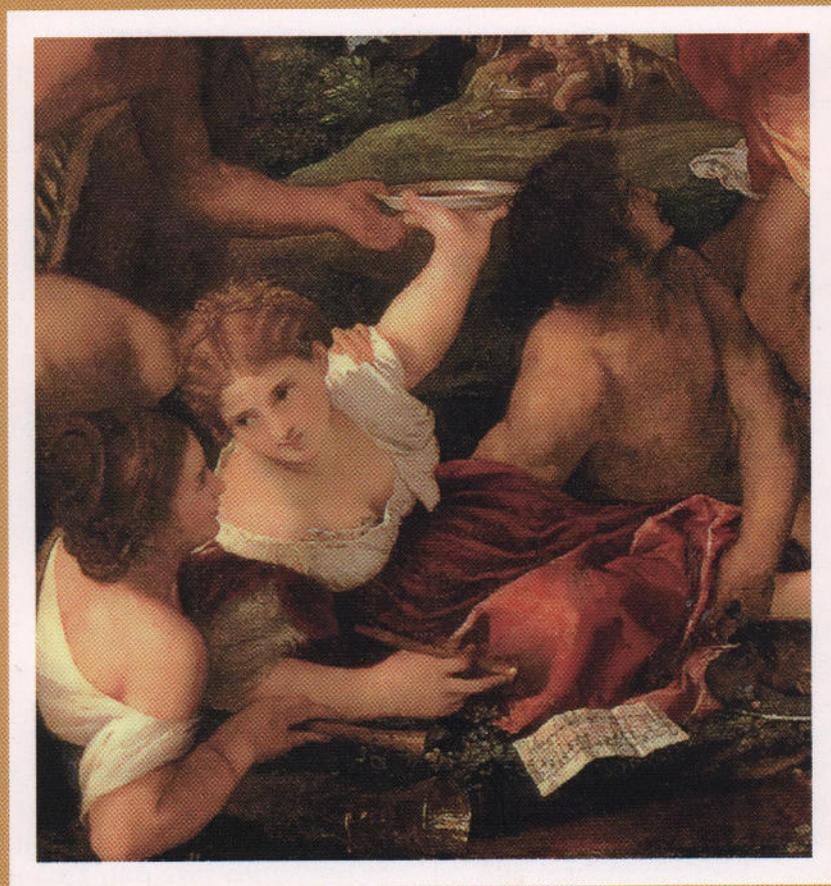


Venezia Cinquecento

Studi di storia dell'arte e della cultura

anno XXI n. 41



ESTRATTO

gennaio-giugno 2011

BULZONI EDITORE

ISSN 1225-1735

La metamorfosi del giovane Tintoretto

Quasi tutto sappiamo delle quattordici tavole dipinte a olio con storie ovidiane che sono conservate nella Galleria Estense di Modena¹. Chi le ha dipinte: Tintoretto². Per chi: un patrizio veneziano giovanissimo (aveva appena ventidue anni), Vettor Pisani³. Per quale ambiente: una stanza quadrangolare (mt. 6,50x7,00) della casa veneziana del Pisani nella contrada di San Paterniano (fig. 1)⁴. Per quale collocazione: nelle quadrature di un soffitto ligneo di cui possiamo ora ricostruire il disegno⁵. In quale occasione: per celebrare il matrimonio che Vettor Pisani contrae con una figlia di Marco Foscari, Paolina, il 17 settembre del 1542⁶.

Queste informazioni – cui si potrebbero sommare quelle che documentano le vicende attraversate da queste tavole dal momento in cui partono da Venezia (19 settembre 1658) ad oggi⁷ – non sono sufficienti tuttavia a inquadrare, e tanto meno a risolvere, uno specifico problema storiografico: quale congiuntura può aver consentito al giovane figlio di un tintore di stoffe, Jacopo Robusti o Comin che sia (aveva solo ventiquattro anni allo scadere del 1542), di scoprire ed esprimere in

modo così vigoroso l'energia creativa in lui latente e di riflettere in modo così evidente nella sua opera il magistero di Giulio Romano.

Orbene, per cercare di rispondere a questi interrogativi bisogna uscire a tutta prima da Venezia e portarsi a Bagnolo, nel Vicentino, ove Vettor Pisani, assieme ai fratelli Marco e Daniele, detiene il vasto possedimento rurale che Zuanne Pisani, il padre loro, aveva acquistato nel 1523, avviando su di esso radicali interventi di bonifica agraria⁸. In Bagnolo, per celebrare il suo matrimonio con Paolina Foscari, Vettor Pisani mette in atto una operazione che è complementare alla *renovatio* della sua casa veneziana. Avvia la costruzione di una importante *casa di villa*, che, oltre a essere un auspicio della sopravvivenza della sua famiglia, avrebbe dovuto affermare in questo ambito la sua presenza quale esponente della classe di governo della Repubblica⁹.

Allo scadere del 1542 – cioè quando il Pisani sta disponendosi a realizzare questo progetto – giunge a Vicenza Giulio Romano. Questo accadimento, di non poca importanza in una città che

aveva attraversato un lungo periodo di stagnazione culturale, induce alcuni nobili vicentini ad avviare la costruzione di una nuova dimora su modelli forniti, direttamente o indirettamente, dal celebrato allievo di Raffaello che dal 1524 era l'architetto dei Gonzaga a Mantova. I fratelli Thiene, fra questi, avviano in Vicenza la costruzione di un imponente palazzo chiamato ad affermare in città l'autorità e il prestigio della loro famiglia. La gestione di questo cantiere è assegnata a un dipendente poco più che trentenne dell'impresa edilizia più qualificata di Vicenza: Andrea di Pietro. Questi – il futuro Palladio – gestisce e dirige l'opera con competenza e maestria, mantenendosi evidentemente in contatto con il grande architetto di formazione toscoromana che legittima con la sua autorità la *novitas* implicita in questa architettura¹⁰.

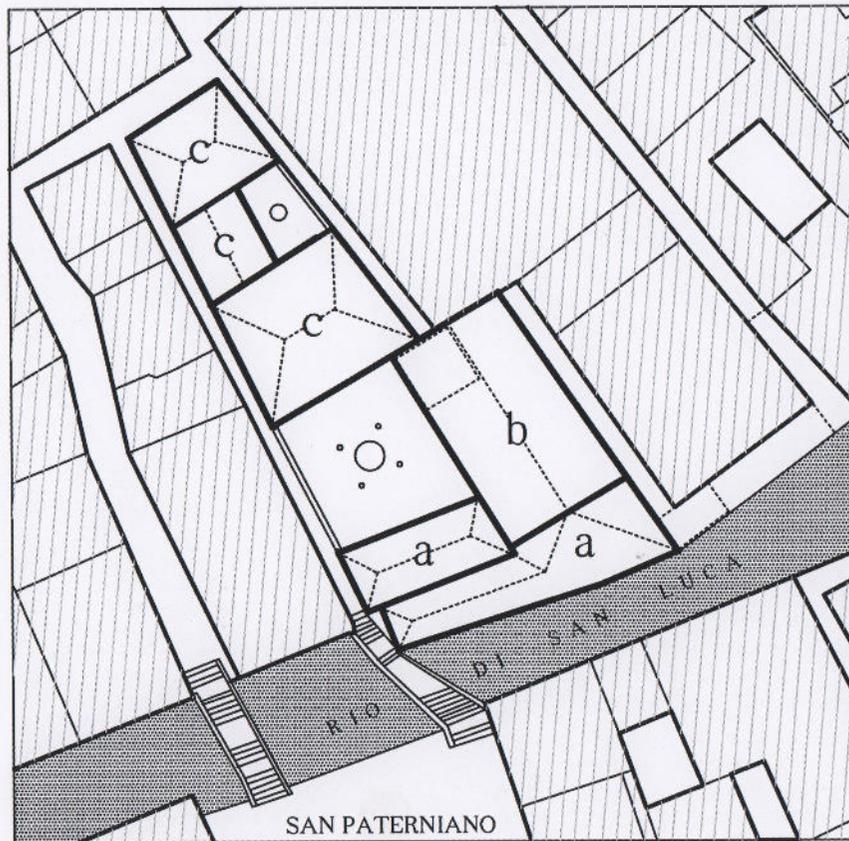
Vettor Pisani, forse stimolato anche dall'esempio di questi nobili vicentini, ingaggia, a quanto pare, la medesima impresa edilizia che aveva avuto la fiducia dei Thiene. Per l'invenzione, cioè per il progetto della sua casa, e per la direzione del relativo cantiere di costruzione, si affida comunque al tecnico che affianca Giulio Romano nella conduzione delle opere di Palazzo Thiene. Se questi piazza al centro della facciata di questa fabbrica che sorge isolata in mezzo ai campi un'edera che è quasi un emblema dell'architettura di Giulio (figg. 2-3), c'è da credere che abbia l'avvallo del maestro, perché da giovane lapicida qual è ancora non commetterebbe certo né l'imprudenza di offenderlo, né quella di competere con lui¹¹.

Rientriamo a Venezia, con queste prime, sommarie informazioni. Come in Vicenza il giovanissimo patrizio coglie con immediatezza il senso di una congiuntura che incide profondamente sulla vita sociale e politica della città berica, così a Venezia egli è influenzato dagli eventi che coinvolgono quei giovani esponenti dell'oligarchia veneziana di

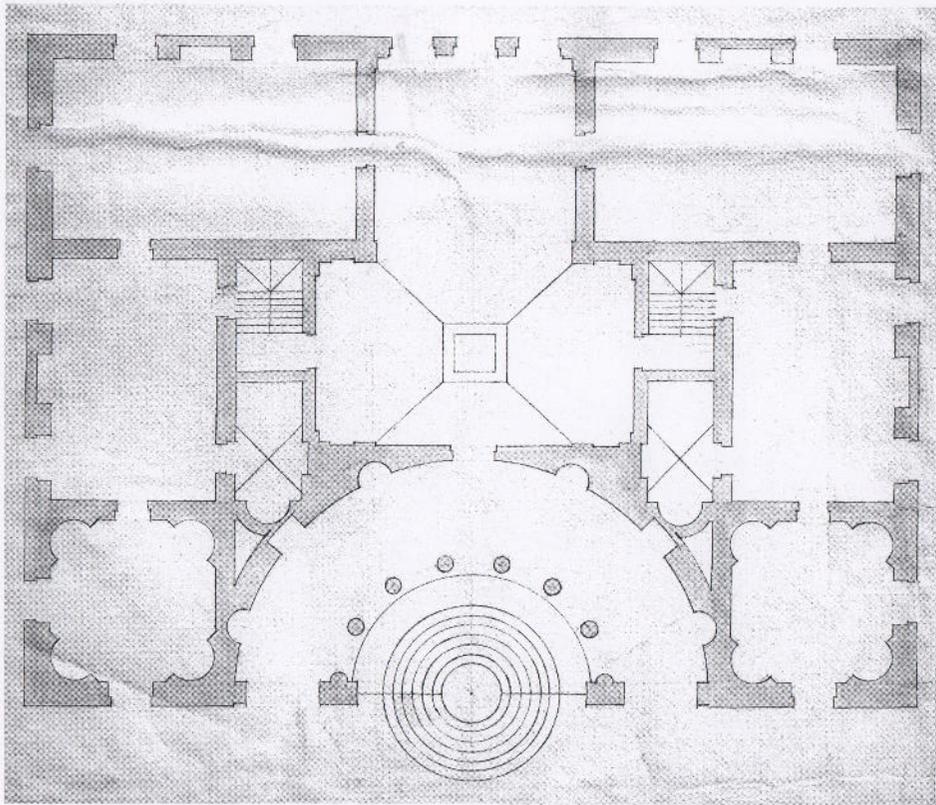
cui fanno parte i fratelli Pisani, e fra questi Vettor che dei tre è, oltre che il maggiore, il più intraprendente e il più ambizioso. E anche possibile, peraltro, che nel 1541, l'anno che precede il suo matrimonio, Vettor Pisani si sia iscritto anche lui a quella Compagnia della Calza, detta dei Sempiterni, che a Venezia è così autorevole sul piano sociale da avere il sostegno di quanti detengono il potere culturale nella città: Tiziano, Sansovino, Aretino, e con loro l'editore dell'Aretino, Francesco Marcolini¹².

È proprio Tiziano che nel marzo del 1541 coordina una "dimostrazione" con cui questi giovani rampolli della fascia più elevata dell'oligarchia veneziana si presentano alla città dopo aver avuto l'autorizzazione del Senato di "serrarsi" in "compagnia"¹³. Aretino scrive una commedia, *La Talanta*, che un anno appresso, cioè nel marzo del 1542, sarà recitata dagli stessi "compagni" in una sala immensa¹⁴, sontuosamente allestita, forse su indicazioni di Jacopo Sansovino. Francesco Marcolini dà alle stampe il testo della commedia che Pietro Aretino dedica a Ottaviano de' Medici, "depositario generale", in quel tomo di tempo, del ducato fiorentino.

Quello che non manca di impressionare i veneziani in questo evento – e quindi anche Vettor Pisani che a questa rappresentazione dobbiamo presumere abbia assistito, quando non fosse egli stesso, in quanto "compagno", fra gli attori – è la decorazione pittorica che arricchisce l'allestimento architettonico della sala¹⁵: soprattutto la decorazione del soffitto, cosa mai prima sperimentata a Venezia in una casa, dove, assieme a ventiquattro "tondi" che raffigurano le ore del giorno, appaiono "quattro grandissimi quadri" in cui sono raffigurati, secondo il programma iconografico dettato da Pietro Aretino, la *Notte*, l'*Alba*, il *Mezzogiorno* e la *Sera*. Quello che è sorprendente di queste tele, oltre alla dimensione, sono gli scorci di sotto in su, raffigurati con singolare spregiudicatezza¹⁶.



1. Schema planimetrico delle proprietà Pisani nella contrada di San Paterniano (a – edificio tardo-gotico; b – edificio del primo Cinquecento; c – case da affitto).



2. Andrea Palladio. Disegno per Villa Pisani a Bagnolo (R.I.B.A., XVII, 17 r).



3. Giulio Romano e Raffaellino del Colle. *Madonna col Bambino e san Giovannino*, particolare. Walters Art Museum, Baltimora.

Il successo che riscuote il pittore chiamato a dipingere queste tele – Giorgio Vasari, allora poco più che trentenne – è così immediato che egli è prontamente convocato da un patrizio fra i più autorevoli della città, Giovanni Corner, per eseguire “nove quadri grandi a olio”¹⁷ nelle campiture del soffitto ligneo di una sala del palazzo sul Canal Grande che aveva acquistato nel gennaio di quell’anno e di cui aveva avviato il restauro con l’aiuto di Michele Sanmicheli¹⁸. Contemporaneamente Vasari viene chiamato dai canonici regolari di Sant’Agostino a decorare il soffitto della chiesa dedicata allo Spirito Santo che allora stavano finendo di costruire in un’isoletta della laguna¹⁹. È una riprova del rilievo di questo successo il fatto che Tiziano – che non vuole perdere la primazia di pittore sullo scenario veneziano – dispieghi tutto il potere di cui dispone, e sfrutti l’amicizia di Jacopo Sansovino che era l’architetto dei canonici, per sottrarre a Vasari l’incarico, dipingendo poi le tre straordinarie storie bibliche (fig. 4) che oggi ornano il soffitto della grande sacrestia della chiesa veneziana dedicata alla Madonna della Salute.

È probabilmente l’evento clamoroso organizzato dai compagni Sempiterni che spinge Vettor Pisani a metter mano anche lui, seguendo l’esempio di Giovanni Corner, alla decorazione pittorica di un soffitto della sua casa. Viene da pensare che nel far questo egli si disponga a seguire lo stesso criterio che aveva ispirato il suo comportamento nel Vicentino, dove aveva convocato il tecnico che aveva raccolto la fiducia e la stima di Giulio Romano.

Se così fosse, potrebbe aver pensato di ingaggiare Andrea Meldolla, lo Schiavone, il giovane pittore che più di ogni altro, fra quelli che avevano seguito da vicino l’impresa del Vasari, era stato apprezzato dal pittore aretino, se è a lui che, alla fine di questa avventura, questi chiede di fare un gran quadro – una veduta della battaglia navale

sostenuta da Carlo V nelle acque di Tunisi (1535) – da mandare in dono a Ottaviano de’ Medici. Ma poi sceglie fra i giovani pittori veneziani quello che nell’impresa del Vasari ha scoperto una possibilità d’azione che è particolarmente congeniale al suo vigoroso temperamento artistico e una via che gli consente di raggiungere rapidamente il successo che sente di meritare; ingaggia, dunque, Jacopo Tintoretto.

Difatti Vasari, con la sua straordinaria capacità organizzativa e con l’ausilio determinante di Cristofano Gherardi e di Battista Cungi, era riuscito nel giro breve, anzi brevissimo, di tre mesi a produrre più di quaranta tele, di cui le quattro del soffitto, come ormai sappiamo, erano le più spettacolari. In queste composizioni l’insieme delle tre sorprendenti novità – l’eccezionale dimensione (“dieci braccia per un verso, e per l’altro otto”), gli scorci dal sotto in su, e la rapidità nella stesura coloristica – proponeva ai giovani artisti veneziani uno scenario assolutamente esaltante.

Jacopo Tintoretto è ansioso di accettare la sfida lanciata a Venezia dal pittore ingaggiato dai Sempiterni²⁰. Non è escluso che offra anche a Vettor Pisani (come aveva appena fatto, o farà di lì a poco, con i Soranzo) di eseguire il lavoro al solo costo dei colori necessari all’impresa, come suggerito da Ridolfi. Comunque gli assicura di poter superare lo Schiavone in quelle inflessioni figurative che avevano raccolto l’approvazione del Vasari²¹; e garantisce di poter raffigurare la scena della *Caduta di Fetonte*, con i cavalli che vanamente si dimenano nell’aria e il carro che rovinosamente precipita, in una campitura assai più compressa di quella che Vasari aveva avuto a disposizione nel soffitto della sala teatrale (fig. 5-6)²².

Non solo di questo si dovette però parlare fra Vettor Pisani e Tintoretto prima di avviare l’impresa della decorazione del soffitto di una sala della



4. Tiziano. *David e Golia*. Santa Maria della Salute, Venezia.

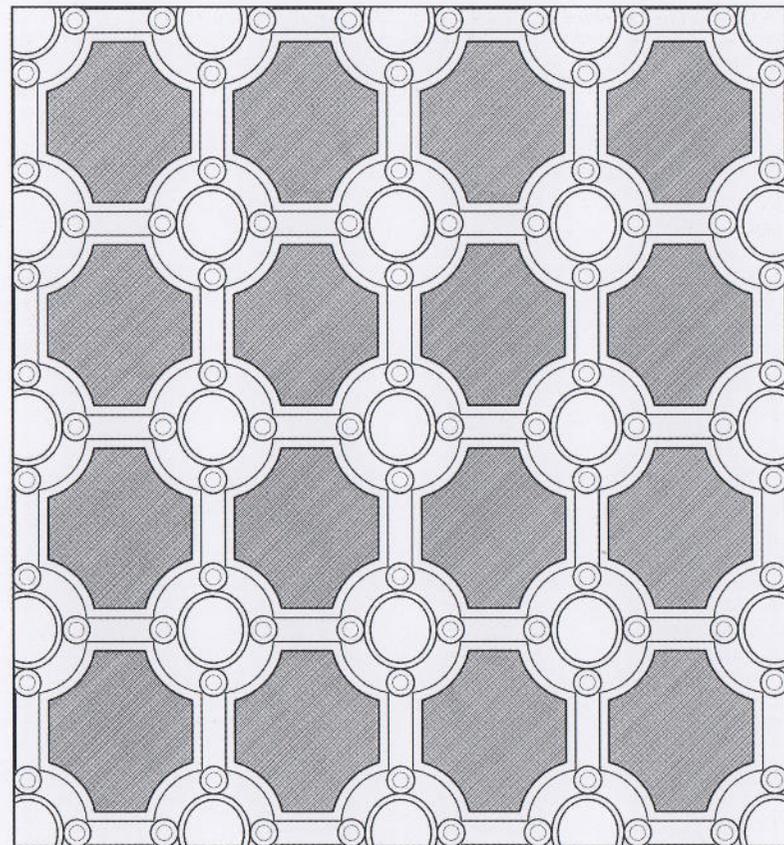
casa di San Paterniano: il giovane patrizio e il giovane pittore non avranno mancato di riflettere e discutere sui commenti che erano circolati negli ambienti veneziani dopo la recita della *Talanta*. Le persone più informate avranno a loro volta osservato che la paternità intellettuale dell'invenzione di scene di sotto in su, e quindi di rappresentazioni del corpo umano mai prima sperimentate, si doveva ascrivere a Giulio Romano. Il palazzo suburbano dei Gonzaga offriva un campionario di soluzioni figurative da cui Giorgio Vasari, che per quattro giorni era stato intrattenuto a Mantova da Giulio prima di venire a Venezia, aveva potuto attingere a piene mani.

Quindi – per arrivare alla vistosa eco del magistero di Giulio Romano che gli studiosi hanno riconosciuto nelle tavole dipinte da Tintoretto per Vettor Pisani²⁵ – è piuttosto evidente che il giovane patrizio che aveva prontamente appreso in Vicenza l'importanza della "lezione" di Giulio avrà proposto al Tintoretto di recarsi a Mantova, accompagnando Palladio. È infatti assai probabile – anche se non sono stati ancora ritrovati documenti che confermino questa supposizione – che Palladio si sia recato più di una volta da Vicenza a Mantova per considerare con Giulio i problemi che inevitabilmente sorgevano in un cantiere importante come quello vicentino di Palazzo Thiene, o per avere una sua approvazione alle varianti che egli riteneva di dover apportare al modello consegnato ai Thiene allo scadere del 1542.

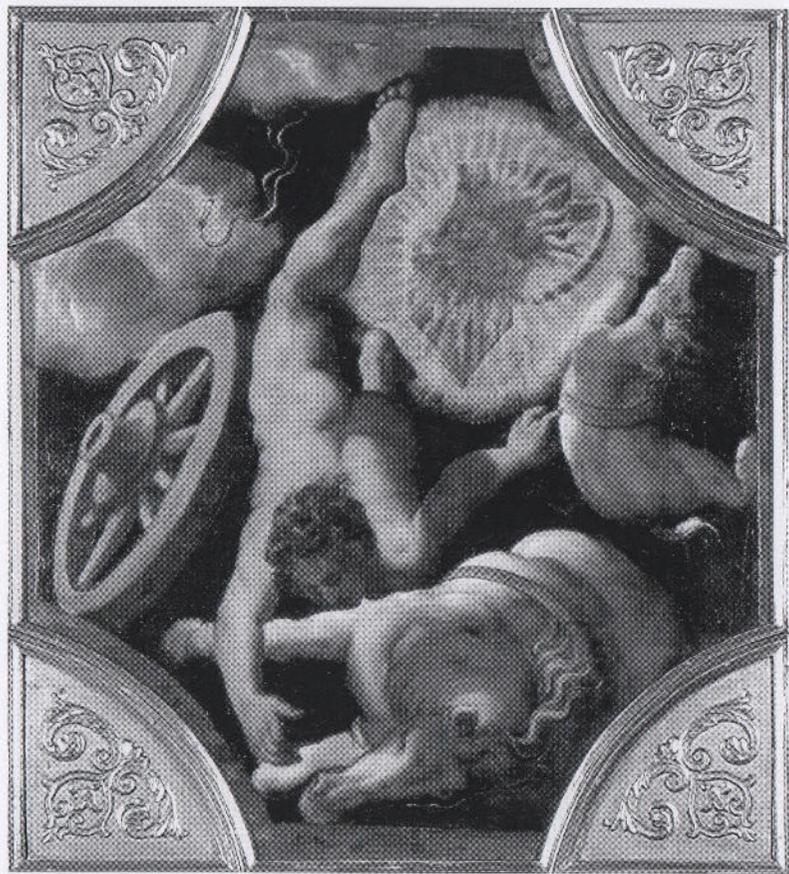
Di tutto ciò s'avverte l'eco nelle tavole modenesi di Tintoretto. Il che ne accresce straordinariamente il fascino, perché pare di intuirvi le tensioni culturali di una congiuntura singolarissima: l'incontro fra due personalità egualmente ricche di entusiasmo, quella del giovane patrizio e quella del giovane pittore, che saranno eminenti sulla scena veneziana nei decenni successivi²⁶; e la liberazione,

in Tintoretto, di una energia creativa che fino a quel momento non era riuscito ancora a esprimere compiutamente. Del resto non c'è nemmeno un programma iconografico prestabilito a condizionare Tintoretto, come era invece accaduto a Vasari. La scelta delle *Metamorfosi* di Ovidio, o per meglio dire di una traduzione in volgare che circolava a Venezia²⁵, offre al pittore un repertorio di scene e un universo mitologico ricco di episodi di grande suggestione (figg. 7-11)²⁶.

Nei pannelli dipinti da Tintoretto non ci sono quei pipistrelli, quei civettoni e quelle streghe che sono di per sé la prova della collaborazione di Cristofano Gherardi nella realizzazione del ciclo decorativo di Vasari per i Sempiterni. Le scene, anche per via delle loro ridotte dimensioni, si riducono all'essenziale. In esse campeggiano solo dei corpi umani, variamente drappeggiati. Gli scorsi dal sotto in su danno di questi corpi delle vedute inaspettate. Le pennellate sono rapide e grasse: a osservarle da vicino si riesce a percepire come esse si sovrappongano impetuosamente l'una all'altra. Un esile segno bianco – un tratto dipinto a olio con un pennello sottile – evoca in superficie, quando serve, il disegno che suggella le forme della composizione. I cieli in cui le figure si stagliano sono a volte fiammeggianti (come "fiammeggiante di rosso" era il cielo dell'*Aurora* dipinta dal Vasari), o dominati dalla presenza di un "sole che abbrucia l'aria" come nel quadro del *Mezzogiorno* apparso sul soffitto dell'apparato teatrale dei Sempiterni²⁷; o invece sono attraversati da nuvole di una densità tale che le fa apparire come masse corpose stranamente sospese nell'aria. Assistiamo a uno spettacolo emozionante, come lo è sempre un'esplosione di energia creativa: è come se Jacopo, in questa avventura, scopra in modo subitaneo – quasi sia egli stesso il protagonista di una metamorfosi – la sua identità artistica



5. Compartimento del soffitto decorato da Jacopo Tintoretto nella casa di Vettor Pisani a San Paterniano (ricostruzione di Antonio Foscarini).



6. Jacopo Tintoretto. *La caduta di Fetonte*. Galleria Estense, Modena.



7. Jacopo Tintoretto. *I contadini di Licia tramutati in rane*. Galleria Estense, Modena.

o, quanto meno, che si trovi per la prima volta nella condizione di esprimerla compiutamente; ed è così forte, a momenti anche irruente, questa identità, che in nulla viene sminuita dalla esplicita evocazione del magistero di Giulio Romano o dalle assonanze con talune inflessioni linguistiche di Andrea Meldolla.

Rimane comunque sorprendente che un giovane quale Vettor Pisani, che non aveva avuto il supporto del padre nella sua formazione culturale (era rimasto orfano a otto anni), abbia potuto scoprire da solo la genialità latente in un lapicida poco più che trentenne che era alle dipendenze di una impresa edilizia di Vicenza e nel giovane figlio di un tintore di panni che a Venezia aveva potuto dipingere, fino ad allora, solo immagini di devozione alquanto convenzionali. La cosa sarebbe straordinaria anche a voler avanzare l'ipotesi che Vettor Pisani abbia semplicemente tenuto conto delle indicazioni fornite dalle scelte di Giulio Romano in Vicenza e da quelle di Giorgio Vasari in Venezia. Ma solo Vettor Pisani, fra i patri-zi veneziani suoi coetanei, tiene un comportamento così avveduto: per cui viene da pensare che egli sia affiancato da qualcuno che lo aiuta a prendere queste decisioni.

Nella congiuntura del suo matrimonio con Paolina – cioè nel secondo semestre del 1542 e nei mesi successivi – questi non può essere altri che il padre della sua sposa. Marco Foscarini, uomo di vasta cultura²⁸, era stato uno dei personaggi più influenti in Venezia negli anni del dogado di Andrea Gritti. In quest'arco di tempo (1523-1538) non aveva occupato posti di governo, perché ciò era impedito dall'ordinamento veneziano ai parenti stretti del doge, e il Foscarini era cugino del Gritti. La Signoria gli aveva quindi assegnato il ruolo di ambasciatore in occasioni della massima importanza: a Roma negli anni 1523-26, al momento,

tra l'altro, dell'elezione al soglio pontificio di Giovanni de' Medici; a Firenze negli anni 1527-28, che segnano il momento della massima crisi del potere mediceo; a Napoli nel 1535, per portare a Carlo V imperatore i rallegramenti della Repubblica per la vittoria navale conseguita nelle acque di Tunisi contro la flotta ottomana. In quest'ultima circostanza faceva parte del suo mandato incontrare i due cardinali della famiglia medicea allora "fuoriusciti", il Salviati e il Ridolfi, che disponevano di risorse finanziarie sufficienti – come è scritto nel dispaccio diplomatico da lui stilato – "per comprare uno Stato".

Nel 1536, al 20 di aprile, era stato eletto nel collegio dei veneziani *super statutis et legibus* che avrebbero dovuto varare quella riforma giuridica e costituzionale della Repubblica che costituiva il punto più alto della strategia politica del doge²⁹. Qualche tempo dopo la morte di Andrea Gritti, aveva però dovuto subire un vero e proprio ostracismo perché, facendosi interprete del pensiero politico del grande doge, non aveva esitato a formulare, da solo, "la più scoperta proposta oligarchica della storia veneziana del Cinquecento"³⁰.

Dall'isolamento del 1540-41, Marco Foscarini esce nel 1542 – "tornò a gloria grande", annota Paolo Giovio³¹ – quando viene cooptato al governo della Repubblica e assume la carica di Savio del Consiglio. Dacché si muove subito sullo scenario politico internazionale sfruttando l'autorità del ruolo eminente che gli era stato assegnato, suscita ancora una volta la diffidenza del patriziato veneziano, preoccupato dal suo esplicito atteggiamento filo-francese in una congiuntura in cui la guerra col Turco volge al peggio, Carlo V è in difficoltà e il papa si dispone a convocare in Trento il Concilio che avrebbe messo in discussione la concezione giurisdizionalista su cui la Repubblica fondava il suo ordinamento costituzionale.



8. Jacopo Tintoretto. *Orfeo implora Plutone*. Galleria Estense, Modena.



9. Jacopo Tintoretto. *Semele incenerita da Giove*. Galleria Estense, Modena.



10. Jacopo Tintoretto. *Deucalione e Pirra*. Galleria Estense, Modena.



11. Jacopo Tintoretto. *La corsa di Ippomene*. Galleria Estense, Modena.

Mentre non appare credibile che Marco Foscarri, ormai abbastanza avanti negli anni (era nato nel 1477), potesse davvero costituire un pericolo per la Signoria veneziana, è invece del tutto plausibile che egli non avesse remore a riversare sul genero – che amava “come un fiolo” – le convinzioni maturate nel corso della sua vita pubblica. Quando le “dimostrazioni” dei Sempiterni erano in allestimento, non avrà mancato di ricordare la spettacolare festa che i Compagni di Calza detti Immortali avevano dato nella sua casa di San Simeon nel 1520, per dare accoglienza al giovanissimo Federico Gonzaga – la festa in cui Angelo Beolco, detto il Ruzzante, debutta come attore teatrale³². Né avrà mancato di evocare la frequenza e la cordialità dei suoi rapporti con i Medici, e in particolare l'appoggio offerto a Giovanni de' Medici per la sua elezione al soglio di Pietro e il sostegno garantito alla famiglia negli anni 1528-29, quand'era ambasciatore a Firenze. Egualmente avrà ricordato al marito di Paolina come suo figlio Piero avesse sposato quella gentildonna veneziana che, per la mediazione di Giangiorgio Trissino, era destinata in sposa a un nipote di Leone X – ma non si è mai ben capito se si trattasse di un Ridolfi o di un Salviati³³.

Già in altra occasione abbiamo supposto che fosse proprio lui, Marco Foscarri, appena eletto Savio del Consiglio, a promuovere e coordinare la visita a Vicenza del cardinal Ridolfi. Infatti Vicenza andava risarcita della delusione provocata dalla decisione della Signoria di negare al papa Farnese la facoltà di convocare il Concilio Ecumenico in questa città. Non appena s'era risaputa la notizia di questa decisione, assunta dalla Signoria il 5 agosto del 1541, Giangiorgio Trissino, buon conoscente del Foscarri, si era dunque recato a Roma – forse accompagnato da Palladio – per convincere il Ridolfi a visitare finalmente la diocesi di Vicenza, che Clemente VII (suo consanguineo, come Leone X)

aveva assegnato alle sue cure pastorali nel lontano 1527 senza che egli avesse mai sentito il bisogno di metterci piede.

È nella prospettiva di questo evento – poi realizzato nel settembre del 1543 – che il cardinale Ercole Gonzaga poté autorizzare il suo architetto, Giulio Romano, a recarsi a Vicenza allo scadere del 1542, in modo da cominciare per tempo a organizzare gli apparati con cui accogliere in città il suo “collega”, illustre esponente della famiglia medicea. L'attesa di questo evento spiega come alcune fra le più importanti famiglie vicentine si dispongano nel 1542, e nei mesi successivi, a costruirsi una nuova dimora su disegno di Giulio, per contribuire ad assicurare alla città un assetto trionfale. Nel medesimo senso si spiega anche la scelta del giovane patrizio Vettor Pisani d'avere l'assistenza di Palladio, il giovane tecnico che affianca Giulio nella sua opera, e con ciò di accettare l'idea che appaia una esedra sul fronte della casa di cui sta avviando la costruzione al centro dei suoi possedimenti in Bagnolo; nonché la sua richiesta a Tintoretto di attingere direttamente dal magistero di Giulio i canoni compositivi delle “favole” di Ovidio che di lì a poco compariranno sul soffitto della sua casa veneziana.

La convocazione di artisti in grado di raccogliere il messaggio implicito nel magistero di Giulio e di tradurlo in architettura e in pittura deve essere considerata dunque non solo il segno della intraprendenza del giovane patrizio, ma anche la conseguenza di una precisa opzione politico-culturale: un'opzione che – seguendo la strategia politica adottata da Andrea Gritti allo scadere degli anni venti – intendeva aprire lo scenario veneziano all'influsso della cultura tosco-romana, nella prospettiva di una corrispondente evoluzione dell'assetto costituzionale della Repubblica in senso marcatamente oligarchico.

¹ Modena, Galleria Estense, invv. 64, 74, 275, 278, 330, 347, 349, 357, 362, 363, 364, 365, 366, 389.

² In epoca moderna il primo a richiamare il nome di Tintoretto come autore di queste tavole è H. von Thode, *Tintoretto*, Bielefeld-Leipzig 1901, p. 47; ripreso da R. Pallucchini (*I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945, pp. 173-176, e *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950, pp. 78-80). Concordano successivamente con tale attribuzione molti studiosi, fra cui R. Pallucchini-P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, I, pp. 16-17, 134-135 nn. 21-34, dove si riporta tutta la bibliografia precedente; S. Mason, "Intorno al soffitto di San Paternian: gli artisti di Vettore Pisani", in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, a cura di P. Rossi e L. Puppi, Padova 1996, pp. 71-75; vedi anche S. Mason, "Jacopo Tintoretto (Venezia 1518-1594)", in *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, a cura di J. Bentini, Milano 1998, pp. 332-339.

³ Vettor Pisani, figlio di Zuanne (1490-1528) e Andriana Gritti; nipote di Vettor (1449-1531) e di Bianca Foscari (di Alvise). Nato il 30 aprile 1520.

⁴ Casa acquistata da Vettor Pisani (di Martino) – nonno del nostro – da Piero Muazzo il 20 maggio 1514 per ducati 3500: Archivio Lazzara Pisani Zusto, b. 127 fasc. 2, n. 19. Detto immobile viene ampliato a mezzo di una permuta di sette cassette che Alvise Muazzo possedeva in contrada di San Vidal, permuta che si perfeziona il 3 gennaio 1516: ivi, n. 20. Nel 1521 in questo insieme immobiliare sono in corso lavori che richiedono un avvallo dei Magistrati del Piovego: ivi, nn. 25-26. Detti lavori non sono tuttavia di grande consistenza se nella denuncia fiscale che Vettor Pisani presenta nel 1538, anche a nome dei fratelli, dichiara che "la casa di San Paternian nella qual si habita" è tutta puntellata (*pontolada*) ed è ancora "molto trista". Consistenti lavori di restauro sono invece compiuti nel 1542 in occasione del matrimonio di Vettor con Paolina Foscari. Il costo di tali lavori viene sostenuto personalmente da Vettor, che più avanti negli anni – nel corso di una vertenza legale – chiederà ai fratelli il rimborso

di queste opere di miglioriora da lui sostenute. In una memoria presentata in data 8 aprile 1575, Antonio da Ponte, *proto* dell'Ufficio al Sale, e Antonio Francesco da Fano, *proto* della Procuratia de Citra, stimano il valore di queste miglioriorie nell'importo di ducati 1642 (contro la richiesta di 2500 ducati avanzata da Vettor). Nell'elenco delle miglioriorie stilato da Vettor il 26 gennaio 1575 appaiono degli interventi che potrebbero riferirsi alla stanza nel cui soffitto stanno le tavole dipinte da Tintoretto. Leggiamo le voci relative a questo vano: "uno soffittato et depentura nell'entrata della camera delli panni rossi; – una cornisa fatta da nuovo a tomo della camera; – la depentura di essa cornise e stagnolli messi sul soffittato; – fatte le finestre da novo et le casse, ciò è de veri, et gornette sotto i balconi; – remesso un'altra nappa in detta camera, et doratura, con la sua piera da fuogo con figura"; etc. Comprensibilmente Carlo Ridolfi nelle *Maraviglie dell'arte* (1648; ediz. von Hadeln, II, Berlin 1924, p. 52) definisce questo vano "mezzato", perché il piano nobile della casa dei Pisani in San Pantalon ha una altezza limitata, cioè nettamente inferiore a quella media dei piani nobili dei palazzi veneziani.

⁵ Questo soffitto ligneo è detto "intavolato" da Ridolfi. Le "favole di Ovidio" sono "compartite in partimenti" (*ibidem*). Il disegno di tali partimenti si desume abbastanza facilmente dalle linee incise sulle tavole conservate alla Galleria Estense (particolarmente evidenti soprattutto sulle tavole il cui formato non è stato alterato). Tale disegno evoca, quasi esplicitamente, quello della Sala delle Sibille dell'appartamento Borgia in Vaticano, dipinto a fresco nel 1494 da collaboratori del Pinturicchio. Di questo precedente è una sorta di eco anche il disegno del soffitto del vestibolo della sacrestia della chiesa fiorentina di Santo Spirito, concepito da Giuliano da Sangallo e realizzato a stucco da Andrea Sansovino e Simone del Pollaiuolo. Sui soffitti lignei a Venezia: J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley and Los Angeles, 1968, p. 4, figg. 1-3; W. Wolters, *Architektur und Ornament Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000: "Plastische Deckendekorationen", pp. 232-263.

⁶ In relazione a questo matrimonio conviene annotare che la madre di Marco Foscari, Paola Gritti, sorella del padre del doge Andrea Gritti, era zia di Andriana Gritti, madre di Vettor; e che la nonna paterna di Vettor era una Foscari, Bianca.

⁷ Mason, "Jacopo Tintoretto", cit., pp. 332-338 (con ampia bibliografia).

⁸ Su tutta la vicenda: G. Gullino, *I Pisani dal Banco e Moretta. Storia di due famiglie veneziane in età moderna*, Roma 1984, pp. 30-45.

⁹ H. Burns, "Villa Pisani a Bagnolo", in *Palladio*, a cura di G. Beltrami e H. Burns, Venezia 2010, pp. 64-69. Per quanto concerne la concezione repubblicana della fabbrica, si veda A. Foscari, *Andrea Palladio. Unbuilt Venice*, Baden 2010, pp. 57-58.

¹⁰ H. Burns, "Giulio Romano e Palazzo Thiene", in *Palladio*, cit., pp. 40-43 (con bibliografia).

¹¹ L'immagine dell'esedra semicircolare – che deriva da esperienze condotte da Giulio in Villa Madama – appare sia nell'affresco della *Battaglia di Ponte Milvio* dipinto nelle Sale vaticane, sia nel dipinto con la *Madonna, il Bambino e san Giovannino* dipinto da Giulio in collaborazione con Raffaellino del Colle (fig. 3). Non è da trascurare tuttavia la circostanza che nel 1540 era apparso a Venezia, per i tipi di Francesco Marcolini, il *Quarto Libro* di Sebastiano Serlio ove il motivo dell'esedra bramantesca è esplicitamente evocato. Su questa vicenda: H. Burns, "Villa Pisani a Bagnolo", cit., pp. 64-67. A parere di chi scrive, l'esedra raffigurata nel disegno R.I.B.A., XVII, 17r (fig. 2) fu davvero realizzata. La costruzione della loggia che oggi si ammira, e quindi la configurazione a crociera del salone, si debbono dunque – sulla base di questa tesi – a un intervento palladiano degli anni sessanta.

¹² L. Venturi, *Le Compagnie della Calza (sec. XV-XVI)*, ediz. Venezia 1983, pp. 11-12 e 109-112. La costituzione di questa compagnia è sancita il 16 marzo 1542; il giorno dopo i "compagni" si presentano in solenne processione al Maggior Consiglio. Se Vettor Pisani abbia effettivamente fatto parte dei Sempiterni non è accertabile, poiché la copia degli statuti della compagnia a noi pervenuta non riporta i nominativi di tutti i soci.

¹³ La piazza di Santo Stefano (luogo prescelto per questa "dimostrazione") fu "addobbata tutta all'intorno con suppellettili di rimarco, quadri di pitture eccellenti, con corpi d'impresse, e con figure, con palchi, o poggiiuoli in giro, in forma di teatro; e nel mezzo era innalzato un eminente palco in forma teatrale, che sosteneva un altare doviziosamente fornito per celebrare il sacrificio; ed all'incontro i luoghi destinati ai Compagni,

con ricchissimi strati e tappeti, e l'invenzione di questi era di Tiziano Vecellio". Durante il corso dell'anno i compagni organizzarono altre "serenate musicali sopra magnifiche macchine di dispendiosi edifici diretti da Tiziano Vecellio": Bernardo Giustiniani, *Historie cronologiche dell'origine degli ordini militari e di tutte le religioni cavalleresche infino ad hora instituite nel mondo*, Venezia 1692, I, pp. 110-115.

¹⁴ Per l'individuazione della sala in cui fu recitata *La Talanta*, vedi A. Foscari, "L'allestimento teatrale del Vasari per i Sempiterni (1542)", in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, Venezia 1980, p. 273.

¹⁵ Questa è ampiamente descritta da Giorgio Vasari in due distinte occasioni. Nelle sue *Vite*, alla biografia di Cristofano Gherardi, suo prezioso collaboratore nell'esplicitamento di questo incarico (*Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1906, VI, pp. 223-225); e in una lettera inviata a Ottaviano de' Medici, dove nemmeno menziona il Gherardi per assumere agli occhi dell'autorevole personaggio tutto il merito dell'impresa (ivi, VIII, pp. 283-287).

¹⁶ "L'invenzione fu questa. Era il cielo di tutta la stanza fatto di legname intagliato, e spartito in quattro grandissimi quadri, con quattro storie grandi; in una era la Notte, nell'altra l'Aurora, nell'altra il Giorno, e nell'ultima era la Sera. In quella della Notte era un Endimione che dormiva, e l'amor suo con esso, e i nottolli, i pappagalli e i civettoni tiravano il carro, che era bellissimo, con alquante streghe dreto, con visioni, e sogni, e il carro tutto stellato, e una Diana con una luna in fronte, e una cornucopia sotto, rivolta in panni dal mezzo in giù; e questo quadro era colorito a olio, con figure e ornamenti di legnami attorno; ed aveva ciascuno quadro sei Ore attorno, finte certe femmine con ali in capo in varie attitudini, e per contrassegno avevano il numero in uno scudo di quante c'erano. Nel quadro dell'Aurora, che era il secondo, era una femmina mezza nuda vestita di cangiante rosso e azzurro, la quale aveva i crini d'oro e l'acconciatura di pure assai rose, la quale un Tritone teneva abbracciata e non voleva che ella si partisse. Intanto i galli tiravano il carro, e l'aria fiammeggiante di rosso, si vedeva purificare, rimanendo chiaro dove appariva (...). Il terzo era Mezzogiorno, nel quale era figurato un Fetonte che, abbandonato il freno, cadeva; con furia i cavalli sbaragliandosi per aria si vedeva il carro sotto sopra col Sole che abbracciava l'aria, che con la veduta al di sotto in su pareva che rovinasse addosso alle genti (...). Al quarto quadro del cielo, che era vicino alla prospettiva, eravi dentro la Sera, che Icaro imparando da Dedalo suo padre a volare, mosso dalla troppa voglia, non gli volendo ubbidire, accostatosi verso i raggi del sole gli erano strutte l'ali, e

cadendo all'ingiù, mostrava che importa qualche volta fare a modo di chi più sa (...). Fra i quattro quadri, come io dissi, vi erano figurate l'Ore, le quali il Tempo in un quadro spariva in ventiquattro, delle quali ciascuna aveva segnato l'ore ch'ell'erano, con una acconciatura per ciascuna in capo d'ali e tempi da orioli di più sorte variati, declinando il tempo che in capo avevano, talché la duodecima lo abbracciava con ispirazione d'esser consumato": *Al Magnifico M. Ottaviano de' Medici, in Le opere di Giorgio Vasari*, cit., VIII, pp. 284-285.

¹⁷ *Le opere di Giorgio Vasari*, cit., VI, pp. 225-226.

¹⁸ L. Olivato, L. Puppi, *Mauro Codussi*, Torino 1977: "Palazzo Lando Corner Spinelli", pp. 203-206.

¹⁹ Per una definizione dell'intervento di Jacopo Sansovino nella chiesa di Santo Spirito, vedi M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 230-231. Da questa scheda si evince anche come, e quanto, la convocazione di Vasari da parte dei canonici sia espressione della loro diffidenza nei confronti di Tiziano dopo l'esecuzione e la consegna della pala d'altare con la *Penicoste*, che quasi subito aveva cominciato a scrostarsi e a perdere colore.

²⁰ Con molta probabilità fu eseguita per un componente della compagnia dei Sempiterni la tela di Tintoretto con la *Fama* - ora di proprietà privata - che "presenta qualche contatto con gli ottagoni di Modena", secondo quanto osserva E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, p. 33. Nella scheda dedicata a questa tela Paola Rossi segnala che "la figura alata colta in volo, tiene con la destra una tromba e con la sinistra un anello stellato con al centro una figurina femminile dalle braccia aperte reggente due piccoli dischi, simbolo dell'Eternità": Pallucchini-Rossi, *Tintoretto*, cit., p. 135 n. 35 (cfr. Cesare Ripa, *Della più che novissima iconologia*, Padova, 1630, I, p. 229). Non solo l'evocazione della Fama per l'Eternità è assai pertinente con la denominazione che si sono dati i Sempiterni. C'è anche un'altra notazione che collega quest'opera alle tele realizzate da Vasari per la recita della *Talanta*: è quel trascolorare del cielo dietro alla figura alata, che ha indotto alcuni a riconoscerci l'*Aurora*, il soggetto di uno dei quattro "grandissimi quadri" che ornavano il soffitto della sala in cui venne recitata la commedia di Pietro Aretino. Anche l'*Aurora* dipinta da Vasari è "una femmina mezza nuda vestita di cangiante rosso" dentro l'aria che "si vedeva purificare", ossia che si andava schiarendo.

²¹ È certo per questa ragione che A.L. Mayer, "Zwei unbekannte Werke Jacopo Tintoretos", *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 31, 1920, pp. 207-208, riteneva che le tavole di Modena potessero essere opera di collaborazione di Tintoretto con Andrea Schiavone; mentre von Hadeln, cit., p. 52 n. 1, le

riferiva allo Schiavone e ad un suo anonimo collaboratore. Altri studiosi - spingendosi più oltre - le hanno ritenute direttamente opera del Meldolla: E. von der Bercken, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, München, 1942, p. 116 n. 219; Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, cit., pp. 17-18.

²² Per una riflessione sulla *Caduta di Fetonte* dipinta dal Vasari, si veda la descrizione da lui stesso fornita (nota 16).

²³ L'indagine più approfondita circa l'influenza di Giulio sulla concezione delle tavole di Modena si deve a F. Hartt, *Giulio Romano*, New Haven 1958. Lo studioso stabilisce una connessione fra la *Caduta di Fetonte* di Tintoretto e l'affresco di Giulio con *I Carri del Sole e della Luna* della Sala del Sole (II, fig. 169) o quello con *Psiche sollevata sul mare* della Sala di Psiche (II, fig. 232). L'ipotesi di una conoscenza diretta dell'officina manieristica mantovana di Giulio Romano viene formulata da A. Pallucchini, *Tintoretto*, Firenze 1969. Riprendendo questo spunto, R. Pallucchini (*La giovinezza del Tintoretto. La giovinezza del Greco*, dispense a cura di P. Rossi, Università di Padova, 1974-75, pp. 58-59) si orienta a credere "che il Tintoretto si sia recato a Mantova, e abbia visto i soffitti di Giulio Romano e della sua bottega nella Sala di Psiche del Palazzo del Te".

²⁴ Senza entrare nel merito della formidabile produzione artistica di Tintoretto., gioverà piuttosto annotare che Vettor Pisani sarà ancora in altre occasioni committente di Andrea Palladio: per la costruzione di imponenti *barbesse* a Bagnolo, per la costruzione - sempre in Bagnolo - di una nuova loggia in sostituzione dell'esedra posta dapprima sulla facciata della casa del Pisani, per la costruzione di una casa in Padova, posta esattamente sull'asse dell'Arena e quindi della imponente dimora cittadina del suocero. Su questa operazione, vedi S. Tortora, "Palazzo Pisani a Padova: un'opera di Andrea Palladio", in *Palladio 1508-2008. Il simposio del cinquecentenario*, Venezia, 2008, pp. 260-265. Nel 1559 Vettor Pisani fonda assieme a Girolamo Tiepolo quello che sarà l'ultimo banco privato veneziano, definito da Braudel "la perle de la Venise marchande": Gullino, *I Pisani dal Banco e Moretta*, cit., pp. 45-51. Verso la fine della sua vita, Vettor Pisani sarà poi committente di Vincenzo Scamozzi per la costruzione della villa a Lonigo, la celebre Rocca Pisana, che è forse il suo capolavoro; A. Foscari, "La Rocca Pisana a Lonigo di Vincenzo Scamozzi", *L'Architettura. Cronache e Storia*, IV/35, 1958, pp. 342-347.

²⁵ È merito di B. Guthmüller, "Tintoretto e Ovidio. Il problema dei testi mediatori", in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, cit., pp. 257-262, aver identificato nell'*Ovidio Metamorphoseos in verso vulgar*, edito a Venezia

nel 1522, il testo utilizzato da Tintoretto per la decorazione del soffitto della casa Pisani a San Paterniano.

²⁶ I soggetti tratti dalle *Metamorfosi* sono: Apollo e Dafne (I: 542-567); I contadini di Licia tramutati in rane (VI: 339-381); Apollo e Marsia (VI: 382-400); Semele incenerita (III: 298-309); Piramo e Tisbe (IV: 162-163); La caduta di Fetonte (II: 311-332); Deucalione e Pirra (I: 375-415); Mercurio addormenta Argo (I: 682-719); Orfeo implora Plutone (X: 11-39); Niobe e i figli (VI: 286-313); Priapo insidia Loti (IX: 340-348); Giove ed Europa (II: 836-875); La nascita di Brittonio (II: 553-563); La corsa di Ippomene (X: 560-680). Vedi da ultimo, sulla selezione tematica, le considerazioni complessive di A. Gentili, *Tintoretto. Ritratti, miti, storie*, Firenze 2012 (*Art Dossier*, 285), pp. 23-24.

²⁷ Vedi ancora alla nota 16.

²⁸ Giuseppe Gullino rileva che le relazioni presentate da Marco Foscari alla Signoria alla fine delle sue ambasciate fanno "sistematico ricorso a citazioni dotte, che spaziano da Aristotele a Virgilio, da Sallustio a Luciano, a Dante, ai giuristi e ai canonisti": G. Gullino, *Marco Foscari (1477-1551)*.

L'attività politica e diplomatica fra Venezia, Roma e Firenze, Milano 2000, p. 78.

²⁹ A. Ventura, "Introduzione", in *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, rist. Bari 1976, p. XLIV.

³⁰ *Ibidem*. Sarà utile annotare che la proposta di concentrare il potere di una Repubblica nelle mani di solo cinquanta persone riprende una teoria formulata nei suoi *Discorsi* da Machiavelli, ripresa puntualmente da Claudio Tolomei: V. Henecke, "Savi Grandi. Gli oligarchi di Venezia?", *Acta Histriae*, VII, 1999, p. 153.

³¹ Paolo Giovio, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, Roma 1958, II, p. 164; vedi anche C. Volpati, "Paolo Giovio e Venezia", *Archivio veneto*, s. V, 15, 1934, pp. 139-154.

³² A. Foscari, "Sulla riva del Canal Grande, a San Simeone Piccolo. La 'struttura teatrale' in cui ha debuttato a Venezia il Ruzzante", in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, a cura di M.A. Chiari, A. Gentili, Padova 2008, pp. 101-113.

³³ Gullino, *Marco Foscari*, cit.: "Piero Foscari sposa Elena Grimani (1534)", pp. 124-126.