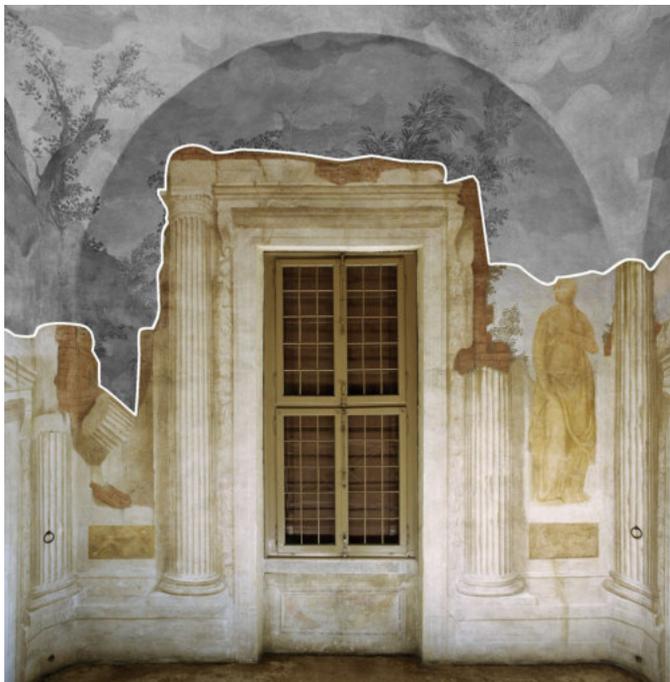
Avremo modo di vedere come egli riuscirà ad assicurare questa compatibilità, o in termini teorici o in termini concettuali o in termini compositivi, a seconda dei casi. Non è su questo punto che conviene qui, dunque, fermare la nostra attenzione. Basta registrare, ora, che è in virtù di questa regia che a chiunque entri in questa casa il ciclo decorativo che si sviluppa sulle pareti di tutte le sue stanze appare unitario a tal punto – malgrado sia stato svolto per fasi in un periodo di tempo abbastanza lungo - che tutti gli storici dell'arte hanno ritenuto che esso sia stato realizzato in un arco temporale di pochi mesi.

La regia di Palladio Le stanze mediocri

Il primo atto che Palladio compie quando assume la regia della decorazione della casa che aveva costruito sulla sponda del Brenta quindici anni innanzi, è quello di intervenire sulle pareti della stanza mediocre su cui Battista Zelotti aveva dipinto la Caduta dei Giganti.

Per comprendere questa decisione, e la determinazione con cui essa viene assunta, bisogna immaginare la scena cui assisteva chi fosse entrato in questa stanza: corpi di uomini giganteschi ormai privi di vita e scabri massi di pietra grigia rotolati giù fino a terra – fino al livello del pavimento – chiudevano la vista da tutte le parti, rendendo lo spettatore prigioniero di un inaudito cataclisma. Nessuna forma di vita, nemmeno di vita vegetale, appariva su queste pareti. Un silenzio che non sappiamo come altro definire se non mortale aleggiava entro queste mura.

Un esito figurativo così severo, che non lascia adito a nessuna forma di speranza, esprime efficacemente lo stato d'animo di un intellettuale che è penalizzato da un aspetto fisico non felice (ricordiamo che Alvise veniva chiamato "gobbo") e che non può sposarsi perché è tenuto a vivere in regime di comunione fraterna. Ma non è pertinente – e comunque non è più sentito come tale - non appena Alvise, con il matrimonio, entra in una nuova fase della sua vita. A questo punto egli stesso, per primo, si rende conto che non è accettabile che nella camera attigua a quella della giovane sposa faccia mostra di sé uno spettacolo impressionante di morte, e regni un silenzio di tanta drammatica intensità.



Battista Zelotti, Intervento sulla Caduta dei Giganti (seconda fase a colori), stanza quadra di levante, parete est
Battista Zelotti, Intervento sulla Caduta dei Giganti (seconda fase a colori), stanza quadra di levante, parete nord



Battista Zelotti, Intervento sulla Caduta dei Giganti (seconda fase a colori), stanza quadra di levante, parete ovest
Battista Zelotti, Intervento sulla Caduta dei Giganti (seconda fase a colori), stanza quadra di levante, parete sud



Identificazione delle giornate, stanza quadra di levante, parete est
Identificazione delle giornate, stanza quadra di levante, parete nord



Identificazione delle giornate, stanza quadra di levante, parete ovest
Identificazione delle giornate, stanza quadra di levante, parete sud

Altre sono però le motivazioni che conducono Palladio a condividere questa opinione di Alvise: dipendono da una logica disciplinare che si può intendere solo considerando la specifica tipologia strutturale di questa stanza. Questa è desunta da un exemplum antico che Palladio aveva ritrovato, in uno stato rovinoso, durante le sue investigazioni sui vestigi delle antiche architetture romane.

La speciale conformazione della cupola che copre questa stanza di pianta quadrata e lo smusso degli angoli che non consente di percepirne distintamente le sue misure, rendono questo vano del tutto estraneo a quei principi d'armonia che regolano i procedimenti progettuali che Palladio ha utilizzato per definire il proporzionamento delle due stanze attigue.

Questo vano si costituisce dunque, nella composizione di questo appartamento, come un momento di "crisi dell'architettura". È dunque questo concetto che, secondo Palladio, deve esprimere la decorazione che appare sulle sue pareti.

Quanto mai determinato è l'intervento che egli concepisce per conseguire questo scopo. Ordina di scalcinare dalle pareti gran parte degli intonaci già dipinti dallo Zelotti: tutta la parete di levante (che è quella che per prima si offre alla vista di chi entra in questa stanza); gran parte della parete di ponente; buona parte di quella di settentrione e un settore di quella meridionale. Fa sparire così una buona metà dei Giganti che su queste pareti lo Zelotti aveva dipinto, ed elimina su tutto il perimetro della stanza la visione dei massi che dall'alto dell'Olimpo erano rotolati giù, fino al livello del pavimento.

Palladio dispone una operazione così drastica per una ragione ben precisa. Vuole che sul perimetro del vano, in aderenza ai muri, si elevi una virtuale ornamentazione architettonica, con il suo corredo di colonne scannellate e con quelle nicchie che si aprono fra colonna e colonna per contenere delle statue. Così facendo, egli allude alla ornamentazione

della cosiddette “sale corinzie” di cui tratta nel suo Libro Secondo; ma ogni riferimento all’ordine corinzio viene evitato in questo vano, perché esso è riservato alla ornamentazione virtuale della stanza grande adiacente, come vedremo.

Una particolare ornamentazione è comunque assegnata alla finestra, che è trabeata, e alle porte. Queste ultime sono sormontate da un timpano al di sopra del quale si aprono delle nicchie a forma di conchiglia (in una di queste appare l’ideale ritratto di un poeta laureato – forse una silente celebrazione dell’autore delle *Metamorfosi*).

Tutta questa architettura è però, ovviamente, coinvolta dal cataclisma causato dal fulmine micidiale che Giove ha scagliato dal cielo. È dunque anch’essa in uno stato rovinoso (come lo erano le Terme di Tito entro le cui mura Palladio aveva ritrovato la tipologia strutturale che egli replica in questo vano). Le colonne sono spezzate, i muri cui esse aderiscono sono sbrecciati, le nicchie sono in gran parte crollate. Per quanto compromessa sia questa architettura illusoria, essa – dacché sorge sul perimetro di questo vano – definisce un ambito entro il quale lo spettatore può sostare sentendosi al riparo dalla caduta dei massi che Giove ha fatto precipitare dall’Olimpo. E può osservare con un certo distacco i corpi esanimi dei Figli della Terra, impressionanti per la misura gigantesca dei loro corpi. È in questa condizione di distacco – che consente anche una forma di distacco critico – che lo spettatore può cogliere il concetto di “crisi dell’architettura” nella accezione che Palladio intende trasmettergli: cioè di quella crisi in cui anche l’architettura è coinvolta quando gli uomini – per quanto grandi (o giganteschi) essi siano - cadono in una forma di ebbrezza intellettuale che fa loro perdere ogni senso di misura, al punto da presumere di potersi elevare al livello degli dei.

Che questa nuova interpretazione dell’episodio mitologico della Caduta dei Giganti possa esser sembrata conveniente ad Alvisè è facile comprenderlo. Da un lato – sebbene spari-

sca un buon numero di Giganti – rimane una cospicua testimonianza dell'opera dello Zelotti.

Dall'altro lato la scena, così concepita, è senz'altro meno inquietante di quella che faceva mostra di sé sulla pareti di questa stanza. A rasserenarla, almeno un poco, c'è l'apparizione di figure umane, sebbene in immagini idealmente scultoree. Dietro a queste figure e dietro a questa virtuale architettura si apre qualche scorcio di paesaggio, con delle vedute che un poco riducono l'effetto oppressivo creato dall'assedio dei massi. Sulle mura sbrecciate appare un poca di vegetazione. Arbusti e alberi (raffigurati a tempera sulle superstiti porzioni di intonaco già dipinto a fresco) introducono poi una forma di vita, per quanto solo vegetale; le loro fronde agitate danno l'impressione che un vento rinfrescante passi su questa scena desolata.

Di questa soluzione – cioè dell'effetto figurativo di una architettura rovinosa – Palladio è evidentemente soddisfatto: non è senza significato infatti che egli, dopo averla qui sperimentata, la riproponga a Girolamo Godi per la decorazione di una stanza della casa che egli stesso aveva per lui costruito a Lonedo.

Altra deve essere stata però la reazione di Battista Zelotti che ha dovuto così assistere a un drastico ridimensionamento di quella sua opera che lo aveva accreditato, più di ogni altra, come legittimo erede di quella tradizione figurativa tosco-romana di cui il Franco – l'artista cui lui era subentrato nella decorazione di questa stanza – era riconosciuto come l'interprete più accreditato entro le lagune.

Tanto poco contento deve essere stato Battista – uomo quanto mai misurato nelle sue reazioni – da rifiutarsi forse di eseguire quelle nuove figure gigantesche che comunque dovevano pure essere dipinte sulle campiture degli intonaci che erano state scalciate, per dare un senso compiuto alla scena che su di esse doveva apparire. (Osservando i tratti incisi sulla superficie dell'intonaco fresco dall'artista che ha

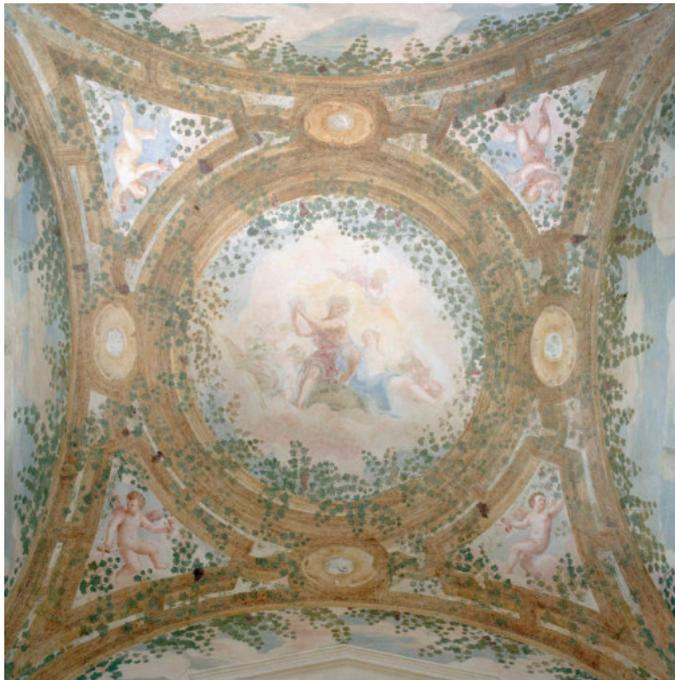
raffigurato i volti di due “nuovi” Giganti, non ci pare, infatti, di riconoscere la tecnica che lo Zelotti segue normalmente nella esecuzione della sue pitture).

Ma non è su problemi di attribuzione che possiamo soffermarci ora, dacché è opportuno non distogliere la nostra attenzione dalla regia che Palladio mantiene nella decorazione delle stanze di questa casa. Quello che conviene rilevare è che la sua decisione di raffigurare elementi architettonici che consentano di percepire come “esterne” le scene che sono dipinte sulle pareti di una stanza quadrata la ritroviamo espressa anche nel corrispondente vano dell'appartamento di ponente, nel quale egli intende ribadire, con non minore incisività, il concetto di “crisi dell'architettura”.

Le figurazioni che sono dipinte sulle pareti di quest'altra stanza mediocre rappresentano infatti scene che si svolgono al di fuori di una virtuale recinzione a balaustri il cui perimetro corrisponde a quello stesso di questo vano. Anche chi sta in questa stanza trova dunque una sorta di ideale demarcazione che gli consente di guardare con distacco alle scene dipinte sulle pareti e all'ambiente agreste in cui esse si svolgono.

Questo ambito di pianta quadrata così delimitato è virtualmente coperto da una pergola i cui montanti sono dipinti su quegli smussi posti negli angoli del vano sui quali Palladio stesso non manca, nel suo Libro Secondo, di attirare la nostra attenzione.

Non è senza significato che la struttura di questa pergola richiami in modo palese quella del “pergolato a cupola sostenuto da quattro pali infissi nel suolo, rivestiti di fronde, frutti e fiori” descritta da Francesco Colonna nella sua *Hypnerotomachia Poliphili* (ovvero “Il combattimento d'amore che Polifilo vive in sogno”). Questo ci aiuta anche a comprendere che le scene che si svolgono al di fuori di essa – nel nostro caso al di là dal recinto balaustrato – siano un sacrificio pagano e un concerto. Perché una esibizione di musicisti e un



Francesco Colonna, *Celebrazione pagana*,
dalla *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499
Battista Zelotti, Veduta parziale della pergola, stanza quadra di ponente
Battista Zelotti, il "cielo" della pergola, stanza quadra di ponente, volta

sacrificio pagano appaiono all'esterno del "pergolato a cupola" anche nella celebre immagine che illustra il testo suggestivo del Colonna.

Ma sussiste una significativa variante fra la pergola che appare in questa stanza e l'immagine del pergolato che appare nello splendido volume pubblicato da Aldo Manuzio nel 1499: è il grande oculo che si apre alla sua sommità. È una variante più che giustificata, questa, dacché, per dichiarare l'uso edonistico che di questa stanza vuol fare, Alvise non può piazzare in essa, al suo centro, un piedestallo che regge una scultura itifallica di Priapo, seguendo l'esempio offerto dal Colonna. Altra soluzione non ha, che fare apparire una immagine di Bacco e di Venere nel cielo di questa stanza, ovvero entro quel cielo che si vede attraverso l'oculo aperto alla sommità della pergola.

Come possiamo facilmente intuire quali ragionamenti possano aver indotto Alvise a riservare questa stanza mediocre a usi che per semplicità abbiamo definito edonistici, così è abbastanza evidente che Palladio non manca di utilizzare questa opzione del suo committente per ribadire, anche in questa, il concetto di "crisi dell'architettura".

La pergola quadrata che virtualmente appare in questa stanza, la fa infatti rappresentare dallo Zelotti come se, idealmente, essa fosse una struttura di bronzo. E connota questa struttura con un disegno articolato che si conclude in sommità con quell'oculo di cui si è detto. È questa, con tutta evidenza, una struttura di concezione manierista: potremmo anche definirla barocca, se non fosse improprio usare un termine che ancora non era stata coniato a quei tempi.

Un esito figurativo di tal genere – concepito da un architetto che sempre ha contrastato la deriva manierista che l'architettura era andata prendendo alla metà del Cinquecento – non può non farci riflettere. Esso riprende e ripropone in altri termini quello stesso concetto che Palladio ha voluto trasmetterci nella stanza quadrata di levante. Lì ha inteso

mostrarci gli esiti catastrofici che sono la naturale conseguenza della ebbrezza intellettuale in cui possono incorrere quegli uomini che pensano di potersi elevare al livello degli dei. Qui ci mostra le diverse forme di ebbrezza – non importa se indotta dal vino, dall’erotismo o da un ritorno al paganesimo – di cui è preda l’uomo che subordina la sua razionalità al piacere dei sensi. Lì l’architettura cade a pezzi, sbrecciata dai massi che Giove fa precipitare dall’Olimpo; qui si eleva cedendo alle suggestioni della piacevolezza, come se essa non fosse null’altro che un addobbo da giardino.

La regia di Palladio Le stanze piccole

Anche nelle stanze piccole si avverte la regia, siamo tentati di dire la presenza, di Palladio. Non solo, ovvero non tanto, perché il disegno degli elementi architettonici che qui sono raffigurati (soprattutto la virtuale ornamentazione delle porte) sono di evidente paternità palladiana. Ma per un insieme di ragioni meno esplicite, non però prive di una loro incidenza decisiva.

Per rendercene conto, partiamo da una constatazione. Entro stanze piccole non è possibile né dipingere figure a grandezza naturale né concepire un partito architettonico che possa regolare la composizione della decorazione. L'unico sistema di decorazione praticabile è quello che nel primo Rinascimento gli artisti operanti in Roma avevano scoperto nelle "grotte", cioè in alcuni vani della Domus Aurea neroniana rimasti sepolti sotto i detriti del colle Oppio. Questa decorazione "a grottesche" è quella peraltro che era stata consacrata da Raffaello nelle Logge vaticane, divenendo così una sorta di canone figurativo per le generazioni successive di decoratori.

Tuttavia Palladio – anche se non ha difficoltà ad avvallare una scelta decorativa del genere – si trova a dover fare i conti con la condanna che sulle grottesche aveva formulato Vitruvio, l'antico teorico d'architettura dell'antichità di cui egli era considerato ormai, da molti, il più autorevole interprete sulla scena culturale veneta.

Questi, aveva sancito che "non devono essere approvate quelle pitture che non siano simili alla realtà" (noi diremmo:



Bernardino India, La Fama (dettaglio), stanza piccola di levante, volta
Bernardino India, Il Tempo (dettaglio), stanza piccola di ponente, volta

non riproducano la realtà) e, sulla base di questo assunto, era giunto a formulare sulle grottesche una sentenza inappellabile per la sua radicalità: esse “né sono, né possono essere, né saranno mai”. Decorazioni di tal genere non si debbono eseguire, conclude, “né anche se bene saranno fatte dall’arte”.

Palladio avrebbe potuto forse anche eludere una condanna dai toni così drastici, se Daniele Barbaro, suo autorevole patrono veneziano, nei Commentari al trattato vitruviano che aveva dato alle stampe nel 1556 - cioè non molto tempo innanzi alle vicende che cerchiamo qui di rievocare - non avesse preso lo spunto dalle affermazioni di Vitruvio accentuando, e divulgando, il giudizio negativo formulato da Vitruvio sulle grottesche.

“Come potremo dire – aveva scritto il Barbaro – che, pur essendo piccoli, sia bene quello che nelle grottesche si vede? Come sono animali che portano Tempij, colonne di cannucce, artigli di mostri, difformità di natura, misti di varie specie [cioè chimere]”. Poi aveva teorizzato: “si come la fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le immagini delle cose, et spesso pone insieme nature diverse [venendo così a raffigurare chimere]: così possiamo dire che facciano le grottesche, le quali senza dubbio potremo nominare sogni della pittura”. Il Barbaro aveva poi ripreso ulteriormente questo concetto comparando colui che si dispone di fare grottesche a un sofista che “fa cose mostruose, tali e quali ce le rappresenta la fantasia quando i nostri sentimenti sono chiusi dal sonno”; e aveva concluso: “quanto sia da lodare un sofista, io lo lascio giudicare a chi sa fare la differenza fra il falso e il vero, fra il vero e il verosimile”.

È con un referente di tale autorevolezza e con giudizi di tale portata che deve fare i conti Palladio, quando avalla la scelta di decorare a grottesche – perché non esistono alternative praticabili – le due stanze piccole di questa casa. Come programma questo intervento, allora, per sfuggire alla condan-

na formulata dal Patriarca eletto di Aquileia?

Lo programma subordinando la decorazione a grottesche alla rappresentazione di allegorie che, essendo piazzate al centro della volta e delle pareti, assumono un ruolo per così dire dominante nella decorazione di queste stanze. E scegliendo delle allegorie che per un verso confermino quella partizione della casa in due universi – quello maschile e quello femminile - di cui abbiamo già avuto modo di parlare e, per un altro verso, esaltino valori morali.

A consentirgli di conseguire il primo di questi due obiettivi è la scelta delle figure che appaiono nel cielo che virtualmente si apre sulla volta che copre ciascuna delle due stanze piccole: una figura femminile nel cielo della stanza piccola dell'appartamento di Elisabetta, e una figura virile, nel cielo della stanza piccola dell'appartamento di Alvisè. Sono allegorie, fra loro correlate, della Fama e del Tempo. La prima evocata con l'immagine di una giovane donna celeste di grande bellezza che tiene con le mani due trombe, una d'oro e una d'argento, che sono gli strumenti con cui appunto la Fama si diffonde nel mondo. La seconda evocata con l'immagine di un uomo, anche questi dotato di ali, divenuto canuto con il passar degli anni.

Come l'allegoria della Fama può essere intesa come una sollecitazione a Elisabetta ad avere coscienza del suo ruolo sociale e a mantenere per quanto possibile intatta la sua bellezza, così l'allegoria del Tempo (affiancata dalle immagini dei calzari alati di Mercurio e di sacchetti di monete) sprona idealmente all'azione il padrone di questa casa, ricordandogli la massima che il "tempo è danaro".

Queste due allegorie dipinte da Battista Zelotti si costituiscono però anche, nell'uno e nell'altro appartamento, come un richiamo alla brevità della vita e all'inevitabile appuntamento con la morte: alludono cioè al concetto di *vanitas*.

Per Alvisè (che tanto giovane ormai non è più) basta a evocare questo concetto la falce che tiene in mano l'uomo

canuto che raffigura idealmente il Tempo nel cielo della stanza piccola a lui riservata. Orologi, stampelle, oltre a vari simboli della Fortuna, ricordano a Elisabetta – sulle pareti della stanza piccola a lei riservata - che lo scorrere del tempo non avrebbe mancato di intaccare la sua giovanile freschezza e avrebbe potuto apportarle anche momenti di vita travagliati. Insieme a questi richiami che conferiscono una connotazione morale della decorazione di queste stanze piccole appaiono - questa volta sulle loro pareti – delle figure monocrome dipinte da Bernardino India. Nell'appartamento di levante, quello destinato all'uso di Elisabetta, queste pitture evocano le figure di Marzia e di Porzia e sono quindi delle allegorie che celebrano, oltre alla virtù coniugale, anche quelle virtù civili che sono particolarmente care alla cultura patrizia veneziana.

Marco Porcio Catone Uticense, il marito di Marzia, è uomo di cui tutti, anche i suoi più strenui avversari politici, non potevano che riconoscere la dirittura morale e la fermezza con cui aveva condotto i suoi interventi a favore della legalità: un martire dell'ideologia repubblicana, conviene aggiungere, che si dà stoicamente la morte quando si rende conto che il potere di Cesare non può essere più ulteriormente contrastato, nemmeno con le armi.

Marco Giunio Bruto, il marito di Porzia – discendente dal tribuno della plebe che alcuni storici considerano il fondatore della Repubblica romana - è quegli che per difendere l'essenza repubblicana di Roma non ha esitato a cospirare contro Cesare e a essere fra quelli che lo abbattono in Senato con il pugnale. Non solo: è quegli che si toglie la vita quando si rende conto che la vittoria conseguita a Filippi da Antonio mette fine in modo irreversibile alla stagione repubblicana della storia di Roma.

Conclamati in tal modo i connotati morali e i principi etici che ispirano la decorazione di questi vani, Bernardino India può tranquillamente dipingere quegli “animali che portano



Paesaggio, stanza piccola di levante, lunetta
Paesaggi, stanza piccola di ponente, lunette



Paesaggi, stanza piccola di levante, lunette

tempj, colonne di cannuce, artigli di mostri” e quant’altro compone il repertorio consueto delle decorazioni a grottesche. Tutto ciò è ridotto ormai a mero esercizio grafico: un esercizio peraltro che – anziché dispiegarsi liberamente sulle pareti – è contenuto in campiture ben delimitate. Anche in tal modo le grottesche non possono contaminare, con la irrealtà di cui sono portatrici, le allegorie delle virtù che sono inquadrare da virtuali lastre marmoree che ne nobilitano l’apparizione.

Anche un altro elemento distoglie tuttavia la nostra attenzione dai “sogni della pittura” tanto deprecati da Daniele Barbaro. Sono le vedute dipinte entro le lunette che in queste stanze piccole le volte formano attestandosi alle pareti: vedute di un territorio per lo più acquitrinoso quale era il Veneto prima che l’azione congiunta del Magistrato delle Acque e del Magistrato per i Beni Inculti non lo bonificasse, rendendolo vivibile e produttivo anche nelle sue parti più basse.

Non tutte queste vedute traggono però ispirazione da un repertorio a stampa che circolava a Venezia (quello di Hieronimus Cook da cui anche Paolo Veronese ha preso spunto per dipingere i suoi paesaggi). Una è specificatamente concepita per Elisabetta, nella stanza piccola a lei assegnata: è quella dipinta sulla grande lunetta che la volta che copre questa stanza forma laddove si atesta alla parete di ponente. In essa appare, in un angolo, una immagine, solo leggermente trasfigurata, di quella casa eretta “lungo la Brenta” in cui lei è venuta ad abitare assieme ad Alvise; e un’altra immagine, che appare poco discosta dalla prima, raffigura il ponte che Palladio va costruendo “sulla Brenta” a Bassano, dando esecuzione alle disposizioni di una ducale del doge Loredan, suo nonno.

La regia di Palladio Le stanze grandi

Quanto il riferimento alla disciplina architettonica è concettuale o allusivo nelle stanze mediocri e in quelle piccole, tanto esso è esplicito nelle stanze grandi nelle quali assistiamo a un dispiegamento di una ornamentazione che non ha confronto con alcuna altra architettura illusoria che sia stata dipinta entro una casa palladiana.

Evidentemente Palladio in questo caso non vuole eludere il problema della compatibilità fra architettura e pittura; al contrario lo affronta di petto, per dare una dimostrazione del modo in cui la dialettica fra questi due diversi media si possa gestire evitando che si ingeneri, fra l'uno e l'altro, un pericoloso conflitto. Per ottenere questo scopo egli fa apparire entro queste stanze, sulle loro pareti, una virtuale architettura ordinata sulla base di una simmetria bilaterale.

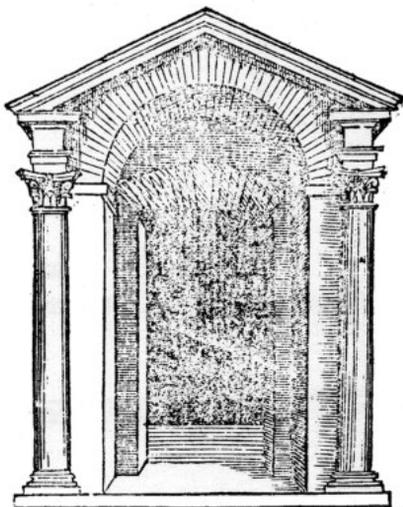
Soffermiamo l'attenzione su questo dato compositivo, che non è affatto scontato perché le stanze grandi, nella loro conformazione strutturale, non sono ordinate sulla base di una simmetria bilaterale. La loro conformazione non obbedisce infatti ad alcun principio astratto che ne esalti l'autonomia spaziale, e quindi l'identità; obbedisce ai principi che regolano la composizione di un appartamento. Per cui è coerente che le finestre siano poste in asse con le porte e che il focolare sia posto sulla parete esterna di settentrione fra due finestre, anche se un siffatto procedimento decisionale non genera compiutamente una simmetria. In questa stanza regna, dunque, solo quella visibile armonia che è determinata dal proporzionamento delle sue misure.

Non essendoci una vera e propria simmetria in questa stanza è evidente che quella che Palladio propone si realizzi con la virtuale ornamentazione architettonica è una astrazione, e come tale essa va intesa.

Per ottenere l'effetto di una simmetria bilaterale in una stanza grande di questo tipo non vi è altro modo che piazzare al centro di ciascuna delle sue pareti una forma architettonica che si ripeta sempre eguale a sé stessa: inutile dire che si deve trattare di una forma specifica, che deve essere suggestiva, tale cioè da imporsi alla vista dell'osservatore e da consentirgli di cogliere l'astrazione di cui essa è espressione. Quel che ci pare opportuno rilevare – prima di procedere – è che Palladio è talmente sicuro della efficacia di un tal procedimento, che non si preoccupa che una volta solamente (cioè sulla parete meridionale di ciascuna delle due stanze grandi) questa forma virtuale si possa leggere nella sua interezza, mentre sulle altre pareti essa deve subire l'interferenza o di una porta, o di una finestra o di un camino che fanno la loro comparsa – con tutta la loro materiale concretezza – entro di essa. Egli sa bene che la mente umana non ha difficoltà a prescindere da queste interferenze e ha la capacità di ricostruire idealmente l'unitarietà della composizione, in questo caso di una ornamentazione ordinata – ripetiamo – sulla base di una simmetria bilaterale.

Decisiva è tuttavia, in questa operazione, la qualità della forma che appare al centro di ciascuna delle quattro pareti. Essa è, in questo specifico caso, quella di una grande apertura ad arco che è contenuta entro un portale che anche noi possiamo definire licenzioso – cioè difforme da ogni rigoroso canone architettonico – “perché l'arco rompe il corso dell'architrave”, come non manca di annotare Sebastiano Serlio che per primo ha rintracciato non lontano da Roma un antico manufatto che esibiva una soluzione formale del genere, “molto grata alla vista” a suo giudizio.

È lo stesso exemplum che Michele Sanmicheli (secondo una



Battista Zelotti, Architettura immaginaria, stanza grande di levante,
parete sud
Sebastiano Serlio, Portale "licenzioso", da *Il Terzo Libro*, 1540

interpretazione che abbiamo in altra sede cercato di argomentare) aveva utilizzato come spunto per elaborare il disegno del “chasamento dell’organo” della chiesa veneziana di San Sebastiano, di cui Paolo Veronese avrebbe dipinto da par suo le grandi portelle.

Vi sono due buone ragioni che possono aver indotto Palladio a recuperare questo intrigante spunto sanmicheliano. Innanzi tutto ricordare una circostanza umana di non poco conto di cui egli stesso aveva voluto rendere edotto il Vasari quando lo aveva incontrato a Venezia nel 1565, e cioè che Michele Sanmicheli amava in egual misura “come figlioli” Battista Zelotti e Paolo Veronese, e quindi entrambi questi due pittori a buon diritto potevano considerarsi eredi del suo lascito culturale. E poi, secondo noi, perché si compiacce di dimostrare che se il grande architetto veronese aveva ridotto l’antico exemplum “licenzioso” a elemento di arredo – quale, in effetti, si può considerare un’opera di legname concepita per contenere uno strumento musicale – egli è in grado di fare un passo in più: lo riduce a mera immagine. È un passaggio concettuale, questo, che non ci stupisce. Abbiamo già avuto modo di vedere nella stanza mediocre di ponente come Palladio non abbia esitazione a chiedere al pittore da lui stesso convocato di impalcare una pergola “barocca” per denunciare quali siano gli esiti architettonici di un atteggiamento mentale che indulge al compiacimento dei sensi. Allo stesso modo egli non ha difficoltà a concepire partiti architettonici “di maniera” se questi altro non sono che ornamenti illusori. Nella consistenza immateriale della pittura a fresco si possono infatti tollerare, a suo avviso, licenze che vanno altrimenti evitate, anzi rigettate, nel fare concreto della architettura.

Vedremo fra breve come questi virtuali portali piazzati al centro di ciascuna parete delle stanze grandi si raccordino fra loro nel contesto di una ornamentazione architettonica che investe unitariamente tutte le pareti. Quello che conviene

osservare ora è come i frontespizi che li sormontano si elevino liberamente verso l'alto e come, anche in virtù di ideali busti di illustri personaggi dell'antichità che sono piazzati sopra di essi entro virtuali conchiglie, e si protendano verso quel cielo che si apre in mezzo alla volta. Tutto ciò ci pare a tal punto naturale che non ci si rende conto che questo indisturbato fluire di una virtuale ornamentazione architettonica verso l'alto, fino a dispiegarsi anche sulle volte che coprono la stanza, è un unicum nel repertorio abbastanza vasto di ornamentazioni che possiamo trovare nelle case palladiane.

Basta considerare la decorazione di Palazzo Chiericati e di Palazzo Thiene, o quella della casa del Cavalier Pojana tanto per rimanere in villa – ma anche la decorazione della sala centrale di questa casa, per non allontanarci da Malcontenta – per rendersi conto che il virtuale partito architettonico che orna le pareti di una sala o di una stanza grande palladiana si eleva sempre, e soltanto, fino a quella fascia aggettante che va intesa come una vera e propria attestazione edilizia che le volte che coprono questi vani sono realizzate in muratura, con una tecnica che evoca tipologie strutturali della antichità romana. Servono infatti, queste fasce, a reggere quelle centinature che per la costruzione delle volte sono opere provvisoriamente irrinunciabili.

In presenza di questa fascia altra soluzione non c'è, per la ornamentazione di un grande vano, che un partito di colonne che si arresta, con i suoi virtuali capitelli, al di sotto di questa fascia, la quale assume, astrattamente, il ruolo figurativo che compete a una trabeazione. Cosa capiti al di sopra di questa fascia è per così dire indifferente dal punto di vista concettuale: le volte possono rimanere bianche (come erano rimaste in Maser e come sono ancora, fino a questo punto, anche nella sala centrale di questa casa) o essere decorate con una compartimentazione a stucco, la quale può essere indifferentemente reale o virtuale.

Perché dunque Palladio trasgredisce a questa regola di



Battista Zelotti, Architettura immaginaria, stanza grande di levante,
parete ovest

Battista Zelotti, Architettura immaginaria, stanza grande di levante,
parete est



Battista Zelotti, Architettura immaginaria, stanza grande di levante,
parete sud

Battista Zelotti, Architettura immaginaria, stanza grande di levante,
parete nord

comportamento che egli osserva altrimenti, come se fosse un canone dal quale egli non è disposto a derogare? Per affermare l'autorità insindacabile che compete all'architetto – viene da rispondere.

Senza una autorizzazione dell'architetto, nemmeno Paolo Veronese – per quanto brillante e propositivo egli sia – aveva osato concepire a Maser l'idea di demolire quelle fasce aggettanti che sono una testimonianza della ars aedificatoria di Palladio. E con questo impedimento fisico si era battuto, inventando accorgimenti figurativi che sono una prova, se ce n'era bisogno, di quella intraprendenza che è un tratto distintivo del suo temperamento artistico, ma conseguendo esiti che - dal punto di vista del rigore della ornamentazione – si possono senz'altro definire problematici.

Disponendo in Malcontenta l'abbattimento delle fasce aggettanti che appaiono sulle pareti delle stanze grandi, Palladio crea le condizioni che consentono che su queste pareti la ornamentazione si possa levare verso l'alto liberamente – siamo tentati di dire: fluidamente – producendo un effetto di libertà, quasi di liberazione, che non si prova in alcuna altra stanza grande palladiana. È come se Palladio, intrattenendo una sorta di dialogo a distanza con i fratelli Barbaro, volesse mostrare loro, anzi dimostrare, quanto preziosa sarebbe stata la sua collaborazione se gli avessero concesso di tenere la regia della decorazione della casa che lui stesso aveva costruito per loro nella villa di Maser.

Ma prescindiamo da questo sistema di relazioni più o meno conflittuali – e in buona misura di natura psicologica – e riportiamo l'attenzione alla virtuale architettura che Palladio dispone che sia raffigurata sulle pareti delle stanze grandi della casa da lui costruita in Malcontenta.

Per far ciò usciamo idealmente da esse; immaginiamo di essere per un momento nella sala centrale che è il perno compositivo di questa casa e idealmente varchiamo una porta di quelle che sono sormontate dalla allegoria della Sapienza o

della Guerra. Da uno spazio, quale è il grande vano centrale della casa, i cui virtuali ornamenti sono d'ordine jonico, accediamo in uno spazio in cui i virtuali ornamenti sono d'ordine corinzio.

Questo passaggio dall'ordine jonico all'ordine corinzio (che è esattamente il contrario - si noti bene - di quello posto in essere da Paolo Veronese a Maser) evoca in modo allusivo quel principio di "alleggerimento" degli ordini che Vitruvio ha così bene illustrato nel suo trattato: con una particolarità. Esso non si realizza, qui, con una loro sovrapposizione, bensì con una successione temporale (nel senso che si incontra prima la Sala a Crociera e dopo la stanza grande) e insieme concettuale (nel senso che la sala a crociera è un vano destinato a pubbliche relazioni, mentre la stanza grande è un vano riservato a funzioni private).

Gli ornamenti di questa virtuale "sala corinzia" sono ordinati – ormai lo sappiamo - in modo da assicurare a essa una simmetria bilaterale, che concorre a conferire a questo vano una sua singolare autonomia spaziale, oltre che una particolare dignità.

Elemento decisivo per ottenere questo effetto è l'apparizione al centro di ciascuna parete di una forma "grata alla vista" che, se pur licenziosa, si può considerare legittimata dalla autorità di Sebastiano Serlio e di Michele Sanmicheli. È un portale che si conclude in sommità con un frontespizio la cui parte superiore è dipinta sulle superfici inflesse delle volte. (Sia consentito a questo proposito un inciso: solo un architetto "infiammato ne gli ottimi studi" – quale Palladio sa di essere – poteva rassicurare i pittori che un frontespizio inclinato in avanti, anziché apparire pericolante, sarebbe sembrato verticale).

Una trabeazione che conosce molti accidenti (è "spezzata" dall'arco del portale, come annota il Serlio; è aggettante sopra le colonne corinzie che reggono il frontespizio e trova una parasta piegata a libro a sorreggerla negli angoli della

stanza) collega fra loro le virtuali forme “suggestive” piazzate al centro delle quattro pareti e viene così a ridurre a unità la ornamentazione di questo vano: una unità che è esaltata dalla simmetria bilaterale con cui essa è realizzata.

Le finestre, le porte, il camino cui anche prima si è fatto cenno, altro non sono che dei dati materiali che non mettono in crisi l'ordine di questa ornamentazione: vivono, per così dire, di una loro autonomia, dacché la loro apparizione discende da una logica compositiva che precede quella che regola la decorazione, e ne prescinde.

LA DECORAZIONE DELLE VOLTE DELLA SALA CENTRALE

1575

A indurre Alvise ad avviare la decorazione delle volte della sala centrale della sua casa sono due eventi che cadono nel 1574, uno nel mese di gennaio e uno nel mese di luglio: il primo è l'incendio che danneggia una parte cospicua del Palazzo ducale, il secondo è l'arrivo a Venezia di Enrico di Valois, re di Polonia, chiamato a succedere sul trono di Francia al fratello Carlo, morto prematuramente.

Consideriamo dapprima quest'ultimo evento, lasciando che i provveditori che il Senato veneziano ha designato per decidere il da farsi per rimediare ai danni creati dal fuoco alle sale del Collegio e del Senato, come pure della sala che dà accesso al Collegio, abbiano il tempo di ordinare le proprie idee.

Quanto è impreveduta l'ascesa al trono di Francia dell'ultimo dei figli di Caterina de' Medici, altrettanto nessuno avrebbe potuto immaginare che, per trasferirsi da Cracovia a Parigi, questi avrebbe deciso di passare per Venezia.

La Signoria coglie comunque con soddisfazione questa decisione del giovane sovrano. E' infatti di interesse strategico per Venezia stabilire un rapporto di amicizia con la monarchia francese, per una ragione facilmente comprensibile: un'alleanza con una grande potenza europea – se pure non confinante – avrebbe alleggerito la pressione che le forze congiunte del papato e dell'impero esercitavano ormai troppo minacciosamente ai suoi confini. Per cui il Consiglio dei Dieci non ha esitazione a organizzare un'accoglienza trionfale per quest'ultimo esponente della dinastia dei Valois che,

per suo conto, vede in Venezia non solo la città che offre ai suoi ardori giovanili quelle libertà che a Cracovia gli erano state rigorosamente negate, ma anche la potenza finanziaria che gli consente di arrivare a Parigi con il supporto di risorse economiche adeguate al suo nuovo rango istituzionale.

Palladio è coinvolto in prima persona in questo evento, perché è a lui che viene affidato l'incarico di costruire una gran loggia d'ordine corinzio al Lido, davanti alla chiesa dedicata al culto di San Nicolò, ove la Signoria veneziana e una gran delegazione del suo patriziato si dispongono ad accogliere il re, e così pure l'incarico di elevare davanti a questa loggia un arco all'antica "a imitazione di quello di Settimio [Severo]" che costituisce il punto di partenza dell'itinerario acqueo che il giovane sovrano deve percorrere per entrare trionfalmente in città.

Alvise Foscari non è meno coinvolto in tutto ciò, perché la Signoria ha disposto che Enrico di Valois prenda alloggio nella casa grande che dal doge Foscari era stata eretta ormai più di un secolo addietro, e precisamente nel secondo piano nobile, quello più imponente fra i due, che è proprio quello in cui Alvise risiede. La casa dei Foscari, piazzata in un punto del Canal Grande che le assicura la massima visibilità, è dunque il punto terminale, la meta del percorso trionfale del re francese che non può essere accolto in Palazzo ducale perché è in corso il restauro delle grandi sale che erano state compromesse dall'incendio.

Questa spettacolare accoglienza riservata al giovane sovrano, anche al di là delle sue implicazioni politiche, rimane memorabile nell'immaginario dei veneziani che da molto tempo non avevano visto una cerimonia così fastosa. Tanto memorabile che la Signoria qualche anno appresso non mancherà di incaricare Andrea Vicentino di dipingere un gran quadro per immortalare la scena del giovane Valois che, lasciata alle spalle la gran loggia corinzia e passato l'arco trionfale eretto in suo onore, si imbarca sul Bucintoro – la fastosa imbarca-

zione dogale – scortato dal doge, dal patriarca di Venezia e dai componenti più autorevoli della oligarchia di governo (quadro che sarà piazzato su una parete di quella Sala del Palazzo ducale detta “dalle quattro porte” che nel 1574 viene “restaurata” su progetto proprio di Andrea Palladio).

Alvise Foscari non è da meno: commissiona a Palma il Giovane un gran quadro (oggi a Dresda) che rappresenta sé stesso (in abito nero per rispetto del lutto recente del re) che accoglie il giovane sovrano (anch’egli vestito a lutto) nel momento in cui questi sbarca con il suo corteggio su un pontile espressamente costruito davanti alla sua casa. (Il fatto stesso che in questo quadro il sovrano francese e Alvise Foscari guardino verso il pittore che li ritrae, e cioè verso il pubblico, basta da solo a dimostrare l’intento celebrativo con cui quest’opera è stata concepita).

Ma lo stesso onore di ospitare Enrico di Valois che Alvise ha nella sua casa veneziana lo ha anche nella casa di villa che sorge sulla sponda del Brenta. Perché il giovane sovrano – per aver modo di mostrare al Foscari la sua gratitudine per la ospitalità che questi gli aveva offerto a Venezia (ma anche, verosimilmente, per l’interesse di visitare questa architettura che già allora era celebre) - decide di fare in Malcontenta la prima tappa del viaggio che da Venezia lo porterà a Parigi, ove nella chiesa di Saint Denis sarà posata sul suo capo la corona di Francia.

C’è da credere che Alvise, se pur avesse subito concepito l’idea di evocare in casa sua, e quindi di celebrare, la venuta del re francese non ne avrà fatto parola con nessuno nel corso del 1574: nessun patrizio veneziano avrebbe osato esprimere un proposito del genere prima che la Signoria stessa non avesse ritenuto opportuno, in base a considerazioni politiche che solo a lei spettano, di commemorare questo evento.

Quando la Signoria, nel marzo del 1575, decide di piazzare entro il Palazzo, in posizione visibilissima (in cima alla Scala dei Giganti), una vistosa epigrafe che ricorda la visita del re

Anno. 1574.
 opera fatta in @ Foscari per la vanuta della M. dal Re di
 Francia, a Polonia Henrico 13.º Da s. luglio sino
 li 17. º per far privigiona de vivari biancheria
 noli di Piave, Fuchini, Barde, et vivari Ducari 1764
 grossi in sono Ducari 146. grossi 12 al giorno, et
 Palli s. fino 17 a l. M. et corra Ducari 7664 grossi
 15. sono 766. grossi 9. fanno in tutto — Ducari — 9408 15:

avvenuta l'anno precedente viene meno però ogni remora che avesse fino a questo momento trattenuto Alvise dal mettere in atto una operazione analoga nella sua casa rivierasca. Così come pone una vistosa lapide nella cappella che egli aveva allestito nella sua casa veneziana per consentire a Enrico di pregare ardentemente al mattino, come egli soleva fare, per espiare i peccati commessi nella notte, egli destina alla commemorazione della venuta del re francese le campiture “a mezzo cerchio” dei muri cui si attestano le volte che coprono la sala centrale.

Questa decisione si connette - come è ovvio che sia - con quella di decorare tutta la superficie delle volte che fino ad allora altro non avevano esibito che la “bianchezza” del latte di calce che da quasi vent’anni, ormai, le ricoprivano. Che una opzione del genere discenda dalla decisione assunta dai provveditori alla fabbrica del Palazzo ducale di procedere a una decorazione fastosa dei soffitti delle Sale del Collegio e del Senato appare quasi evidente. Perché è una decisione, questa, che aveva suscitato, e alimentava ancora, un dibattito molto vivace in seno al patriziato veneziano: per due ordini di motivi.

Innanzitutto perché erano particolarmente innovativa la concezione formale con cui venivano concepiti i compartimenti di tali soffitti, cioè le intelaiature architettoniche (realizzate in legname) entro cui si sarebbero poi piazzate le pitture. E

Costi sostenuti da Alvise Foscari per intrattenere Enrico III di Valois
(dettaglio), 1574



Alessandro Vittoria, Placca commemorativa della visita di Enrico III di Valois, Venezia, Palazzo ducale, 1574 c.
Epigrafe commemorativa già nella cappella costruita in Ca' Foscari per Enrico III di Valois (calco in gesso), Venezia, Palazzo Gradenigo, 1574 c.

in secondo luogo perché controverse erano le opinioni – prima ancora che sui pittori che si dovevano ingaggiare - sul significato simbolico che quelle pitture dovevano avere, cioè sull'orientamento ideologico che esse dovevano esprimere.

La decorazione delle volte della sala centrale

Il compartimento delle volte

Palladio rimane molto probabilmente ammutolito quando Alvise gli comunica la sua intenzione di far dipingere la superficie delle volte della sala centrale della sua casa “sulla Brenta”. Nemmeno Daniele Barbaro – che pur aveva consentito a Paolo Veronese di dipingere liberamente le pareti di tutte le stanze della sua casa di Maser – aveva osato mettere in atto una operazione del genere.

La bianchezza di un sistema di volte che si incrociano ortogonali l’una all’altra è un dato irrinunciabile per l’architetto (tanto più in una casa di villa), perché è quello che consente di percepire nel modo più distinto la perfezione geometrica della intersezione delle volte e, con ciò, di intendere il significato, anche concettuale, della evocazione di una tipologia strutturale utilizzata dai romani, in antico, per la costruzione delle terme.

Più che senza parole, quasi sconcertato deve essere stato però Palladio poco dopo, quando Alvise gli spiega che, nelle sue intenzioni, la virtuale intelaiatura architettonica da raffigurare sulle volte avrebbe dovuto ispirarsi alle soluzioni che si andavano realizzando sui soffitti delle sale del Palazzo ducale, di cui era in corso il restauro proprio in questa congiuntura.

Per sostenere questa proposizione Alvise non avrà mancato di ricordare al “suo” architetto che i provveditori nominati dal Senato per il riparare i danni arrecati al Palazzo ducale dall’incendio nel 1574 proprio a lui avevano chiesto di fornire il disegno del compartimento, cioè di quella intelaiatura

in legname che avrebbe consentito di piazzare pitture anche sul soffitto della sala del Collegio. Non è però che con argomenti di questo genere egli può aver guadagnato il consenso di Palladio: per due motivi.

È ragionevole credere, infatti, che Palladio non avesse accolto con piacere l'incarico affidatogli dai provveditori (tant'è che non ci rimane alcun disegno che attesti la soluzione da lui elaborata e nemmeno alcun documento che attesti che egli l'abbia elaborata davvero). Nella sua coerenza egli non dimentica che in una pagina del Libro Primo che aveva dato alle stampe poco tempo innanzi, cioè nel 1570, aveva scritto che "altri [non io, intende dunque dire Palladio] altri vogliono [sui soffitti delle sale] compartimenti di stucchi o di legname, ne' i quali si mettono le pitture". E per rendere esplicito il suo pensiero aveva aggiunto che "di ciò non si può dare certa e determinata regola". Come dire che la prassi di procedere ad adornamenti dei soffitti piani è implicitamente licenziosa, essendo affidata, in mancanza di regola, alla discrezionalità di ciascuno.

Tutto fa pensare, dunque, che Palladio abbia declinato le sollecitazioni di Alvise quando a lui questi chiede di fornire il disegno di un compartimento da dipingere sulle volte della sala centrale della casa che egli stesso aveva eretto in Malcontenta due decenni addietro. All'architetto non può che esser sembrata paradossale, del resto, l'idea di utilizzare, sulle superfici curve di volte che si intersecano a formare una crociera, schemi compositivi concepiti per essere sviluppati su delle superfici piane.

A chi si rivolge dunque Alvise che non rinuncia, malgrado il diniego di Palladio, a dar corso al suo programma? Ad Alessandro Vittoria, lo stesso artista che la Signoria aveva convocato per la definizione formale e la esecuzione scultorea della epigrafe in onore di Enrico III che viene installata in Palazzo ducale in questa medesima congiuntura, ha risposto a questa domanda uno studioso tedesco, portando una serie

di argomenti.

Il Vittoria è l'artista che più di ogni altro può essere considerato idoneo, a Venezia, per decorare delle volte (era lui che aveva decorato le volte della Scala d'Oro e dello scalone monumentale della Libreria Marciana); è quegli che aveva introdotto a Venezia quella tecnica di decorazione "a cartocci" - o a strap-work che dir si voglia – che vediamo riproposta sulle volte di questa casa; è quegli che Alvise aveva già convocato nel 1569 per abbellimenti che aveva fatto nella sua casa veneziana; quegli che nella esecuzione della epigrafe in onore di Enrico III aveva avuto al suo fianco, come collaboratore, il figlio di Palladio, Marcantonio.

Sono tutti buoni argomenti. Ma non sembrano sufficienti per trarne una conclusione certa, perché a noi pare poco probabile – pare anzi improbabile – che alla metà degli anni settanta Alessandro Vittoria possa essere disposto a impegnarsi in villa su temi di decorazione, disperdendo energie che meglio avrebbe messo a frutto eseguendo ritratti, coltivando cioè quell'arte nella quale era ormai convincimento comune in Venezia che egli fosse insuperabile. Ad Alvise egli può aver dato un consiglio eventualmente, ma non molto di più. Resta quindi senza risposta la domanda che prima ci siamo posti: chi disegna il virtuale compartimento delle volte?

Per parte nostra siamo portati a pensare che questi sia l'artista stesso che ha eseguito quasi tutte le pitture della casa e che eseguirà tutte le figurazioni che saranno poi di fatto dipinte su queste volte. A suggerirci questa ipotesi è la circostanza, a nostro avviso significativa, che Battista Zelotti – dopo un ventennio di collaborazione con Palladio – ha acquisito una competenza niente affatto superficiale nel campo della disciplina architettonica (tant'è che Girolamo Gonzaga, proprio in questa congiuntura, si va disponendo a convocarlo a Mantova assumerlo come Prefetto delle Fabbriche ducali).

Sta di fatto, comunque, che il compito che Battista Zelotti si





Sala centrale, volta





Sala centrale, volta

assume per soddisfare l'aspettativa di Alvise non è per nulla semplice, per quella contraddizione che è insita in esso, cui già prima abbiamo fatto cenno: non è veramente facile replicare su delle superfici voltate uno schema di compartimenti concepito per essere realizzato su una superficie piana.

Questo artificio si può sviluppare solo su un settore limitato delle volte: quello che un osservatore che guardi all'insù, stando nella sala, può in qualche modo assimilare a una superficie piana. È un settore che ha una configurazione a croce, dacché a croce è la planimetria della sala. Su questo, e solo su questo, si può delineare un compartimento impostato su due assi ortogonali che in qualche modo riprenda gli schemi compositivi messi a punto per le sale del Palazzo ducale.

Al centro di questo schema si può aprire uno sfondro il cui perimetro è ornato da una successione compatta di modiglioni (come se esso potesse essere assimilato allo scoperto di un atrio conformato secondo l'uso degli Antichi). Altri sfondri ornati allo stesso modo da modiglioni sui loro perimetri, e quindi altri cieli, possono apparire al centro dei quattro bracci di questo schema che, nel caso specifico, corrispondono ai quattro bracci del vano a crociera.

Questi sfondri hanno dimensioni diverse perché i bracci della sala a crociera hanno diverse misure di lunghezza. Sono però tutti ellittici, e tutte le ellissi hanno l'asse maggiore parallelo all'asse di simmetria della fabbrica. Delle campiture circolari, che racchiudono dei fastosi cammei attorno ai quali si trastullano in vari modi dei giovanissimi satiri, ricordano i quattro sfondri con quello centrale per comporre, tutti insieme, un disegno unitario.

Il risultato di questa operazione è felice perché lo Zelotti – noi continuiamo a credere che sia lui a gestire questa operazione – usa ogni accorgimento per mimetizzare le contraddizioni che altrimenti ne avrebbero compromesso il senso, prima ancora che la qualità. Egli fa raschiare i risalti della



Sala centrale, volta, veduta verso nord





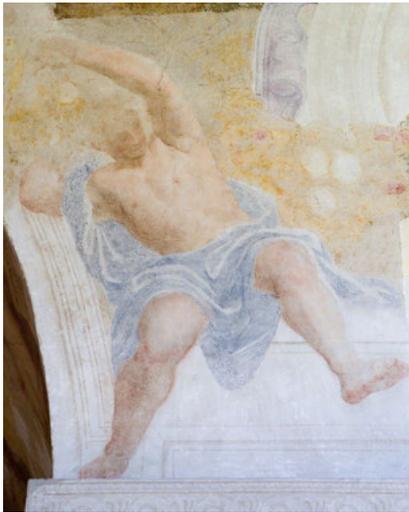
Battista Zelotti, Figura maschili, Sala centrale, volta



crociera alla sommità delle volte per evitare che intralcino la leggibilità della figurazione che deve apparire nel cielo ottagonale che si viene ad aprire al centro della sala. E dipinge opulenti festoni di fiori e frutta per ridurre, al di fuori di questo sfondo centrale, la percezione della geometrica intersezione delle volte.

Al di fuori della superficie delle volte che può essere occupata dal virtuale compartimento che abbiamo cercato di descrivere, lo Zelotti non ha più alcun modello da seguire e tanto meno alcun canone da rispettare. Questa "libertà" lo induce a concepire una soluzione che gli consente di esibire la maestria acquisita nell'ideare ed eseguire figure virili di grandi dimensioni variamente atteggiate.

È una operazione che egli concepisce con una concezione grandiosa, quasi intuisse che essa sarà una delle ultime grandiose della sua vita. Vediamo dunque come la elabora. Assume la fascia aggettante costruita da Palladio, alla quota di imposta delle volte, come un ideale piano d'appoggio. Su questo – in asse con le porte che si aprono sui bracci



longitudinali della crociera e con le virtuali nicchie che contengono le quattro Stagioni raffigurate sulle pareti laterali dei bracci trasversali della crociera – eleva, sempre virtualmente, delle licenziose strutture lapidee che sorreggono delle nicchie a forma di conchiglia entro le quali sono piazzati, sempre idealmente, dei busti di “uomini illustri”.

A fianco di queste virtuali opere lapidee dipinge figure virili di grandi dimensioni variamente reclinate o sedute: un vero e proprio repertorio di figure nelle quali egli dà prova di come abbia assorbito modelli “michelangioleschi” ed abbia appreso a elaborarli autonomamente e a innovarli. Nel far questo Battista Zelotti – come volesse evocare un momento cruciale della lunga vicenda della decorazione di questa casa - dipinge anche una figura che riprende senza variazione alcuna quella tratteggiata da Battista Franco sul foglio che, alla morte del “grandissimo disegnatore”, era giunto nelle sue mani.





Battista Zelotti, Figura maschili, Sala centrale, volta

La decorazione delle volte della sala centrale
Filemone e Bauci

Una delle ragioni - forse la ragione principale - per cui Alvise avvia la ornamentazione e la decorazione delle volte della sala centrale della sua casa di Malcontenta è, come già sappiamo, la sua volontà di fissare la memoria della venuta in questa casa del re di Francia e della refocillazione che lui, ed Elisabetta, gli avevano offerto in quella occasione.

Anche in questo caso egli, seguendo i canoni della cultura di cui è impregnato, sceglie, come metafora di questo evento, un episodio mitologico narrato da Ovidio: quello di due poverissimi sposi molto avanti negli anni che, nella loro umilissima dimora, poco più che una capanna, con sollecitudine e con generosità avevano accolto e ospitato Giove quando questi era venuto a visitare la terra assieme a Mercurio.

Che questa scena dell'ospitalità offerta da Filemone e Bauci al re degli dei dovesse campeggiare sopra la grande porta che dà accesso a questa sala dal portico appare, con queste premesse, quasi ovvio, perché è il piazzamento che assicura a essa la massima visibilità. Sopra alla medesima porta, all'esterno, appare, del resto, un cartiglio in cui l'evento della ospitalità offerta al re francese in questa casa è evocato a chiare lettere, non senza precisare che questa accoglienza era stata preventivamente autorizzata dagli organi di governo della Repubblica. (Il Foscari vuole evitare che qualcuno possa insinuare che una iniziativa del genere sia stata assunta da lui personalmente, in violazione delle disposizioni della Repubblica che vietano a ciascun componente della sua oligarchia di ricevere privatamente esponenti di un governo

straniero).

Quel che dobbiamo considerare dunque, per cercare di intendere meglio il senso di questa vicenda, è come la narrazione di questo episodio mitologico si connetta, in termini organizzativi, con le figurazioni che appaiono nelle pitture che sono sul soffitto di questa sala, e come il testo di Ovidio venga manipolato da Alvise per adattarlo alle proprie intenzioni.

Andiamo con ordine. Il racconto della vicenda mitologica viene ripartito, entro questa casa, in una sequenza di cinque episodi (potremmo dire sette, a voler immaginare che esso prenda avvio idealmente e idealmente si concluda in quel cielo inondato di luce che si apre al di là della finestra termale cui si attesta, a mezzogiorno, la volta longitudinale della crociera).

Di questi cinque episodi – la cui narrazione viene svolta in senso anti-orario – due appaiono nei cieli che virtualmente si aprono sulle volte dei bracci trasversali della crociera (e quindi sono parte integrante della decorazione del soffitto). Gli altri tre si svolgono nelle campiture “a mezzo cerchio” che le volte formano ove si attestano alle pareti.

La prima scena (quella che si vede sulla volta del braccio di levante della crociera) rappresenta l’arrivo di Giove e Mercurio, sulla terra: non in Veneto, si noti bene, ma in Lazio ove si pratica il culto di Giano, la divinità bifronte cui erano particolarmente devoti gli antichi latini.

Questa scelta altro senso non ha, nella intenzione di Alvise, che quello di scongiurare che qualcuno possa pensare che quella perversione dei costumi che il re degli dei scopre dilagante sulla terra possa essere localizzata nei territori del Dominio veneziano. Spostare nel Lazio il punto di atterraggio di Giove e Mercurio (e mettere nelle mani di Giano due grandi chiavi, come se egli fosse un precursore dell’apostolo Pietro) è dunque una forma di malizia tipica, quasi scontata, da parte di un personaggio, Alvise, che non dimentica di



essere esponente di governo della Repubblica.

In questo territorio italico – assunto come espressione del mondo intero - ormai più nessuno pratica il dovere della ospitalità che era sacro presso gli antichi. Come metafora di tanto imbarbarimento viene dipinta su questo muro la scena di un assassinio. (È una opzione questa che ad Alvise può essere stata suggerita dallo Zelotti stesso che ha interesse a emulare i grandi pittori veneziani che, a partire dal Tiziano, avevano dipinto analoghe scene di violenza).

La seconda figurazione di questa vicenda, quella che campeggia in grande evidenza sopra il portale, raffigura Giove e Mercurio seduti alla mensa frugale imbandita in loro onore dai due sposi che vivono fra loro, benché vecchi e indigenti, in un regime di perfetta armonia. La terza figurazione mostra Giove, sempre scortato da Mercurio, che compie un miracolo per gratificare Filemone e Bauci che – senza rendersi conto della loro natura divina – li avevano accolti con quella cultura della ospitalità verso lo straniero che era una delle

Battista Zelotti, Due donne offrono incenso a Giano,
ovato del braccio est della volta a crociera

forme più alte della antica civiltà mediterranea. Trasforma la loro umile dimora in un tempio: un tempio di cui questi dolcissimi sposi sono chiamati a essere i custodi.

Qui la rievocazione del testo di Ovidio si arresta. Nel cielo del braccio destro della crociera (che è l'ultima campitura disponibile) il pittore ci fa vedere infatti Giove e Mercurio che, abbandonata la terra, tornano in cielo, l'uno sorretto dall'aquila che è il simbolo della sua maestà divina e l'altro sospinto dalle ali che sono un attributo dei suoi miracolosi calzari.

Nella rievocazione del racconto di Ovidio manca dunque, nel dispiegamento di questo ciclo decorativo, quello che ne è l'oggetto principale: la metamorfosi di Filemone e Bauci in due alberi, una quercia e un tiglio, i cui rami si intrecciano e quasi si accarezzano a ogni lieve spirare dei venti. È questo l'atto con cui Giove sancisce l'unione perpetua dei due sposi gentili che a lui, come unico dono, avevano chiesto di morire nello stesso istante per non aver mai da vivere l'uno separato dall'altro. Non è difficile intendere il senso di questa opzione.

Ad Alvise non interessa, come è ben comprensibile, invocare gli dei perché la moglie, tanto più giovane di lui, non gli sopravviva. Ma c'è anche un'altra ragione che lo induce a compiere una manipolazione così evidente del testo di Ovidio. Per rendercene conto altro non dobbiamo fare che rileggere la descrizione di questo episodio come essa appare nella traduzione delle *Metamorfosi* che era stata pubblicata a Venezia nel 1553, cioè nella congiuntura in cui Palladio stava forse per iniziare la sua collaborazione con Daniele Barbaro per la redazione di quei *Commentari* al trattato di Vitruvio che Francesco de' Franceschi avrebbe dato alle stampe nel 1556. L'autore di questa traduzione, Ludovico Dolce, nel descrivere il miracolo che Giove compie quando trasforma in tempio la capanna di Filemone e Bauci, non si trattiene dal fare un'interpolazione al testo di Ovidio quanto mai singolare.



Battista Zelotti, Giove e Mercurio assistono a un omicidio,
lunetta del braccio est della volta a crociera



Battista Zelotti, Giove e Mercurio ospitati da Filemone e Bauci,
lunetta del braccio nord della volta a crociera



Battista Zelotti, Giove ricompensa Filemone e Bauci,
lunetta del braccio ovest della volta a crociera



Introduce l'idea che il tempio fatto miracolosamente apparire da Giove costituisca l'exemplum che ispira e regola le teorie architettoniche di Vitruvio. "Io credo – scrive – che da questo tempio poi togliesse esempio / Vitruvio". Il senso di questa interpolazione si chiarisce dacché il Dolce subito soggiunge: "Il quale [Vitruvio] mercé del buon Ruscone e claro / hor più che mai sarà pregiato e chiaro".

Ludovico Dolce esalta e sostiene dunque quegli che, sulla scena veneziana, aveva avviato una traduzione di Vitruvio in concorrenza con quella cui (dal 1547) stava attendendo il Patriarca eletto di Aquileia: quegli che, anche nei lavori di restauro che si vanno svolgendo in Palazzo ducale, opera a fianco di Palladio come suo fastidioso concorrente (e ancora a fianco di Palladio avrebbe dovuto provvedere al restauro del Palazzo pubblico di Brescia, andato a fuoco nel 1574). Fa tutto ciò – in un modo che potremmo definire antagonista, perché fa parte di quel gruppo di potere che con

Battista Zelotti, Giove e Mercurio ritornano sull'Olympo,
ovato del braccio ovest della volta a crociera

ogni mezzo cerca di contrastare l'affermazione in Venezia di Palladio, inteso questi come espressione di un "partito" che vuole promuovere una renovatio dell'ordinamento culturale, e quindi anche politico, della Repubblica.

C'è da credere dunque che, con questa scelta, Alvise abbia inteso onorare Palladio nel momento stesso in cui trasgredisce alla sua richiesta di non contaminare con compartimenti illusori e pitture la bianchezza delle volte della sala che è il nucleo compositivo della fabbrica. In un modo quasi esplicito egli afferma infatti che l'architetto - quasi avesse avuto la potenza divina di Giove - aveva compiuto il miracolo di trasformare in un tempio la casa priva affatto di valore architettonico che i Foscari possedevano in Malcontenta, sulla riva del Brenta.

La decorazione delle volte della sala centrale
Il re Mida e la vergine Asrtea

A vedere le prospettive con cui sono dipinti gli ornamenti dei tre sfondri che virtualmente si aprono sull'asse longitudinale del soffitto della sala centrale non è difficile comprendere il percorso di visita che Battista Zelotti idealmente propone a chi volesse cogliere il messaggio che intendono trasmettere le scene che si svolgono nei cieli che si vedono attraverso questi sfondri. Solo così, del resto, si riesce a cogliere distintamente l'intenzione, cioè il programma ideologico, che Alvise intende esprimere al virtuoso amico che è, anche in questo caso, il suo virtuale interlocutore.

La prima scena di questa ideale esternazione di Alvise è quella, dunque, più lontana dalla porta d'ingresso. In essa è raffigurato re Mida, il mitico re della Frigia (dello stesso paese – si noti – nel quale vivevano in condizione di estrema povertà Filemone e Bauci) che agli dei aveva chiesto il privilegio di trasformare in oro tutto ciò che avesse toccato. Questo amor scelleratus habendi, che ispira questa richiesta sconsiderata di Mida, viene assunto come espressione di quel decadimento morale che conosce il mondo quando, terminata l'Età dell'Oro, inizia l'Età del Ferro. “D'improvviso – scrive Ovidio – irruppe nel mondo ogni empietà. Fuggono il pudore, la sincerità e la lealtà; al loro posto subentrano le frodi, gli inganni, le insidie, la violenza e, appunto, quella scellerata passione di possedere” che fra tutti i mali che affliggono l'umanità è forse il più grave, a suo giudizio.

Fin qui il poeta romano. Già l'idea di raffigurare Mida assiso su un trono elevato dal suolo è una scelta che non ha riscon-



Battista Zelotti, Re Mida e Invidia,
ovato del braccio sud della volta a crociera

tro in alcun passo delle Metamorfosi (è infatti una prassi consolidata fra i pittori veneti per raffigurare un sovrano). Ma l'idea poi di far apparire innanzi a lui due figure allegoriche, quelle dell'Invidia e della Discordia, è pura invenzione (anche se la figura dell'Invidia viene rappresentata seguendo una descrizione offerta, ancora una volta, da Ovidio). È su questa invenzione dunque che dobbiamo principalmente fermare la nostra attenzione perché essa non può essere, ovviamente, casuale.

“L'Invidia [è] in forma di vecchia con mazza in mano – scrive Carlo Ridolfi che era informato di queste cose (forse dal nipote di Alvise) – et vaso di vetro, entro cui vi è un cuore con medaglione d'oro e il motto *Auri sacra fames*”. Insieme all'Invidia “comparisce davanti al Re la Discordia, vestita di vario colore, con facella accesa, seguita da molti, dimostrando con tale capriccio [cioè con tale astrazione] – aggiunge il Ridolfi - lo stato delle humane cose, poiché il mondo fu sempre ripieno di discordie e di rivoluzioni”.

Alvise non ha dunque remore a manipolare il testo delle Metamorfosi - inteso da lui come mero repertorio di metafore - per esprimere il suo pensiero “politico”, dissimulandolo quanto basta perché sia percepito solo da chi abbia una formazione culturale simile alla sua. In questo specifico caso, egli fa dunque una critica a una società in cui i valori tradizionali sono sovvertiti da una “civiltà del denaro”. Ma un pensiero del genere egli pretende che non sia formulato con quella radicalità che ispira il testo dell'antico poeta romano. Lui, che per molti anni ha praticato per mare la mercatura e ora gestisce un fiorente commercio di legnami, non può accettare il tono aspro, più ancora che severo, con cui Ovidio condanna una civiltà in cui “si spiegano le vele ai venti, a quei venti che fino ad allora il marinaio conosceva appena; e in cui i legni che da sempre erano rimasti sugli alti monti danzano su flutti sconosciuti”. E nemmeno può accettare – dopo circa trent'anni che la sua famiglia è impegnata a for-

mare “non lungi dalle Gambarare” un vasto possedimento rurale - la condanna che Ovidio pronuncia verso quell’”agri-
mensore che traccia da tutte le parti confini su un suolo che
prima era comune a tutti gli uomini”.

Far apparire l’Invidia e la Discordia al cospetto dell’antico e
controverso re della Frigia è dunque un modo per sposta-
re la critica alla società contemporanea da una concezione,
per così dire, anti-capitalista a una concezione “politica”, in
accezione veneziana. Cioè per denunciare il rischio che l’ac-
cumulazione smodata di ricchezze da parte di alcuni possa
minare la coesione del ceto patrizio e compromettere la sta-
bilità istituzionale della Repubblica.

Per illustrare al suo “virtuoso amico”, e commentare, la sce-
na che è dominata dalla presenza di re Mida che appare nel
cielo più lontano dalla porta d’ingresso, Alvisi si è portato
quasi al centro della sala. A questo punto invita il suo ospite
a girarsi, a dare cioè le spalle alla grande apertura che dà
luce a questa sala, e osservare la figurazione che appare sulla
volta settentrionale della crociera. Qui è raffigurata in primo
piano una scena di lussuria. Questa serve per denunciare
una forma specifica di quelle “empietà” che hanno indotto
gli dei a lasciare la terra alla fine dell’Età dell’Oro, e a ritirarsi
sull’Olimpo: la perdita, da parte dell’umanità, di ogni forma
di pudicizia.

È questo spettacolo di lussuria, alla fine, che persuade Astrea,
l’unica dea che era rimasta sulla terra nei primi tempi della
Età del Ferro, a distaccarsi da un mondo così profondamente
corrotto e di ascendere anche lei al cielo (assunto, anche in
questo caso, come ideale trasfigurazione dell’Olimpo) Quel-
lo che induce Alvisi a compiere questa scelta iconografica
non è tanto – vi è da credere – l’intento di aderire a quella
deriva moralistica che pervade molti ambienti veneziani in
questa congiuntura (ed è ben riconoscibile anche nelle scel-
te iconografiche che in questi anni connotano certa pittura
di Paolo Veronese). Ovvero – posto che vi possa essere an-



Battista Zelotti, Astrea lascia la Terra,
ovato del braccio nord della volta a crociera

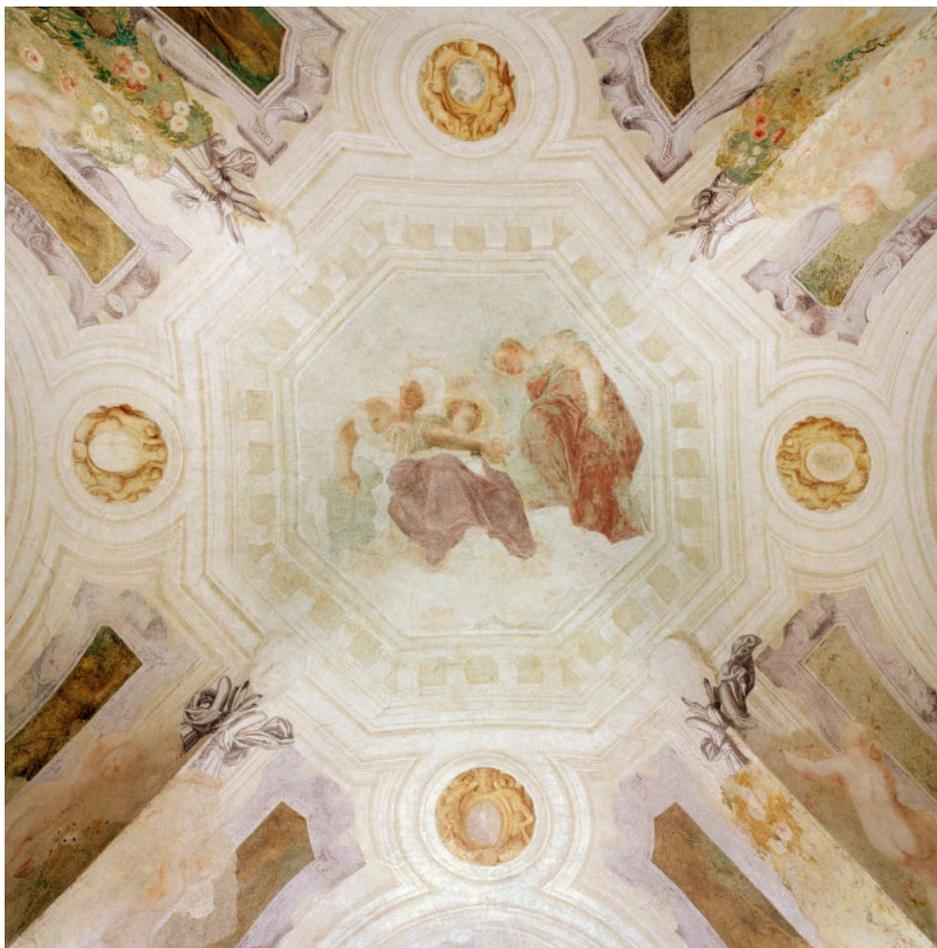
che una implicazione di questo genere - essa non è, a nostro avviso, la vera motivazione della scelta di un uomo maturo, ormai pienamente assorbito dalla vita politica, che solo poco tempo innanzi aveva fatto dipingere Bacco e Venere nel cielo della stanza mediocre del suo appartamento, e sulle pareti di questa stessa stanza aveva voluto che apparissero scene che in diverso modo invitano all'erotismo e al piacere dei sensi.

La evocazione di Astrea serve, nella concezione di Alvise, a esaltare il significato simbolico della sua verginità e così stabilire una sorta di ideale identificazione fra la figura di Astrea e Venezia (la città "vergine" per definizione, in quanto mai violata da un esercito straniero), la cui fondazione si è compiuta, secondo la tradizione, nel giorno stesso della nascita della Vergine, Madre di Gesù.

È Venezia dunque che vive con disagio quello che a lei sembra essere un generale decadimento dei costumi della società contemporanea: un disagio che la induce a ritirarsi da uno scenario politico che, sul piano internazionale, appare alla sua classe dirigente sempre più compromesso e compromettente.

Se seguiamo idealmente l'ascensione al cielo della vergine Astrea, i nostri occhi - come quelli dell'ospite di Alvise - naturalmente si alzano, a questo punto, verso quello sfondo ottagonale che si apre al centro della crociera. La figurazione che si vede entro di essa appare, dopo quanto abbiamo detto, facilmente decifrabile. La figura sovrana che viene evocata da Alvise altra non è che Temi, la dea delle Leggi Eterne, sposa divina di Zeus. A Temi dunque, che è sua madre, Astrea si presenta deferente nel momento stesso in cui, lasciata la terra, accede anche lei all'Olimpo. Dietro a Temi, che sta assisa su una nuvola con portamento regale, sta, leggermente arretrata, discreta come è nel suo carattere, la sorella di Astrea, Pudicizia.

La metafora politica comincia dunque ad apparirci trasparente. È Venezia stessa, la città "vergine", che si appella alle



Battista Zelotti, Astrea accolta dalla madre Teti e la sorella Modestia,
ottagono centrale della volta a crociera

Leggi Eterne, alla Giustizia divina, nel momento in cui vede entrare in crisi valori civili e morali su cui la Repubblica si era, fino ad allora, fondata.

1815-1973

La sorte che conosce il Palazzo eretto da Andrea Palladio in Malcontenta negli anni che immediatamente seguono la “caduta” della Repubblica di Venezia è legata a quella della famiglia che fin dall’origine l’aveva posseduta. E precipita, per così dire, nel 1815 – cioè dopo la morte di Ferigo Foscari (1811) - quando un consiglio di famiglia decide di vendere all’asta i beni ereditari¹. Già poche settimane dopo la vendita della fabbrica palladiana vengono offerti in vendita a Francesco Hayez, a quando egli stesso riferisce, degli strappi degli affreschi del Palazzo. Cinque anni appresso (1820) Leopoldo Cicognara, che di queste cose è informato (forse dallo stesso Hayez), scrive che “il Palazzo Foscari alla Malcontenta deperisce ogni giorno di più” e soggiunge che la sua sala centrale “può dirsi permanentemente destinata a uso di fienile”.

Cosa sia realmente capitato agli affreschi del grandioso ciclo decorativo che ornava le pareti e i soffitti delle stanze del Palazzo non lo sappiamo. Certo è che non possiamo prendere alla lettera l’affermazione di un ispettore dell’Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti (Angelo Sensini) che nel 1903 scrive che “vi è a Venezia chi ha veduto queste pitture molti anni addietro quando il Palazzo era di proprietà della padovana signora Zannoni, maritata in Buvoli”. Abbiamo infatti motivo di credere che una campagna di strappi sia stata eseguita prima del gennaio del 1901, quando Alessandro Brugnoli (sic! non Buvoli) di cui la signora Zannoni è consorte, eredita il



Friedric von Martens, Palazzo Foscari in Malcontenta (dettaglio), 1820 c.

compendio monumentale dalla madre sua; e anche prima della data, il 1896, quando il compendio viene comprato dalla famiglia Brugnoli².

Infatti, uno strappo che proviene da Malcontenta figura tra le opere di proprietà che Cesare Bernasconi, una singolare figura di collezionista e promotore culturale, elenca in un catalogo a stampa che egli pubblica nel 1851. Si tratta del Concerto che nel 1863 entra a far parte delle raccolte della Pinacoteca Civica di Verona – di cui il Bernasconi è conservatore onorario fin dalla data della sua istituzione (1857) – con una attribuzione a Paolo Veronese³.

Basta un indizio di questo genere per farci supporre che, entro la fabbrica eretta da Palladio in Malcontenta, fosse iniziato ben presto uno spolio sistematico del ciclo decorativo celebrato dal Ridolfi e dal Boschini⁴.

Che questo saccheggio sia continuato negli anni in cui il Palazzo era di proprietà della famiglia Brugnoli non siamo in grado di accertarlo. Ma possiamo essere certi che esso è praticato da Eugenio Matteazzi, un intraprendente affarista che, comprando possedimenti rurali per svolgere quelle lavorazioni agricole che costituiscono il core-business delle sue attività, acquisiva le fabbriche che ne erano gli antichi centri aziendali: quindi anche ville⁵.

Infatti il Matteazzi – in una data che non sappiamo precisare⁶ - dona al Convento annesso al Santuario vicentino di Monte Berico, lo strappo dell'affresco che in Malcontenta campeggiava entro lo sfondo del soffitto della stanza grande di levante⁷.

Oltre a questo strappo della figurazione di “Prometeo che ruba il fuoco agli dei” che viene installato al centro del soffitto della Sala dei Conservatori del Santuario (mentre ora è conservato nell'annesso Museo) egli dona ai Frati dell'Ordine dei Servi di Maria che reggono quel Santuario anche uno strappo di cui a Monte Berico si è persa ogni traccia: quello della testa di un Gigante che appare assieme agli

altri figli della dea Terra abbattuti dall'ira di Giove nella stanza quadra di levante del Palazzo⁸.

Insomma, a partire dalla metà dell'Ottocento a finire negli anni a cavallo fra Otto e Novecento, è avvenuto, entro le mura del Palazzo palladiano, un vero e proprio saccheggio di uno dei cicli decorativi più significativi del Cinquecento veneziano: una operazione sistematica che ha richiesto l'ingaggio di maestranze e però anche l'uso di impalcature senza le quali non si sarebbero potuti eseguire gli strappi anche sulle volte che coprono la sala centrale e le stanze laterali.

Se a un certo momento tutte le pareti e i soffitti delle stanze del piano nobile sono state ricoperte di uno scialbo di calce, ciò è stato per eliminare alla vista lo spettacolo desolante di questo saccheggio, e non per garantire "l'igiene [dell'allevamento] dei bachi da seta, che in queste sale si era tenuto", come annota un Ispettore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di cui avremo modo ancora, più avanti, di parlare⁹.

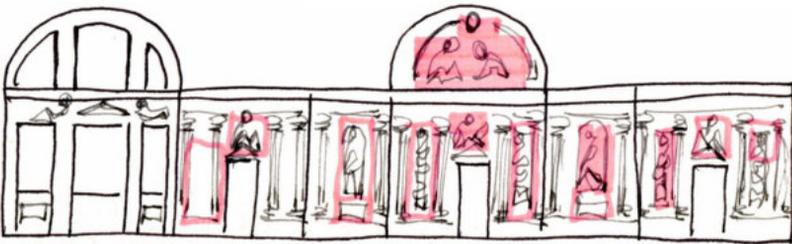
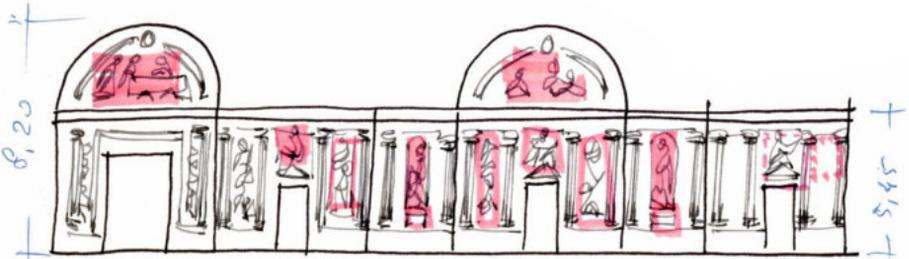
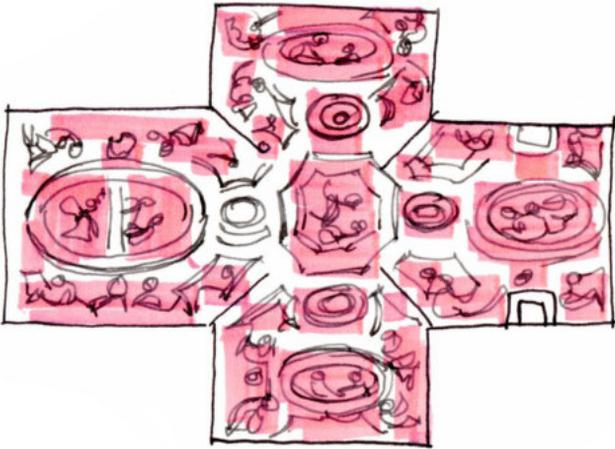
Quel che è certo è che il Matteazzi sa che gli strappi che l'antico ciclo decorativo aveva subito erano stati eseguiti con una tecnica approssimativa, per cui sulle pareti e sui soffitti era rimasta una quantità abbastanza consistente di materiale pittorico. Tanto basta perché egli concepisca il proposito di avviare una nuova campagna di strappi, per recuperare quello che resta dell'opera di dei pittori convocati anticamente dai Foscari per decorare questa loro casa riverasca.

Ciò è quindi quello che si dispone a fare quest'uomo "di educazione scolastica" (come ebbe a dire di lui la pronipote Elianna) ma certamente intraprendente, quando si rende conto che le leggi emesse dal Parlamento in data 12 giugno 1902 e in data 27 giugno 1903 – rispettivamente Legge 185 e Legge 242 – hanno introdotto nell'ordinamento italiano principi di tutela del patrimonio storico-arti-

stico che avrebbero impedito manomissioni (quindi anche strappi) in un edificio che venisse assoggettato a notificazione da parte dello Stato.

Orbene, essendo prevedibile che lo Stato avrebbe proceduto, prima o poi, alla notifica della fabbrica austera costruita da Palladio sulla sponda della Riviera del Brenta, non lontano da Fusina, egli si affretta a vendere a un trafficante d'arte il diritto di strappare quanto rimane degli affreschi. Questi, da uomo esperto quale è di maneggi di questo genere, vuole accertarsi – prima di concludere il contratto – della effettiva consistenza del materiale pittorico che è rimasto nello spessore dell'intonaco dipinto, anticamente, a-fresco. E incarica un tecnico di sua fiducia, tale Giuseppe Steffanoni, di Bergamo, di eseguire dei sondaggi. Nelle campiture su cui è probabile che si possano trovare figurazioni significative, questi esegue delle "scrostature", che il nostro Ispettore definisce "prudenti". Dopo di che si dispone a eseguire gli strappi programmati iniziando dalla stanza quadra di ponente. Libera dallo scialbo di calce le campiture delle pareti su cui Zelotti aveva dipinto le figurazioni di quel Concerto di cui il primo strappo era stato depositato, come ormai sappiamo, presso i Musei Civici di Verona, e quella – documentata da una antica incisione – di un sacrificio pagano di cui il primo strappo è andato perduto.

Di questa iniziativa viene informato – forse perché viene spesso sulla Riviera del Brenta, ove sorge la villa della moglie, Elisabetta Widmann Rezzonico – un "gentiluomo cui è caro che la villa dei suoi avi non sia manomessa". Questi, Piero Foscari, è un personaggio di spicco della società veneziana di quegli anni, esponente autorevole della Amministrazione Municipale, promotore con Giuseppe Volpi di audaci imprese economiche nelle aree balcaniche¹⁰ e, in questo 1903, leader del nascente partito nazionalista italiano¹¹.



Malcontenta Salone a crociera
V.lla Fosconi

 Parti sicuramente strappate

 Parti probabilmente strappate

Claudio Benito Tiozzo, Il disegno evidenzia le parti asportate dagli strappi sulle volte e sulle pareti della Sala centrale, 1976

È dunque Piero Foscari che informa l'Ufficio Provinciale per la Conservazione dei Monumenti “come per l'arte si liberano dal latte di calce [di cui sono coperti] gli affreschi famosi dello Zelotti per poi staccarli, essendo stati venduti dal proprietario della villa [Eugenio Matteazzi] al Signor Alessandro Varetoni [il trafficante d'arte di cui si è detto]”, il quale ha incaricato di questa operazione il signor Giuseppe Steffanoni da Bergamo, “traspositore di pitture” – come lo definisce Manfredo Manfredi, Ispettore della Direzione delle Gallerie.

In data 24 ottobre 1903 il Prefetto di Venezia “a seguito di domanda dell'Ufficio Provinciale conforme al testo della Commissione Provinciale per la Conservazione dei Monumenti di Venezia”¹² diffida dunque in via amministrativa il proprietario del Palazzo e il Varetoni che aveva da questi acquistato il diritto di procedere allo strappo degli affreschi, di sospendere qualsiasi operazione di “stacco”. Una diffida dello stesso tenore viene emessa anche dalla Avvocatura Erariale in data 5 novembre di questo stesso anno¹³.

Tutto questo lo apprendiamo da una transazione che è stata sottoscritta in un momento imprecisato, ma comunque anteriore al 16 dicembre 1908 che è la data in cui la villa, assieme a tutti i terreni che ad essa afferivano, viene venduta, come vedremo, da Eugenio Matteazzi. Cerchiamo dunque, sulla base di questa documentazione, di seguire l'evoluzione di questa vicenda.

L'Ispettore dell'Ufficio Provinciale che di quanto capita nella fabbrica palladiana dice di essere “riservatamente” informato dal Matteazzi (il quale ha già incassato, nel frattempo, il corrispettivo dei diritti di strappo che ha ceduto al Varetoni) riferisce che il 24 ottobre (1903), cioè il giorno stesso in cui viene emessa la diffida del Prefetto di Venezia, “due affreschi di questa stanza erano già coperti dalla tela preordinata al distacco; gli altri due – aggiunge - devono essere coperti di lì a poco, e lo saranno effettivamente



Le parti degli affreschi liberate dallo scialbo di calce
da Giuseppe Steffanoni, Sala centrale, 1932



il lunedì successivo, cioè il 26 ottobre”¹⁴.

Queste operazioni si concludono dunque prima, anche se ormai solo di poche ore, del momento in cui la diffida del Prefetto di Venezia viene effettivamente consegnata agli interessati.

Il “traspositore di pitture” Steffanoni, sostenuto dal suo committente (che nel frattempo ha perfezionato un accordo con un trafficante francese d’antichità che si sarebbe occupato dell’espatrio di questi materiali), trasgredisce comunque, senza tanto preoccuparsi, alla diffida del Prefetto perché, da professionista quale è in questo campo, anche lui sa – come del resto sa l’Ufficio Provinciale - che alcun vincolo è stato ancora posto dallo Stato su questo capolavoro della architettura rinascimentale veneziana¹⁵. terminate dunque queste operazioni di strappo, i teli che ne ricava se li porta a Bergamo, sistemandoli nel suo atelier. Il Prefetto di Venezia, incalzato da Piero Foscari, non in-

terrompe però la sua azione. Chiama in causa il Prefetto di Bergamo, il quale non tarda a sua volta ad attivarsi, “facendo sequestrare i detti affreschi presso la ditta Steffanoni” (alla quale questo provvedimento viene comunicato in data 5 novembre 1903).

Che il compratore degli affreschi e Giuseppe Steffanoni, il tecnico di sua fiducia, non prevedessero un simile esito della loro intrapresa e pensassero di poter procedere indisturbati nel loro programma di ulteriori strappi ai danni del ciclo decorativo della fabbrica palladiana è dimostrato da una vicenda che l'Ispettore registra a questo punto non senza una certa forma di ironia.

In vista di un sopralluogo dell'Ispettore in Malcontenta, lo Steffanoni pone una velatura sulle pitture che aveva liberato dallo scialbo di calce, in modo da farle apparire così poco leggibili da poter essere considerate irrimediabilmente perdute. L'Ispettore – che, a questo punto, si è reso conto che in questa partita sono in gioco forze che sono al di fuori del suo controllo e non vuole, per imprudenza, compromettere la sua reputazione agli occhi dei superiori – non ha esitazione smascherare il trucco. Passa sulla superficie delle figure liberate dallo scialbo di calce una spugna inumidita. Ravviva così quanto rimane dell'immagine e della colorazione originaria. Ciò fatto, trae le sue conclusioni che investono, a questo punto, il problema complessivo della conservazione di quanto resta del ciclo decorativo che riveste ancora, per quanto depauperato, le pareti e le volte della fabbrica eretta da Palladio “sulla Brenta”¹⁶.

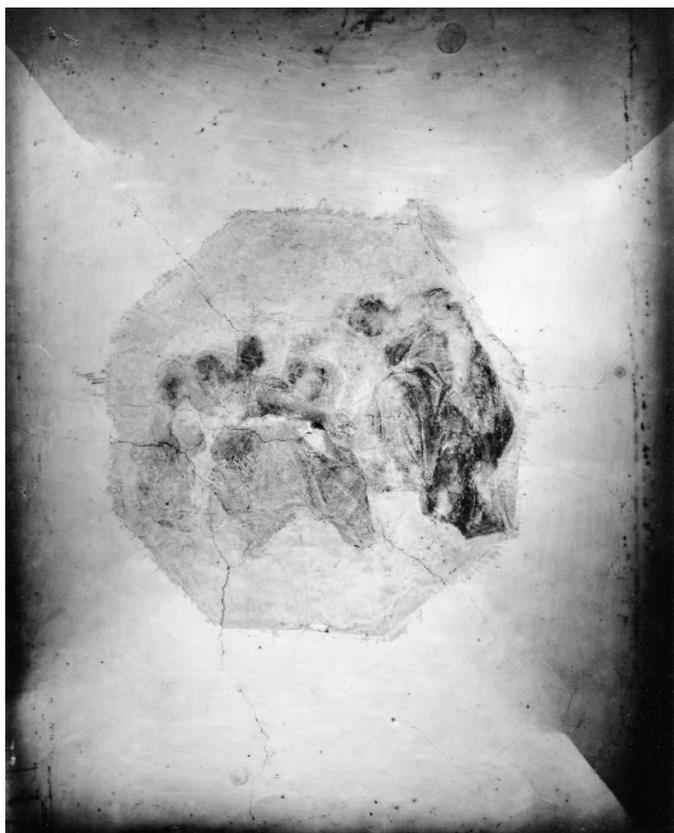
“Le pitture, anche nelle condizioni in cui sono ridotte - scrive nel rapporto che stende per la Regia Amministrazione - quando siano state tutte scoperte, saranno per ogni uomo che abbia gusto e cultura una sosta piacevolissima e sommamente istruttiva, giacché dimostreranno a qua-

le notevole altezza si sia sollevato un maestro così poco ricordato [si riferisce allo Zelotti], e ammoniranno come la curiosità dell'erudito abbia ancora qualche campo non abbastanza osservato, e come vi sia fra i vecchi maestri qualcuno a cui non è stata data ancora vera giustizia”.

Questa relazione dell'Ispettore segna un punto di svolta in tutta questa vicenda, in quanto fa cadere ogni residua speranza che il Matteazzi e il Varetoni avessero potuto ancora coltivare di portare a termine la campagna di strappi prevista all'atto della compravendita fra loro intercorsa. Ma l'azione intrapresa dal Prefetto di Venezia e dal Prefetto di Verona non riesce ad assicurare la restituzione alla fabbrica palladiana degli affreschi che erano stati strappati dalle pareti della stanza quadra di ponente; ciò perché il Varetoni li ha comprati con un atto legittimo (al momento dell'acquisto la fabbrica palladiana non era infatti ancora fatta oggetto di “notificazione” da parte dello Stato), e non è disponibile a cederli se il Matteazzi non gli restituisce il corrispettivo riscosso all'atto della loro vendita. Cosa che il Matteazzi non è disposto a fare perché ha buone ragioni nel sostenere che la vendita – essendo stata perfezionata prima della diffida e comunque non essendo la fabbrica gravata da alcun vincolo – è legittima.

A complicare la situazione sta poi la circostanza che il provvedimento del Prefetto di Bergamo ha disposto il sequestro dei teli nell'ambito dell'atelier bergamasco dello Steffanoni, il quale quei teli non è disponibile a consegnarli a chicchessia, perché né il venditore né il compratore hanno pagato l'opera sua, l'uno sostenendo che gli affreschi non gli appartenevano più e l'altro che non ne avrebbe potuto disporre.

In questo impasse, si insinua nei primi mesi del 1908 un personaggio che ha l'intraprendenza e le caratteristiche per costituirsi come un accreditato mediatore fra il Matteazzi, il Varetoni e la Regia Amministrazione: perché, come



Battista Zelotti, Astrea accolta dalla madre Teti e la sorella Modestia,
ottagono centrale della volta a crociera, 1932

il Matteazzi, è uno speculatore immobiliare (a Venezia possiede fra l'altro Ca' Rezzonico e il gran palazzo che era stato dei Grimani di Santa Maria Formosa) e come il Varetoni è un mercante d'arte. Per entrambe queste sue attività – e per l'elevato contesto sociale nel quale egli è inserito a Venezia – è peraltro ben noto ai dirigenti dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti.

Per soddisfare l'aspettativa della Regia Amministrazione – il cui fine è quello di ricongiungere gli affreschi strappati alla fabbrica palladiana sulle cui pareti erano stati dipinti dallo Zelotti – Lionello Hierschel de Minerbi si dispone a comprare quelli e questa. Per la precisione, si impegna a comprare gli strappi da Baldassare Varetoni e il Palazzo con i terreni agricoli di sua pertinenza da Eugenio Matteazzi, il quale viene sempre meno volentieri a Malcontenta da quando nel 1906 è morta la figlia Maria Vittoria che qui, più degli altri componenti familiari, amava soggiornare.

Cerchiamo di seguire i passaggi con cui si compie questa operazione.

Il 27 luglio lo Hierschel de Minerbi - dando corso a un programma convenuto con la Regia Amministrazione - compra dal Signor Varetoni i teli che questi aveva acquistato dal Matteazzi nel 1903. La Regia Amministrazione – riconoscendo che la legittimità delle diffide emesse a suo tempo è inficiata dalla insussistenza di un “vincolo” sul Palazzo – risarcisce allo Steffanoni i crediti che questi vanta per il lavoro svolto che non è poca cosa perché l'efficiente “traspositore di pitture” non aveva mancato di restituire gli affreschi prelevati nella stanza di levante su un nuovo supporto per evitare che esse apparissero in controparte, essendo il frutto di uno strappo. Contemporaneamente, cioè nel momento stesso in cui lo Hierschel de Minerbi compra i teli, essa revoca il sequestro dei medesimi disposto dal Prefetto di Bergamo, non senza porre la condizione che il nuovo proprietario si impegni a riportarli nel Palazzo pal-

ladiano da cui erano stati sottratti, garantendo altresì che in nessun caso egli avrebbe rimosso altri affreschi “che in esso venissero in appresso scoperti”.

Ben si intende, considerando questa procedura, che è ormai definito anche il contratto preliminare di compravendita del Palazzo: operazione che in effetti si verrà a perfezionare qualche mese appresso, nel dicembre di questo stesso anno, il 1908¹⁷.

Due cose meritano di essere registrate, prima di concludere il resoconto di questa vicenda.

La prima è che la Regia Amministrazione, una volta mobilitata, riesce a portare a compimento la sua azione giocando su diversi registri, prima del perfezionamento del vincolo che sarà apposto sulla fabbrica in data 30.08.1910, in forza della Legge 364 emanata pochi mesi innanzi, nel 1909.

La seconda è che Lionello Hirschel de Minerbi dà prova anche in questa vicenda della malizia con cui conduce i suoi affari. Mentre lui acquista il Palazzo, l'accordo con la Regia Amministrazione lo fa sottoscrivere da suo padre, Oscar Hirschel de Minerbi. Di modo che gli impegni che questi assume con l'Amministrazione non sono vincolanti per sé.

Nell'autunno del 1909, non appena si perfeziona la compravendita del Palazzo, questi teli possono partire da Verona per tornare a Malcontenta (ma nemmeno questa è una operazione semplice perché gli Uffici della Regia Amministrazione intendono che le casse che li contengono viaggino su un carro ferroviario scoperto avvolti in teli impermeabili, dacché dubitano sulla qualità della impermeabilizzazione della impermeabilizzazione dei carri coperti nella eventualità che abbiano a viaggiare in una giornata piovosa). Solo nell'ottobre del 1909 questi teli rientrano, dunque, entro le mura palladiane da cui erano usciti sei anni innanzi. Ma non tornano sulle pareti. Saranno tenuti

come reperti d'antiquariato, alla stregua di quei mobili e quei quadri che lo Hierschel de Minerbi piazza qua e là nella casa, e spaccia ai suoi clienti come elementi di arredo superstiti della antica dimora patrizia¹⁸. Il 30 agosto del 1910 allo Hierschel de Minerbi viene notificato il vincolo emesso in base alla Legge 20 giugno 1909, n. 364 cui lo Stato ha sottoposto la fabbrica palladiana (“per sé e per gli affreschi dello Zelotti”).

Un episodio conviene registrare, prima di procedere. Ancor prima del perfezionamento formale dell'atto di compravendita del Palazzo, lo Hierschel de Minerbi, forse per dimostrare agli Uffici della Regia Amministrazione le sue buone intenzioni, dà avvio a una operazione di restauro sulle superfici affrescate della stanza grande di ponente della Villa (quella che esibisce al centro del soffitto la raffigurazione dell'Aurora che avanza gloriosa sul suo carro, trainato dalle Ore). Dà l'incarico di seguire questa operazione all'ingegner Ferruga che è quegli che tiene per suo conto la gestione di Ca' Rezzonico, in Venezia; il quale ingegnere Ferruga agisce attraverso il gastaldo che amministra i possedimenti rurali di Malcontenta acquistati dal Matteazzi. Da quanto apprendiamo da una lettera indirizzata al professor Ongaro dell'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti, il Ferruga ha dapprima convocato il professor Cataldo (o Rinaldi?) “per fare una prova di levare la calce sugli affreschi di una sala alla Malcontenta”, prova che era stata condotta a termine in modo soddisfacente “con la cera”. Ma siccome il professore aveva chiesto per questa sua prestazione un compenso ritenuto eccessivo – L. 8,90 al metro quadrato – il gastaldo “pensò di rivolgersi ad altri” che “adoperavano il raschietto” e che [avendo ricevuto l'incarico] hanno svolto il loro lavoro alacremente, portando allo “scoperto l'intera camera”. Con un risultato così insoddisfacente che l'ingegner Ferruga si decide di “rimettere le cose nelle mani sue – cioè del



Stanza grande di ponente, veduta degli affreschi restaurati nel 1910,
1932



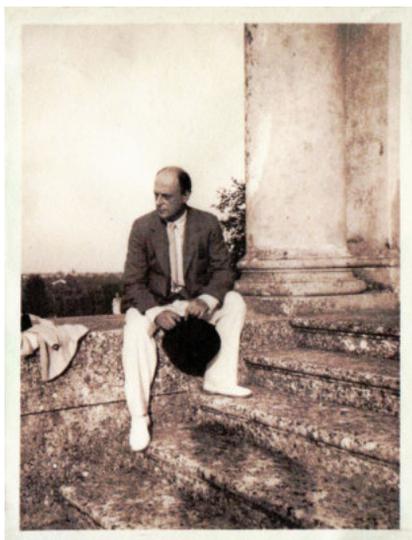
Stanza grande di ponente, veduta degli affreschi restaurati nel 1910,
1932

professor Ongaro – sperando che Lei gentilmente voglia accettarle. Le sale affrescate dovean esser di grande importanza. Le tracce rimaste sono splendide, peccato il colore è mangiato dalla calce, dai guasti e dalla umidità. Io ci terrei – soggiunge il Ferruga – di ritornare le sale al suo [sic] splendore, per quanto è possibile”.

Vista la pessima qualità del lavoro che i dipintori convocati dal gastaldo dello Hierschel de Minerbi erano riusciti a fare, il professor Ongaro – malgrado che l'ingegnere avesse scritto: “mi rimetto alla sua competenza per i ritocchi” – non riterrà di accogliere l'invito tardivo e interessato dell'ingegner Ferruga¹⁹.

La situazione che viene così, bene o male, a consolidarsi è quella che trova A.C. Landsberg nel 1924 quando si dispone a comprare il Palazzo dallo Hierschel de Minerbi, il quale con il passar degli anni non ha perduto la sua malizia. (Tant'è che in un primo momento riesce a vendere al Landsberg la fabbrica palladiana con un metro soltanto di terreno attorno a essa). Trasgredendo agli impegni assunti con la Regia Amministrazione, lo Hierschel de Minerbi i teli recuperati non li aveva applicati, come già abbiamo avuto modo di dire, alle pareti da cui erano stati tolti. In questa situazione sfruttando il vizio di forma che inficia l'impegno che aveva assunto con l'Amministrazione (dacché lo aveva fatto sottoscrivere a suo padre), se li porta via. E se li sarebbe tenuti se il Landsberg non avesse fatto ricorso con tutta l'energia di cui disponeva alla autorità della Regia Amministrazione, di fronte alla quale, malgrado tutto, lo Hierschel de Minerbi non vuole (e non può) fare la figura di persona inaffidabile²⁰.

Se poi il Landsberg – che a questa casa e alla sua conservazione avrebbe dedicato la vita – non procede nemmeno lui a riportare gli strappi sulle pareti da cui erano stati tolti è per due ragioni: la prima è perché essi, dopo quindici anni di maltrattamenti, sono così malconci da sembrare



davvero irricuperabili; la seconda, non meno determinante, è perché egli non dispone dei mezzi economici per farlo. Non ha del resto nemmeno i mezzi per liberare dallo scialbo di calce quanto rimane dell'antico ciclo decorativo a fresco.

Di questo non è convinto, evidentemente, l'agente che lo aveva assistito nella trattativa con lo Hirschel de Minerbi e nel perfezionamento del contratto di acquisto del Palazzo. Aurelio Minghetti, bolognese, mezzo professionista e mezzo faccendiere, in una sua lettera da Bologna del 24 ottobre 1925, sollecita pertanto il Landsberg (quasi lo prega) "de vouloir permettre que le peintre (celui qui a travaillé déjà là) puisse faire une petite épreuve, pour mon compte, de nettoyer un morceau de mur, de un mètre [carré] à peu près, dans la grande salle. Celà car je désire avoir encore cet element pour achever avec tout repos le preventivo pour les Belle Arti".

Albert Clinton Lansberg (Bertie) in visita alla Rotonda

L'intenzione del Minghetti – che anche in questa faccenda è mosso da un interesse personale – è di mettere a punto un progetto di restauro di quanto rimane degli antichi affreschi sulle pareti e sulle volte della grande sala a crociera che è il perno compositivo di questa architettura: un progetto che sarebbe stato sottoposto - come era doveroso, in conseguenza della sopravvenuta notificazione dell'immobile - all'esame della Regia Soprintendenza dell'Arte Medievale e Moderna (come si chiamava allora l'ufficio statale che veniva comunemente detto "delle Belle Arti"). Il "giovane pittore" convocato dal Minghetti è una figura la cui apparizione non può, per molti versi, che sorprendere, perché è un artista che solo poco tempo innanzi, nel 1922, si era segnalato come pittore futurista, anzi "aerofuturista", in una grande mostra che si era tenuta a Bologna, al cinema Modernissimo²¹.

Angelo Caviglioni (che a Bologna risiedeva in viale Zanolini, 11) aveva quindi già compiuto dei sopralluoghi al Palazzo (quattro, secondo quanto apprendiamo dalla corrispondenza pervenutaci), e aveva eseguito degli assaggi. Sulla base di queste operazioni (per le quali egli aveva ricevuto un acconto di cento lire) aveva fornito al Minghetti le indicazioni necessarie per predisporre un preventivo dei costi di un intervento di restauro.

Ai primi di ottobre del 1925 il Minghetti comunica dunque al Landsberg l'ammontare della spesa presunta per la esecuzione di un restauro globale degli affreschi della grande sala e – come per ingaggiarlo ad affrontare questa avventura – lo sollecita a fornirgli quelle "informazioni [storiche] sugli affreschi [che servono] per terminare con esse la relazione da presentare alle Belle Arti" assieme al preventivo. Poco dopo, il 7 novembre - avendo ricevuto queste "informazioni" - può scrivere: "J'ai déjà préparé le projet pour les travaux dans la grande salle, et je le

présenterai à M. Fogolari [il Soprintendente] avec tous les détails en ordre”. “Son architecte n’aura pas grande chose à faire!”, soggiunge.

Invece, l’architetto della Soprintendenza – il giovane Ferdinando Forlati – qualcosa da dire, invece, deve averla avuta. Tant’è che il 15 novembre, al Minghetti non resta che scrivere al Landsberg, sempre da Bologna: “Il ne m’est pas été possible de voir ici M. [Gino] Fogolari ni M. [Ferdinando] Forlati”.

Il Minghetti, che a questo punto ha dovuto anche prendere atto della indifferenza del Landsberg per questo suo attivismo, sospende ogni contatto con il Caviglioni, senza nemmeno curarsi di saldare i crediti che questi aveva maturato per le spese sostenute per fare i sopralluoghi a Malcontenta e per il lavoro che aveva svolto per elaborare i preventivi.

A questi non resta dunque che rivolgersi al Landsberg. E’ quello che fa con una lettera data alla posta in Bologna il 19 luglio 1926. In questa lettera, comunica di essere stato invitato a partecipare alla Mostra Internazionale d’Arte che si sarebbe tenuta quell’anno a Venezia²² e chiede “le ragioni per cui il lavoro di restauro alla Malcontenta, per cui era già stata fissata la data d’inizio, sia stato rimandato a epoca indeterminata”.

Nel frattempo, mentre viene rinviata ogni decisione sul restauro degli affreschi, l’enigma delle figurazioni celate dallo scialbo di calce eccita la fantasia degli ospiti di A.C. Landsberg e induce in loro una sorta di eccitazione cui non riescono a sottrarsi.

Di ciò è testimone Paul Morand che in un suo racconto rievoca una serata del 1925 - la serata del 20 luglio, per la precisione - in cui nelle sale di questo Palazzo era convenuta “una dozzina di persone leggendarie”, fra cui Diaghilev, Lifar, Kochno, Misia Sert e Coco Chanel. “Les réunions de la Malcontenta, c’était un peu le Banquet de

Platon et un peu l'abbaye de Thélème". "Le repas terminé, les invités gardaient en main leur couteau, étaient requis d'avoir à gratter les murs pour y retrouver sous le crépi «des fresques de Véronèse»"²³.

Per evocare questo evento, Oliver Messel, qualche tempo appresso, sale con un raschietto in mano su una scala a pioli, calzando le sue scarpe da ballerino, assistito da Catherine d'Erlanger, la baronessa francese che entro le mura di questa casa riversa una energia vitale apparentemente inesauribile. Era del resto la baronessa che "mobilisant ses enfants et ses amoureux passés, présents et futurs, qu'elle avait l'art de faire vivre ensemble – quella memorabile serata del 1925 – annonçait Véronèse à chaque éraflure du crépi"²⁴.

A informarci un poco dello stato degli affreschi al 1930 - mese più, mese meno - sono due studiosi, Bruno Brunelli e Adolfo Callegari, che riversano nelle pagine di un libro che dedicano alle Ville del Brenta (e però anche a quelle degli Euganei) le informazioni che A.C. Landsberg ha offerto loro con quella generosità che contraddistingue il suo comportamento quando accompagna ospiti competenti a visitare le stanze della sua casa²⁵.

Nella sala a crociera sono visibili "i grandi tondi e gli ovali del soffitto. Intorno, fra spazi ancora da esplorare, si affacciano grandi nudi e putti appoggiati a cornici dipinte. Sopra le porte laterali quattro grandi figure sedenti [solo quattro, si noti, non sei] che furono ritoccate da un barbaro guastatore". (Questa espressione tradisce l'odio non sopito che A.C. Landsberg porta verso quello Steffanoni che aveva prima scrostato queste figure e poi le aveva velate per farle apparire irrecuperabili all'Ispettore della Regia Amministrazione). "E, accanto, festoni di armi e di arnesi da guerra di ogni sorta". Insomma, la situazione, nella sala a crociera, è quella documentata dalle fotografie che

vengono scattate da un fotografo – il migliore che allora operasse a Venezia - che Landsberg convoca qui qualche tempo appresso²⁶.

L'unica stanza le cui pareti sono state liberate (malamente) dallo scialbo di calce è quella grande di ponente che ha sul soffitto la raffigurazione dell'Aurora, la dea che avanza nel cielo luminosa su un carro che è trainato da quattro figure femminili alate di grande bellezza: le Ore.

Nella stanza grande di levante “attendono ancora d'esser scoperte le favole che il Ridolfi descrive”. È visibile solo la figurazione che sta sopra il camino, cioè quella “figura di donna, dall'abito fastoso a ricchi panneggiamenti, e il grazioso bimbo che si appoggia a lei e tende una mano verso la massiccia figura d'uomo che le sta di fronte”²⁷.

La stanza quadra di ponente mostra di aver sofferto “forse in modo irreparabile, le ingiurie non del tempo, ma degli uomini”. Le sue pareti appaiono nude e offese; infatti su di esse non sono stati ricollocati gli strappi che il Varetoni aveva eseguito per conto dello Steffanoni.

In quella opposta, sul lato di levante, “gran parte della decorazione a fresco è ancora nascosta sotto lo scialbo, ma alcune teste venute in luce dimostrano un vigore insolito (...), mentre le colonne ruinanti (...), le esagerate muscolature e le barbe stoppose [?] rammentano la sala dei Giganti affrescata da Giulio Romano nel Palazzo Te a Mantova”²⁸.

Solo sulle pareti e sulle volte delle stanze piccole si dispiegano integre le decorazioni antiche, perché le figurazioni “a grottesche” non suscitavano alcun particolare interesse per il mercato antiquario dell'Ottocento e dei primi due decenni del Novecento.

Insomma, l'unica stanza in cui fosse stato possibile vedere – anzi: intravedere – per intero il ciclo decorativo che ricopriva le pareti e il soffitto, a questa data, è quella



Stanza grande di levante, veduta degli affreschi restaurati a A. Raffaldini,
1932



Stanza quadrata di levante, veduta degli affreschi restaurati a A. Raffaldini,
1932

grande di ponente che ha al centro del soffitto la figurazione dell'Aurora. Che del "restauro" che si era in essa condotto A.C. Landsberg non potesse essere soddisfatto è cosa che risulta a ciascuno evidente solo a guardare l'immagine fotografica ripresa dall'ottimo Boehm.

La configurazione della architettura illusoria che regola la composizione del partito decorativo si percepisce solo in modo impreciso. La quantità di scialbo residuo, le tracce degli strappi eseguiti e le troppe lacune della colorazione sono accidenti che, quasi esaltandosi l'uno con l'altro, non consentono una percezione soddisfacente della composizione generale delle singole figure. La disturbano; in alcuni casi la impediscono²⁹.

Per non incorrere nuovamente in un incidente di tal genere, A.C. Landsberg convoca nei primi anni trenta un "professore", specializzato nei lavori di restauro, "who for many years - annota nel 1937 il Landsberg - has been busy with work of this kind in the Ducal Palace of Mantua"³⁰.

Ad Arturo Raffaldini – questo è il nome del professore³¹ – commissiona dunque il restauro del ciclo decorativo che orna le pareti e la volta della stanza grande di levante, quella sul cui soffitto è la figurazione di Prometeo che ruba il fuoco agli dei per portarlo agli uomini. A vedere le fotografie scattate alla conclusione di questo intervento, possiamo constatare come il lavoro di questo specialista abbia prodotto un risultato che per alcuni versi pare più simile a una ricostruzione della figurazione originaria, che a un intervento di conservazione di quanto di essa rimaneva³².

Malgrado i sentimenti controversi che questa constatazione può aver indotto nell'animo di A.C. Landsberg a questa constatazione, questi non è disposto a rinunciare alla collaborazione del Raffaldini, perché rimane convinto che questi - in forza delle sue esperienze mantovane – sia l'uomo più idoneo per condurre il restauro della stanza che

porta sulle pareti la figurazione di un tema, quale è quello della Caduta dei Giganti, che evoca il precedente illustre del Palazzo Te³³.

Di tutti gli affreschi che ornano il piano nobile della fabbrica palladiana, quello che A.C. Landsberg amerà di più – quando potrà vederlo completamente dispiegato – è proprio questo ciclo che esibisce i corpi dei mitici figli della dea Terra, vigorosi nella loro nudità, che rovinano giù dall'Olimpo, travolti dai massi che Giove fa su di loro precipitare³⁴. Già nel 1935 ne aveva fatto oggetto di appassionante discussioni con un giovane studioso, che aveva validamente assistito il direttore della Biblioteca Hertziana, a Roma, ed era diventato, a Londra – ove si era da poco trasferito – coeditore del *Journal of the Warburg Institute*. Tant'è che il 20 agosto di quell'anno Rudolf Wittkower – questo è il nome di quest'uomo di talento – gli indirizzerà una lettera (dalla Villa Coccini in Como, dove egli risiede nei periodi della sua permanenza in Italia) per fornirgli un elenco delle Gigantomachie che era riuscito a rintracciare nel Gabinetto delle Stampe di Berlino. Ne elenca sedici, e annota: “I shall be only too pleased to get the engravings in which you are interested photographed for you”³⁵.

Quando l'intervento di restauro degli affreschi nella stanza di Prometeo e in quella dei Giganti è concluso, quello degli affreschi della grande sala a crociera che sta al centro della casa, non è ancora iniziato (come è documentato dalle fotografie scattate da Osvaldo Boehm).

Questa situazione dura per dieci anni, anche perché A.C. Landsberg aveva dovuto lasciare l'Italia nel 1939 a causa delle leggi razziali e in Italia non aveva potuto fare ritorno – per altre difficoltà intervenute – prima del 1947³⁶.

In data 2 luglio 1949 A.C. Landsberg indirizza una lunga lettera a Ferdinando Forlati, divenuto nel frattempo Soprintendente. Tra tanti argomenti, scrive: “sono disposto – in

più di tutto quello che ho già speso – a spendere 600.000 (seicentomila) lire. Non sembrerebbe [a Lei] giusto che la Intendenza [leggi: Soprintendenza] assuma la responsabilità per tutto quello che potrebbe oltrepassare questa somma per il restauro degli affreschi della sala grande? Tanto più che Lei ed io siamo d'accordo che bisognerebbe scoprire tutti gli affreschi, liberandoli da tutte le imbiancature, riparare i crepi etc. e quanto ai restauri limitarsi a tutto quanto si dovrà fare in velature di colore, di modo che questo capolavoro di Palladio e della decorazione del Cinquecento sia facilmente comprensibile e non deturpato nella sua armonia generale”.

Il Soprintendente prima ancora di ricevere la lettera – dacché aveva saputo che il Landsberg aveva dei conoscenti che lo avrebbero sostenuto finanziariamente in questa impresa – aveva mandato a Malcontenta, come restauratore, il signor Nando e due assistenti “così tranquilli e per bene – scrive il Landsberg – che non fanno alcun disturbo”.

La serenità del Landsberg – che aveva idee precise su cosa si dovesse intendere per restauro – dura però solo pochi giorni. Il 5 luglio scrive al Soprintendente che i due “operai”, ora li chiama così, “non devono assolutamente fare restauro in colore. Massimamente [al massimo] potranno, forse, realizzare con velatura la parte architettonica. Molto meglio continuare a levare dalli muri tutto il bianco [lo scialbo di calce]. Forse più tardi – aggiunge – avrete qualcuno di più capace disponibile?”. E conclude: “temo però che la possibilità di fare restauri soddisfacenti di affreschi tanto rovinati dagli strappi etc. sia proprio una illusione”.

Il 9 luglio – in risposta a un laconico riscontro del Forlati – contesta, con una nuova lettera, di aver detto di essere “soddisfatto” degli operai mandati dalla Soprintendenza. “Ho soltanto scritto che sono buoni e simpatici e bravi abbastanza per togliere il bianco dagli affreschi. Ma come

pittori o restauratori temo di non essere soddisfatto del povero e buono Zen. Assolutamente non è di competenza e capacità sufficiente”.

La insoddisfazione del Landsberg, accresciuta dalla sua ansia di assicurare una conservazione rigorosa del ciclo decorativo che orna le pareti e le volte della fabbrica paladiana, determina una sospensione dell'intervento della Soprintendenza.

“Tanto più mi rincresce [questa sospensione] – scrive il Landsberg il 29 maggio 1950 – perché fra un mese verrà nostro ospite Mr. Henry Sharpe che così generosamente ci ha dato la possibilità di fare i restauri. Sarebbe ben sorpreso di trovare i lavori incompiuti”.

Il 31 maggio il Soprintendente, in risposta a questa sollecitazione, scrive “vedrò di mandarle il più presto possibile i due operai dello scorso anno. Questo non appena il restauratore Signor Bastianello sarà libero”. Ma pochi giorni dopo (il 22 giugno) scrive: “Il restauratore e il suo aiuto, che l'anno scorso sono stati per diverso tempo impegnati da Lei, desiderano non tornare per una serie di ragioni che non è il caso qui di riepilogare. D'altra parte non so come sostituirli con personale parimenti adatto. Conclusione di questa vicenda non lieta è che io pregherei la Sua cortesia di voler trovare altri restauratori che possano, con le sue direttive, fare quanto si deve fare nella sua famosa e storica villa”.

Con quali restauratori se la sia cavata da solo A.C. Landsberg non ci è dato sapere. L'unica cosa che sappiamo è che rimane di fatto incompiuto il restauro degli affreschi nella stanza quadra corrispondente – sull'altro lato della casa – a quella “dei Giganti”.

Le campiture vuote lasciate sulle pareti dagli strappi del Concerto e del Sacrificio pagano, eseguiti nel 1903, sono coperte alla vista, per quanto possibile, da un “arazzo” sulla parete meridionale e da un quadro di grandi dimen-



Battista Zelotti, Ritratto di Elisabetta Loredan,
prima del restauro di M. Pelliccioli, 1932

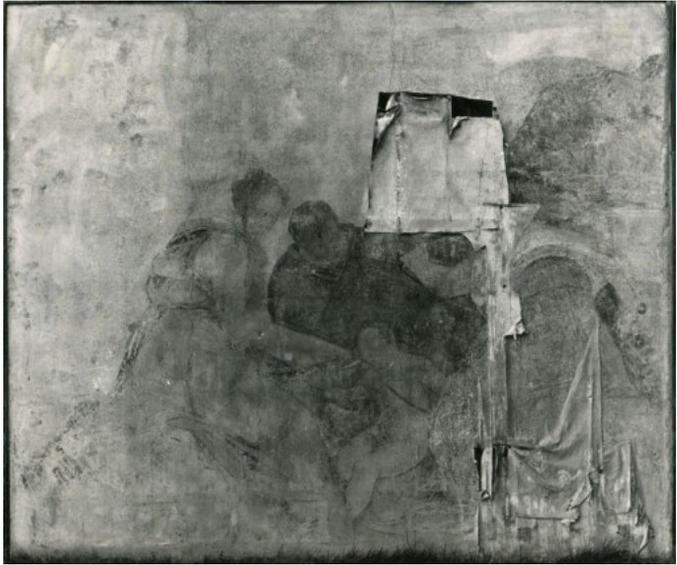
sioni sulla parete opposta. Lo stato di deperimento dei teli recuperati così faticosamente al Palazzo e tenuti così malamente dallo Hirschel de Minerbi appare tale – viene da concludere – da scoraggiare qualsiasi ipotesi di recupero³⁷.

Questo è, grossomodo, lo stato di conservazione del ciclo decorativo del piano nobile nel 1939 quando A.C. Landsberg deve lasciare il suo Palazzo e l'Italia, a seguito della promulgazione delle leggi razziali. E grossomodo è quello che egli ritrova nel 1947, quando rientra in Italia, perché la imponenza e la bellezza di questa fabbrica palladiana (e un decreto del Feldmaresciallo Kesserling che l'aveva posta sotto la tutela del Terzo Reich) l'avevano difesa da ingiurie e danneggiamenti quali purtroppo si devono registrare spesso in periodi bellici.

Un evento sporadico è la venuta entro queste mura di Mauro Pelliccioli – restauratore ben noto alla Soprintendenza di Venezia, presso la quale era stato impiegato per non meno di tre decenni – divenuto famoso per aver “salvato” il Cenacolo dipinto da Leonardo su una parete del refettorio di quel convento di Santa Maria delle Grazie, a Milano, che le bombe avevano letteralmente scoperchiato. Chiamato a Padova nel 1952 per restaurare la Cappella degli Scrovegni, viene prontamente ingaggiato da A.C. Landsberg per esaltare, per quanto possibile, l'evidenza dell'affresco che raffigura, nella stanza dell'Aurora, quella nobile figura femminile in cui era invalsa l'abitudine di riconoscere la dama “malcontenta” che qui sarebbe stata reclusa per espiare le sue avventure d'amore.

Questo di Pelliccioli è comunque l'ultimo intervento di restauro nel partito decorativo del piano nobile della fabbrica palladiana che è condotto da A.C. Landsberg.

Anche se in alcune carte vengono definiti come una operazione finalizzata al “consolidamento e al restauro dei preziosi affreschi”, alcuni interventi condotti a spese dell'Ente



Battista Zelotti, Concerto, secondo strappo, 1932
Battista Zelotti, Sacrificio pagano, secondo strappo, 1932

per le Ville Venete nei mesi a cavallo tra il 1960 e il 1961 sono in effetti – come in altre carte è detto più precisamente – “lavori urgenti eseguiti per il restauro delle murature a garanzia degli affreschi”³⁸. E questi lavori sono a loro volta parte di una più vasta operazione edilizia che si conclude con una “manutenzione straordinaria” della copertura³⁹.

A distanza di mezzo secolo sembra che questa decisione di avviare opere di tanto impegno che devono assicurare la conservazione dell'edificio nelle sue parti più compromesse dal tempo e dagli agenti meteorici sia un atto estremo d'amore per questa fabbrica che A.C. Landsberg compie, percependo che si andavano aggravando i problemi cardiaci che da anni lo assillavano. E in effetti poco tempo dopo, il 14 marzo 1965, egli muore in Portogallo, a Quinta de Capela, non lontano da Sintra, ove aveva da anni l'abitudine di trascorrere i mesi invernali.

Con la morte di Landsberg si viene a interrompere quella stagione di vita di questa casa che era iniziata nel 1924⁴⁰.

Qualche novità matura solo alla fine degli anni sessanta.

Un giovane architetto (quasi riconnettendosi alla iniziativa dell'avo suo che aveva fatto inseguire fino a Bergamo gli strappi venduti dal Matteazzi) avvia una ricerca di quegli affreschi che erano stati strappati dalle pareti della stanza quadra agli inizi del Novecento. Dove fossero andati a finire nessuno lo ricordava più. Landsberg negli anni estremi della sua vita si era convinto che essi fossero andati dispersi durante la guerra e si dovessero considerare perduti⁴¹.

Degli strappi del Concerto e del Sacrificio di Bacco rimanevano solo delle fotografie che mostravano lo stato miserando in cui essi erano stati restituiti al Palazzo alla fine della vicenda complessa che abbiamo cercato prima di riassumere. I teli, in queste immagini, appaiono consunti e per di più offesi da tagli grossolani che qualche provvedimento aveva fatto per asportare da essi quelle parti che,

a suo avviso, avrebbero potuto avere un qualche valore commerciale.

Dacché queste ricerche non danno a tutta prima alcun risultato, il giovane architetto – che si reca spesso a Verona nel corso di questi anni per seguire l'evolversi dei lavori di restauro di Castelvechio - comincia a incalzare Licisco Magagnato, direttore dei Musei Civici della città scaligera, con la richiesta di "restituire" al Palazzo lo strappo del Concerto, che nel 1865 era entrato a far parte delle raccolte dei Musei Civici, come ormai sappiamo.

Gli argomenti che adduce non sono privi di una certa efficacia: gli affreschi sono stati strappati in modo fraudolento; sono stati consegnati alle raccolte civiche veronesi solo quando viene prolungata la legge che proibisce di eseguire strappi di partiti decorativi negli edifici "monumentali". Di più: il museo scaligero non espone nelle sue sale lo strappo proveniente dalla fabbrica costruita da Palladio in Malcontenta, ma lo conserva nei suoi depositi, inaccessibile al pubblico.

Per controbattere almeno questo ultimo argomento Licisco Magagnato dispone che lo strappo della figurazione del Concerto che da anni giaceva nei depositi venga restaurato per essere esposto al pubblico in una sala di Castelvechio. Di questa operazione viene incaricato il professor Giovanni Pedrocco.

Se il Pedrocco avesse fatto un sopralluogo nel Palazzo da cui questo strappo proveniva (o si fosse accorto che tutte le persone raffigurate nella scena del Concerto, così come esse a lui si presentavano, erano manchine), avrebbe preso atto che il Bernasconi, a suo tempo, non aveva provveduto a trasferire su un nuovo supporto lo strappo proveniente dalla fabbrica palladiana, per rendere l'immagine quale lo Zelotti l'aveva dipinta. E così conduce il suo restauro, e lo porta a compimento, consegnando al Museo una figurazione in controparte.

Nel mentre si compie questa operazione, il giovane architetto – avvertendo la resistenza che il Magagnato oppone all'idea di restituire lo strappo alla parete da cui era stato tolto – intensifica le sue ricerche dei teli di cui si era persa ogni traccia. Queste si concludono quando egli raccoglie da un contadino la notizia che nel sottotetto di un edificio rurale quasi adiacente alla villa giacevano nel sottotetto, arrotolati, dei teli su cui appaiono delle tracce di colorazione.

L'architetto – non appena si rende conto che si tratta degli strappi che andava cercando – avverte il Magagnato di questa sua “scoperta”, non senza aver chiesto ai proprietari del Palazzo il consenso a questa iniziativa. E il Magagnato accorre a Malcontenta, perché si rende conto che questa “scoperta” lo esonera dal rischio di dover privare il Museo di Castelvecchio del Concerto dello Zelotti.

Giunto a Malcontenta, scortato nella stanza quadra dall'architetto, l'ottimo direttore dei Musei Civici veronesi ha modo peraltro di rendersi conto anche lui della “distrazione” del professor Pedrocco e decide su due piedi di avviare un nuovo restauro del telo del Concerto veronese, anche se erano passati meno di due anni dalla conclusione del primo restauro⁴².

Tutto ciò avviene all'inizio dell'ottobre del 1971, quando la vedova di A.C. Landsberg e Claud Phillimore si accingono a partire da Malcontenta per il sopraggiungere della stagione invernale che non consente di vivere in una casa che è priva di impianti di riscaldamento. L'architetto prepara per loro il testo di una lettera che viene prontamente spedita all'Ente per le Ville Venete. In questa egli viene designato come rappresentante dei proprietari “per seguire la pratica in loro assenza”.

Con questa lettera Dorothea Landsberg e Claud Phillimore avanzano all'Ente per le Ville Venete una richiesta di “intervento diretto” per il restauro delle “tele ora ritrovate”

(che si teme “possano subire rapidamente ulteriori danni se non si interviene prontamente”) e per il restauro del partito decorativo delle pareti ove esse devono essere ricollocate. Non sorprende – conoscendo gli antefatti di questa vicenda – che nella stessa data, 9 ottobre, pervenga all’Ente una viva sollecitazione a considerare favorevolmente questa richiesta da parte dello stesso Licisco Magagnato, il quale dà per sottinteso che il restauro dei teli sia eseguito dal professor Pedrocco che ha un suo laboratorio anche a Venezia, presso il Museo Correr.

Da questo momento i fatti si succedono con una rapidità per alcuni versi sorprendente. Non passano tre giorni dall’invio della lettera indirizzata all’Ente da Licisco Magagnato che Giovanni Pedrocco consegna all’Ente un preventivo per il restauro dei teli che “sono stati ora riscoperti”. “Il loro stato di conservazione è pessimo”, egli scrive.

Le operazioni che egli si ripromette di eseguire “sono le seguenti”, recita il preventivo: “trasposizione della pellicola di colore dai supporti di tela vecchi, sgualciti e fradici; fissarli stabilmente alle pareti e in modo inalienabile (sic!) nelle loro sedi originali; consolidamento degli intonaci staccati; pulitura e restauro pittorico delle pareti della stanza”.

L’Ente trasmette questo preventivo alla Soprintendenza alle Belle Arti. Pochi giorni appresso, il 20 novembre, il Soprintendente Francesco Valcanover autorizza l’intervento. Il contratto con Giovanni Pedrocco viene sottoscritto dall’Ente il 2 febbraio 1972.

Malgrado la scadenza relativamente ravvicinata indicata dal professor Pedrocco per la ultimazione dei lavori, egli non si mette all’opera. A metà settembre del 1973 non ha ancora iniziato il restauro, e chiede all’Ente una proroga.

Nemmeno questa volta il professor Pedrocco si cura di fare un sopralluogo alla fabbrica palladiana prima di mettersi all’opera (con un anno di ritardo, comunque), talché,

quando lo conclude, gli “affreschi staccati [da lui restaurati] appaiono assai dissimili per tonalità di colore rispetto alla decorazione che rimane sulle pareti” della stanza dove devono essere collocati.

Non essendo venuto a Malcontenta, il professore non ha del resto nemmeno provveduto al restauro di quanto rimaneva dell’antico apparato decorativo sulle pareti della stanza, su cui sono ben evidenti i segni dell’intervento grossolano compiuto negli anni trenta, quando esso “venne raschiato malamente dalla calce e sistemato con riprese di colore che danno un tono untuoso a tutta la decorazione”. Non basta: gli strappi, montati su tela, sono semplicemente “appoggiati alle pareti”, contraddicendo anche in questo i termini del contratto sottoscritto il 2 febbraio 1972 che prevedevano delle specifiche modalità per il ricollocamento dei teli ai muri da cui erano stati strappati. Per questo insieme di manchevolezze l’Ente per le Ville Venete provvede alla liquidazione del professor Pedrocchio, perfezionandola – con il saldo dei suoi crediti – il 24 febbraio 1979. Dopo di che – per concludere i lavori nella stanza quadra di levante – la Soprintendenza designa un altro restauratore, che è quegli che non ha esitazione a formulare nel suo preventivo che sottopone all’Ente quelle annotazioni critiche sull’operato del professor Pedrocco che abbiamo alcune volte riportato.

L’intervento di restauro che prenderà avvio di lì a poco nella stanza quadra della fabbrica palladiana – che nel frattempo ha cambiato di proprietà – è il detonatore che avvia un restauro del ciclo decorativo che orna le stanze e la sala centrale di questa superba architettura che sarà finalmente unitario e omogeneo. E’ quello che il professor Tiozzo condurrà con la sua equipe, di cui faceva parte Marcello D’Este, suo eccellente collaboratore⁴³.

NOTE

1 Le risorse finanziarie della famiglia erano state depositate in Zecca da Ferigo Foscarei – che è il capo famiglia – prima della sua partenza per San Pietroburgo, ove la Signoria veneziana lo aveva designato ambasciatore presso Caterina di Russia (1783-1790). Ivi erano rimaste anche in seguito, dacché il Foscarei, non appena rientrato a Venezia, viene nominato dalla Signoria ambasciatore (bailo) della Repubblica presso il Sultano, a Istanbul (1792-1796). Sono ancora in Zecca al momento della “caduta” della Repubblica (maggio 1797), e vengono quindi requisite da Napoleone. Questa espropriazione non impedisce al Foscarei di manifestare in modi così espliciti la sua adesione alla “libertà” portata dai francesi da non poter rimanere a Venezia quando i territori della Repubblica vengono annessi all’Impero austro-ungarico (ottobre 1797). Ad aggravare la situazione familiare sta la circostanza che il fratello Filippo, rimasto a Venezia, muore nel 1801, lasciando sei figli minorenni. Poco dopo questo decesso, la vedova di Filippo chiede che venga sciolto il fidecomiso che teneva uniti i beni della fraterna costituita dai figli di Francesco (Codice Napoleonico, Libro III, cap. VI, sez. 1, n. 815 sgg.). Il Regio Tribunale Governativo Ordinario di prima istanza, con decreto in data 23 novembre 1801 nomina Teodoro Correr “Curatore dei possedimenti di Ferigo Foscarei fu Francesco”. Nel Consiglio di Famiglia del 18 aprile 1807 il Correr – che riveste in questo caso anche l’incarico di “Tutor surrogato” dei figli minori di Filippo si oppone

allo svincolo dei beni della fraterna. Solo la scomparsa di Ferigo (1811), che muore senza discendenza, sblocca questa situazione. Nel settembre 1815 si tiene davanti al Giudice di Pace un nuovo Consiglio di Famiglia, che questa volta autorizza l’avvio delle procedure per indire l’asta dei beni della fraterna (decreto n. 2061 del 29 sett. 1815). Questa ricostruzione è basata su documenti appartenuti a Teodoro Correr, (oggi custoditi presso il Museo Civico Correr), il quale non manca di seguire da vicino con molta attenzione tutti quegli eventi per accrescere la sua collezione di opere d’arte.

2 Il ciclo decorativo a fresco della Villa Contarini di Mira (che sorge sulla Riviera del Brenta poco a monte della fabbrica palladiana), capolavoro di Giambattista Tiepolo, è stato strappato nel 1893, per essere portato a Parigi, ove oggi è conservato nella casa Jacquemart-André.

3 Cfr. G. Ceschi, Giambattista Zelotti, in AA.VV., Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia, 1540-1590, Catalogo della Mostra, Milano 1981, pp. 193-197; K. Brugnolo Meloncelli, Battista Zelotti, Berenice Alfieri Milano, 1992, scheda 16, in particolare p. 98.

4 C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell’Arte* ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato (Venezia 1648), ed. a cura di F. von Hadeln, Berlin 1914-1924, pp. 379-381. M. Boschini, *La carta del Navegar pitoresco*, Edizione critica con la “Breve Istruzione” premessa alle “Ricche Minere” della pittura veneziana (Venezia 1660), a cura di A. Pallucchini, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia - Roma 1966, pp. 392-394.

5 Oltre ad aver acquistato, assie-

me alle terre che erano state dei Foscari, la fabbrica palladiana che su di essa esisteva, il Matteazzi possedeva una villa a Predazzo, nel Vicentino, grandi manufatti agricoli a Valproto (Quinto Vicentino) e una villa (le cui stanze erano interamente decorate a fresco) che sorgeva non lungi da Mestre, a Zelarino (Questa villa era stata di proprietà dell'ingegnere Meduna che l'aveva a sua volta avuta dall'Impero Austriaco, come risarcimento per i danni da lui subiti nel corso della guerra del 1848). Eugenio Matteazzi, oltre ai possedimenti fondiari di cui queste fabbriche erano il centro aziendale, teneva in affitto una vasta proprietà dei conti Da Porto, a Pirolaro. La gestione del possesso in Malcontenta era stata assegnata da Eugenio Matteazzi al figlio Antonio, assistente alla Facoltà di Agraria dell'Università di Padova. Queste notizie sono state gentilmente fornite da una pronipote del Matteazzi, moglie del Sindaco di Vicenza Chiesa, amica dell'architetto Carlo Scarpa negli anni della sua permanenza a Vicenza. Elianna Matteazzi, pittrice dilettante, ricordava volentieri le "mense profusamente di schiette e nutritive vivande imbandite" che suo nonno organizzava per i suoi "villani" nel mese di dicembre, proseguendo una tradizione che è vivacemente evocata da F. Marinelli nel 1854 (cfr. F. Marinelli, Memorie storiche degli ultimi cinquant'anni della Repubblica veneta, Venezia 1854, pp. 116-119).

6 Al solo fine di inquadrare queste vicende nel contesto storico, annotiamo che gli affreschi di Giambattista Tiepolo che decoravano la Villa Panigai a Nervesa – attualmente conservati al Museo di Berlino – furono strappati nel 1902.

7 K. Brugnolo, "Prometeo ruba il fuoro per portarlo agli uomini". Un affresco di Battisti Zelotti al Museo di Monteberico, in "Museo di Monteberico", Ed. Frati Servi di Maria Vicenza, pp. 23-25. Lo strappo era stato diviso in due pezzi. Il suo restauro è stato eseguito nel 1994-95 da Alda Bertoncello che era stata anni addietro assistente del Professor Pedrocchio (il quale aveva un suo laboratorio di restauro anche nei "cantinoni" del Convento del Santuario di Monteberico).

8 Si tratta della testa raffigurata nella campitura muraria a destra della porta che dalla Sala dei Giganti immette nella sala centrale a crociera della casa. Nella sacrestia del Santuario questa immagine era esposta con la dicitura "Testa di Cristo deposto".

9 L'allevamento dei bachi da seta non può essere fatto in stanze che non possono essere riscaldate e che non possono essere raggiunte agevolmente dall'esterno per assicurare l'alimentazione dei "cavalieri" con quella continuità che essa richiede. In Malcontenta l'allevamento dei bachi da seta era probabilmente praticato al piano superiore della Barchessa.

10 C. Chinello, Porto Marghera 1902-1926. Alle origini del problema di Venezia, Marsilio, Venezia 1979, pp. 69-72.

11 Cfr. G. Gullino, voce "Piero Foscari", nel Dizionario Biografico degli Italiani, pubblicato dall'Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giuseppe Treccani.

12 Di questa Commissione (detta anche "Commissione conservatrice" dei monumenti) era presidente il Prefetto stesso, marchese Giovanni Cassis, che si faceva rappresentare in essa dal Signor Massimiliano Ongaro. Altri componenti della Commissione erano

il professor cavaliere Manfredo Manfredi, il commendatore Pietro Fragiaco pittore, il cavaliere Ettore Tito pittore e il professor Angelo Sensini "ispettore degli scavi e dei monumenti".

13 È stato il Ministro Fiorilli stesso a raccomandare al Direttore della Commissione di rivolgersi, oltre che al Prefetto, alla Avvocatura dello Stato "per impedire la perdita e il distacco degli affreschi del Tiepolo [sic] siccome si fece per gli affreschi di Palazzo Labia" che in questa congiuntura correvano il medesimo pericolo di stacco, per essere immessi nel mercato.

14 Questi ultimi due corrispondono alle campiture delle pareti che stanno a fianco della porta che dà accesso a questa stanza dalla sala centrale della casa. Si noti che si tratta in questo caso di primi strappi, dacché il soggetto di queste figurazioni aveva reso questi affreschi poco interessanti, fino ad allora, per il mercato antiquario.

15 Può essere interessante registrare l'imbarazzo burocratico creato da questa situazione con le parole stesse scritte dal Direttore della Commissione Regionale per la Conservazione dei Monumenti il 17 ottobre 1903, cioè nel momento stesso in cui il problema degli strappi viene denunciato alla Commissione medesima. Il Direttore riconosce che la villa "non è iscritta sull'elenco degli edifici monumentali" e tuttavia annota che tale elenco "non è definitivo e [che] il Ministro ha sollecitato gli Uffici regionali a raccogliere e a mandare le aggiunte e correzioni opportune". Il Direttore poi scrive: "D'altra parte il catalogo dei monumenti e degli oggetti d'arte ordinato dall'art. 23 della Legge per la conservazione dei monumenti 12 giugno 1902, n. 185, non si è

ancora potuta fare, tanto che al Ministero si considera la necessità di un provvedimento urgente, invitando con circolare 21 agosto 1902 gli Uffici regionali e la Direzione delle Gallerie di vincolare subito gli oggetti di pregio ch'era pur urgente vincolare". Questa notizia, e altre che saranno esposte in queste note, sono tratte dalla busta n. 3222 dell'Archivio Storico della Soprintendenza di Beni Ambientali e Architettonici di Venezia.

16 Cfr. A. Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura, Domenico de Franceschi Venezia, Libro Secondo, p. 50

17 "Cette cession a donné lieu à de nombreux pourparlers entre le contentieux du Trésor et la commission des monuments vénitiens", annoterà di lì a poco Robert Hénard, soggiungendo in nota: "Nous tenons ces renseignements (...) d'une des personnalités de Venise les mieux qualifiées et les plus compétentes et dont nous regrettons de ne pouvoir citer le nom". Cfr. R. Hénard, Sous le ciel vénitien, Lucien Laveur Éditeur, Paris 1911, p. 266.

18 Questo improbabile "arredamento" della casa non deve esser stato di grande suggestione, tuttavia, se un viaggiatore francese che ha modo di visitare questo Palazzo annota, accennando alla sua sala centrale: "Cette vaste nef où des oeuvres d'art revivent cet ameublement branlant et d'un autre age ont l'air d'appeler des fantomes". Ibidem, p. 271.

19 Alcuni studiosi hanno ritenuto che la brillante vicenda narrata da Aldous Huxley in Little Mexican and other stories, nel capitolo intitolato "Little Mexican", si riferisse alla fabbrica costruita da Andrea Palladio in Malcontenta. (Cfr. C. Benito Tiozzo, I tempi che cambia-

no, vol. II, 2006, p. 126-131). Tropi elementi concorrono tuttavia a escludere questa ipotesi. Li elenchiamo: l'epicentro della vicenda narrata da Huxley è Padova e non Venezia; la Villa sorge non lontano da Strà, e più precisamente a Dolo; a fianco della Villa vi è un grande complesso di adiacenze che forma una immensa corte; la presenza di molte statue nel giardino; la presenza nella casa di tre distinti cicli pittorici (uno di Veronese, uno di Carpioni e uno del Tiepolo) di cui lo scrittore dà una circostanziata descrizione; la occupazione della Villa, durante la guerra, da forze armate francesi; le offese subite dagli affreschi per colpa dei militari e dei paesani; eccetera. Rimane il fatto, tuttavia, che la storia narrata da Huxley descrive in modo efficace una vicenda che documenta il clima sociale e culturale tipico degli anni della prima guerra mondiale e della congiuntura storica immediatamente successiva.

20 È forse per la preoccupazione suscitata da questi contrasti che il Ministero della Pubblica Istruzione in data 28 dicembre 1925 nuovamente notifica al nuovo proprietario il vincolo ex-lege 20 giugno 1909, n. 364.

21 Nel 2007, trent'anni dopo la morte di Angelo Caviglioni (1977), Bologna, la città in cui egli è nato nel 1887, ha dedicato, in Palazzo Saraceni, una mostra antologica ricca di 104 opere, a cura di Beatrice Buscaroli. Marinetti, che è il suo punto massimo di riferimento umano e intellettuale, definisce il Caviglioni (che Tato giudica "silenzioso, tranquillo, con un'aria pacata da buon arciprete") uno "stupefacente aereo-pittore", "pagano e mistico" che "idealizza i suoi aeroplani e li santifica". Cfr. S. Grasso, Un futurista con l'aria da arciprete,

in "Il Corriere della Sera", 25 settembre 2007; e Aeropittura futurista: Angelo Caviglioni e gli altri protagonisti, a cura di Beatrice F. Buscaroli, Catalogo della mostra a Palazzo Saraceni, 16 Novembre 2007 – 20 Gennaio 2008, Bononia University Press, Bologna 2007.

22 Angelo Caviglioni parteciperà peraltro anche ad altre Biennali, sempre come pittore aerofuturista, fino al 1942.

23 P. Morand, Venises, Gallimard, Parigi, 1971, p. 111.

24 Si tratta di un "gioco" che non manca di riproporsi anche più avanti nel tempo, in situazioni per qualche verso eccezionali. Per esempio: "her late Majesty the Queen Margherita of Italy - ci racconta A.C. Landsberg in un suo articolo del 1937 - while still Princess of Piedemont, once visited this palace and with her own hands removed portion of the whitewash, so discovering this typical figure of a sixteenth century Venetian dame". Si tratta della figura femminile, detta la malcontenta, che per la verità non era mai stata coperta da uno scialbo di calce. Cfr: A.C. Landsberg, An historic italian villa. Malcontenta, Venice, in "Country Life", 16 e 23 ottobre 1937, pp. 396-401 e pp. 420-425.

25 Si tratta di un "gioco" che non manca di riproporsi anche più avanti nel tempo, in situazioni per qualche verso eccezionali. Per esempio: "her late Majesty the Queen Margherita of Italy - ci racconta A.C. Landsberg in un suo articolo del 1937 - while still Princess of Piedemont, once visited this palace and with her own hands removed portion of the whitewash, so discovering this typical figure of a sixteenth century Venetian dame". Si tratta della figura femminile, detta la malcontenta, che per

la verità non era mai stata coperta da uno scialbo di calce. Cfr: A.C. Landsberg, *An historic italian villa. Malcontenta, Venice*, in "Country Life", 16 e 23 ottobre 1937, pp. 396-401 e pp. 420-425.

26 Cogliamo l'occasione per ringraziare Francesco Turio Boehm della cortese autorizzazione a pubblicare le riprese fotografiche eseguite da Osvaldo Boehm, suo nonno.

27 Dalla descrizione riportata dal Brunelli e dal Callegari si intende che A.C. Landsberg non è riuscito a interpretare il significato iconografico di questa figurazione.

28 Evidentemente il Landsberg mostra ai suoi ospiti – mentre li intrattiene in questa stanza – delle immagini della scena della Caduta dei Giganti dipinta da Giulio Romano in una grande sala quadrata di Palazzo Te a Mantova. È lì che uomini con esagerate muscolature mostrano barbe stoppose.

29 Quando procede alla redazione di un preventivo da sottoporre alla Soprintendenza per avviare un restauro, il 24 gennaio 1974, Glauco Benito Tiozzo, a proposito del ciclo decorativo di questa stanza, scrive: "Le superfici affrescate si presentano molto danneggiate, con il colore parzialmente strappato, in parte raschiato malamente e in parte ancora velato di calce. Vari interventi di restauro hanno deturpato la decorazione ricoprendola abbondantemente".

30 A.C. Landsberg, *An Historic Italian Villa. Malcontenta - Il Venice. The residence of Mr. A.C. Landsberg*, in "Country Life", Oct. 23rd, 1937, pp. 422-423. Si noti che in questo articolo è scritto erroneamente "Rafaeldini".

31 Arturo Raffaldini (1899-1962) praticava saltuariamente anche la pittura mostrando, in quest'arte, la

sua esperienza nell'uso di tecniche antiche, come l'encausto.

32 Nel preventivo per un restauro di questa stanza preparato il 2 settembre 1974, G.B. Tiozzo - rivolgendosi alla Soprintendenza - scrive: "La decorazione si presenta assai rovinata, con imbiancimenti ed estese ridipinture". E prosegue: "in molte zone la calce che ricopriva la pittura è stata asportata solo parzialmente. Altre zone sono state malamente strappate". Con quest'ultima espressione si riferisce probabilmente alla campitura centrale della parete di fronte al camino, in cui uno strappo ha causato lo stacco di una vasta porzione dell'intonaco di supporto. Il Tiozzo riconosce che anche per lui, comunque, "i temi figurativi risultano di difficile lettura".

33 A vedere la documentazione fotografica, pare di intendere che questi restauri si siano conclusi nel 1932-33. Ma da una lettera del Raffaldini al Landsberg, data alla posta di Mantova il 22 giugno 1939, apprendiamo che solo a questa data riceve il saldo del suo lavoro. (Viene da pensare che si tratti di una insolvenza che A.C. Landsberg si premura di sanare prima di lasciare l'Italia nella congiuntura storica in cui la Gran Bretagna dichiara guerra alla Germania nazista).

34 Nel preventivo per il restauro di questa stanza preparato il 20 gennaio 1975, G.B. Tiozzo, dopo aver annotato che anche "in questa stanza dei Giganti gran parte della figurazione risulta strappata e non tutto il bianco di calce è stato asportato", scrive: "la superficie dipinta risulta molto untuosa per alterazione delle riprese di colore eseguite in occasione dei vecchi restauri. Imbiancimenti e ossidazioni si notano in più parti, miste a

colature di colore da restauro”.

35 Wittkower scrive poi: “Further I have pleasure in enclosing photos of engravings of Battista Franco taken in the Print Room of the Brit. Museum. The Holy Family (Bartsch 31) seems to me of special interest for you as you may see here a peculiar combination of the Roman (legs of Joseph taken from Michelangelo’s Moses) and the Venetian influence. For the present I am staying with my wife in Como till about the end of this month, we shall go together to Venice until about the 2nd of September. If thereafter you would find me an opportunity of discussing things of common interest to both, you and me, I shall be extremely glad to see you”.

36 Benché la Soprintendenza con sua nota in data 17 agosto 1942 avesse chiesto formalmente al Prefetto di Venezia che “il magnifico edificio palladiano fosse esonerato dall’obbligo di fornire alloggio alle truppe”, il Prefetto di Venezia aveva proceduto al sequestro della villa in data 6 ottobre 1942, in quanto posseduta da un suddito di uno Stato in guerra con l’Italia (il Brasile). Nei giorni immediatamente successivi a questo decreto un ufficiale dell’esercito si era recato a visitare la villa “per stabilire se essa possa essere adibita a ricovero per 200 profughi slavi di città italiane soggette a bombardamenti aerei”. Da una lettera della Cassa di Risparmio indirizzata al Soprintendente l’anno successivo apprendiamo che la villa, nel frattempo, era stata occupata da alcuni funzionari di una industria insediata in Porto Marghera, l’ILVA, e da sfollati, inquilini “che offrono il migliore affidamento per la conservazione dell’immobile, e che non sono certo tali da at-

tirare su di sé l’offesa nemica”. Nel contempo però “parecchi ufficiali tedeschi hanno visitato la villa alla Malcontenta per verificare la possibilità di insediarvi Comandi o Reparti dell’Esercito Germanico, per quanto sulla porta sia applicato il decreto a firma di Kesslering che dichiara la villa monumento d’arte, da non requisire”. Quel decreto, in effetti, scongiurerà la requisizione. A.C. Landsberg, al suo rientro in Italia, nel 1947, troverà tuttavia occupata la casa dall’ingegner Wirz che la libererà solo quando il Landsberg troverà per lui un alloggio alternativo.

37 Del resto, gli stessi Brunelli e Callegari (che forse riflettono anche in questo caso il pensiero del Landsberg) avevano annotato - quando li avevano visti: “sarà impossibili ridare loro i colori scomparsi”. Cfr. B. Brunelli e A. Callegari, op cit., p. 26.

38 Questi lavori corrispondono a quelli saldati dall’Ente per le Ville Venete alla ditta E. Gobetto e C. - per l’importo di L. 1.200.000 - dietro presentazione di fattura trasmessa dalla Soprintendenza ai Monumenti all’Ente, con nota prot. 8030, munita di Nulla Osta, visto di collaudo e liquidazione.

39 Questi più ampi lavori sono in gran parte quelli corrispondenti al progetto e al preventivo redatti dall’ingegner Giacomo Tosoni in data 4 luglio 1960 per un importo di L. 10.000.000, per i quali A.C. Landsberg in data 8 luglio 1960 chiede all’Ente per le Ville Venete la concessione di un mutuo “con l’abbuono degli interessi e un contributo [a fondo perduto] del 20% sul capitale”. Dall’accoglimento di tale richiesta l’Ente per le Ville Venete dà comunicazione in data 16 luglio 1960, con lettera prot. 3019 indirizzata al legale di A.C. Land-

sberg, avvocato I. Radaelli.

40 Su questa stagione cfr. A. Foscarì, *Tumult and Order. Malcontenta 1924-1939*, Lars Muller Publisher Zurigo, 2012

41 *Ibidem*, (vedi "Post Scriptum")

42 Questo intervento – anche questo a cura di Giovanni Pedrocco – verrà però eseguito qualche anno appresso, nel 1979, per presentare il Concerto dello Zelotti a una mostra organizzata per celebrare il Centenario della morte di Andrea Palladio. Cfr. G. Martinelli, I collaboratori veronesi di Andrea Palladio, in AA. VV. "Palladio e Verona", Catalogo della mostra a cura di P. Marini, Neri Pozza, Vicenza 1980; C. Ceschi, Giambattista Zelotti, cit., pp. 198-201; K. Brugnolo Meloncelli, Battista Zelotti, cit., pp. 98; e P. Marini, Il Concerto, in G. Beltramini, H. Burns (a cura di), "Andrea Palladio e la Villa Veneta da Petrarca a Carlo Scarpa", Marsilio, Venezia 2005, pp. 361-363.

43 Sul ciclo dei restauri compiuto nel corso degli anni settanta cfr. G.B. Tiozzo, Gli affreschi di Villa Foscari alla Malcontenta dopo i recenti restauri, in "Notizie da Palazzo Albani", VIII, 1979, pp. 55-67. Cfr. anche L. Crosato Larcher, Postille alla lettura del ciclo della Malcontenta dopo il restauro, in "ARTE VENETA", XXXII, Electa, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1978, pp. 223-229.

Ringraziamenti

Le mie riflessioni sul tema degli affreschi della casa eretta da Palladio in Malcontenta sono iniziate con Licisco Magagnato, allora direttore del Museo di Castelvecchio e con Francesco Valcanover, allora Soprintendente ai Beni Storici e Artistici. A loro va dunque per primi il mio ringraziamento. Che si estende a Gian Sebastiano Ruscica, presidente dell'Ente Regionale Ville Venete che alla metà degli anni Settanta ha condiviso la necessità di dare avvio a una campagna di restauri e a Clauco Benito Tiozzo che questa campagna l'ha condotta egregiamente, coadiuvato da eccellenti collaboratori fra cui ricordo con particolare stima Marcello D'Este. Non poco sono debitore anche verso Luciana Crosato Larcher, Katia Brugnolo Meloncelli e Vincenzo Manfrini e così verso Fabrizio Biferali e Massimo Firpo che con le loro ricerche hanno acuito la mia attenzione su molte problematiche connesse agli affreschi.

Della loro generosa collaborazione sono inoltre grato a Francesco Turio Böhm per aver messo a mia disposizione immagini conservate nel suo prezioso archivio fotografico; a Piero Mainardis che mi ha consentito di dare alle stampe il ritratto inedito di Battista Zelotti; a Paola Marini, direttore del Museo di Castelvecchio in Verona; a Guido Beltramini, direttore del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio; a Sabine de La Rochefoucauld, responsabile delle relazioni pubbliche del Museo del Louvre; a Dennis Cecchin della Fondazione Musei Civici; a Giuseppe Maria Pilo, direttore di Arte Documento; a Mauro Manfrin che mi ha procurato una rara immagine della fabbrica palladiana delineata all'inizio dell'Ottocento; a Loretta Montagner, Claudio Albanese e Matteo Casini che in diverso modo mi hanno aiutato a ordinare il materiale iconografico; ad Annalisa Cadel e Carmen Donadio che hanno trascritto la prima stesura di questa storia. Un ringraziamento particolare devo tuttavia a Micaela Dal Corso che ha seguito l'evolversi di questa ricerca in molti dei suoi passaggi (e ha condotto una specifica indagine sulle giornate in cui si è venuta svolgendo l'opera degli artisti convocati in villa per dipingere a fresco); e così pure alla Presidente Giuliana Fontanella e al Consiglio di Amministrazione dell'Istituto Regionale Ville Venete che hanno ritenuto che questa ricerca costituisca un atto concreto di valorizzazione del compendio architettonico palladiano e che quindi la sua pubblicazione meriti il sostegno dell'Istituto.

Un libro – quanto meno un libro come questo – non è opera tuttavia del solo autore. Esso non avrebbe potuto vedere la luce senza il contributo essenziale del traduttore e dell'editore: cioè di Lucinda Byatt che ancora una volta ha voluto tradurre in inglese un mio testo scritto in italiano e di Lars Müller che anche a questo libro ha saputo attribuire una veste

editoriale impeccabile.

In questo caso le immagini fotografiche non sono solo parte integrante del testo: sono state anche uno strumento indispensabile della ricerca. Per cui considero Matthias Schaller, che le ha riprese, come autore, anche lui, di questo libro. Un libro la cui stesura forse non sarebbe giunta a termine se Giulia non mi avesse aiutato - benché sia al di là dell'Atlantico - con un entusiasmo e una efficienza che mi hanno fatto superare quelle remore e quelle esitazioni che forse, altrimenti, avrei avuto.

