

Questa raccolta di saggi, frutto di un convegno che si è tenuto a Venezia, presso la Fondazione Giorgio Cini il 28 e 29 maggio 2015, esce proprio a ridosso dell’apertura delle celebrazioni per la nascita di Jacopo Tintoretto, per cui è previsto da tempo più di qualche evento espositivo, che speriamo ci consentirà di riscoprire e di (ri)conoscere la produzione di questo grande maestro. Ci auguriamo perciò che il presente volume possa accompagnare questo rifiorire di studi sul pittore veneziano, con l’auspicio di guardare con occhi nuovi alla sua opera e più in generale, al posto che egli occupò nell’arte e nella cultura veneziana del Cinquecento.

La tradizione critica ha per lungo tempo trascurato lo studio della pittura di Tintoretto e si è soddisfatta delle “verità” degli antichi biografi o dell’immagine per forza di cose caricaturale consegnataci dal Tempo. Tintoretto conobbe di fatto una relativa marginalizzazione rispetto ai suoi contemporanei (Tiziano o Veronese, principalmente), ragion per cui la sua immagine è diventata quasi evanescente e l’elaborazione del catalogo un’operazione delicata. La storia della pittura veneziana ne è risultata semplificata all’eccesso, come pure la comprensione della figura di questo straordinario pittore, che per il suo “colorito” particolare e l’interesse profondo che nutrì per l’arte dell’Italia centrale incarna senza dubbio uno dei suoi più interessanti protagonisti. Nel XX secolo, le ricerche di Deetlev von Hadeln, August Mayer, Erich von der Bercken, Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, solo per citare alcuni dei principali specialisti del Robusti, hanno consentito di far progredire le nostre conoscenze sulla sua opera e sulle sue principali fonti di ispirazioni e sugli ambienti che frequentò. Delle nuove piste sono state aperte proprio in questi ultimi decenni, piste che si sono in un certo senso materializzate nella grande retrospettiva organizzata nel 2007 da Miguel Falomir al Museo del Prado di Madrid. Questa mostra ha segnato un vero e proprio rinnovamento negli studi sul pittore, contribuendo a riconsiderare certi apriori critici ormai datati e a ripensare globalmente l’idea che ci si era fatti di Tintoretto, tanto da un punto di vista della conoscenza storica che stilistica. Molto resta ancora da fare, in primo luogo e per quanto questo aspetto possa sembrare paradossale per la costituzione del catalogo del pittore ancora incerto. Il periodo detto giovanile, con i suoi limiti cronologici eminentemente variabili, incarna magistralmente

le difficoltà che ancor oggi incontriamo, tanto i dati storici in nostro possesso, la conoscenza del contesto e le identificazioni stilistiche continuano a essere insufficienti o problematici per il periodo 1535-1550. Focalizzando la nostra attenzione sulla giovinezza del pittore e proprio attirando l'attenzione sulla problematicità critica che essa ancora incarna, il nostro obiettivo è stato innanzitutto quello di avvicinarci all'opera di Tintoretto da punti di vista diversi e complementari.

La storiografia, con i suoi contributi fondamentali, primo fra tutti il celebre saggio di Rodolfo Pallucchini a cui il titolo del convegno desiderava per l'appunto rendere omaggio, è ben rappresentata e consente di comprendere meglio certi orientamenti, talvolta discutibili, che sono state date agli studi su Tintoretto nel corso del XX secolo. Ricerche più recenti, con le loro scoperte d'archivio, hanno permesso di rimettere profondamente in discussione alcuni “dati” che la storia dell'arte aveva utilizzato senza mai dubitare della loro pertinenza. Anche se molti punti restano ancora oscuri, la realtà del *milieu* familiare del pittore ci è ormai meglio nota, così come la rete di relazioni in cui si è formato durante i suoi primi anni di attività. Abbiamo perciò la possibilità concreta di ripensare la natura della sua opera. Oltre all'indispensabile *status quaestionis*, durante il convegno ci siamo voluti soffermare su problemi stilistici e questioni di attribuzioni che, vista l'estrema variabilità della maniera del giovane pittore, consentono di pensare diversamente il suo catalogo. Non abbiamo trascurato neppure una lettura più complessa delle opere giovanili che scomoda il sapere di Tintoretto e del suo entourage e che ci ha consentito di approfondire anche un altro punto nodale per la comprensione della sua opera: la cultura a cui il pittore ha fatto riferimento in giovinezza di cui si è senza dubbio nutrita la sua straordinaria capacità inventiva. Illustrando allegorie complesse o facendo riferimento a una cultura popolare e comica, Tintoretto sembra allontanarsi dalle fonti tradizionalmente convocate all'epoca, obbligandoci a guardare verso un milieu letterario veneziano o padovano, ancora in parte da indagare.

Il convegno e questi atti non avrebbero mai visto la luce senza il generoso sostegno delle istituzioni universitarie e accademiche che vorremmo, sentitamente, ringraziare con la più grande sincerità: il laboratorio IRHiS dell'U-

niversità di Lille 3 e l'allora direttrice Sylvie Aprile, l'Università di Lyon 2, l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, e in particolare l'équipe SAPRAT e la sua direttrice Brigitte Mondrain, che con il loro aiuto finanziario hanno consentito di organizzare questa iniziativa. L'associazione lionese Art et Université ha ugualmente fornito un sostegno finanziario importante per concretizzare questo progetto. Infine (ma non in ultimo) la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, e in particolare l'Istituto di Storia dell'Arte, sono stati partner essenziali. Solo grazie alla professionalità di tutti i suoi collaboratori che ci hanno accompagnato nell'iter organizzativo e editoriale è stata possibile la pubblicazione di questo volume. Vogliamo perciò ringraziare il suo Direttore, Luca Massimo Barbero, per la sua accoglienza, il suo costante sostegno e la sua generosità. Ma anche l'équipe dell'Istituto di Storia dell'arte e in particolare Simone Guerriero, Simone Tonin, Rossella Patrizio e Loredana Pavanello per la loro disponibilità e grande competenza.

*Guillaume Cassegrain, Augusto Gentili,
Michel Hochmann, Valentina Sapienza*

LA GIOVINEZZA DI TINTORETTO

a cura di Guillaume Cassegrain, Augusto Gentili, Michel Hochmann, Valentina Sapienza

lineadacqua



Atti del convegno internazionale di studi
Venezia, Fondazione Giorgio Cini
28-29 maggio 2015



© 2017 lineadacqua edizioni srl
© 2017 Fondazione Giorgio Cini Onlus
ISBN 978-88-95598-73-4

Redazione
Chiara Ceschi, Loredana Pavanello,
Silvia Bandolin

Progetto grafico e impaginazione
MadSans

lineadacqua edizioni srl
San Marco 3716/b
30124 Venezia

Nessuna parte di questo libro può essere
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma
o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta dei
proprietari dei diritti e dell'editore.

SOMMARIO

QUESTIONI DI CATALOGO

- 3
- La giovinezza del Tintoretto: qualche riflessione sullo stato della questione,
Michel Hochmann
- 19
- I primi committenti del giovane Tintoretto, Paola Rossi
- 31
- Jacopo Tintoretto 1540-1548: proiezione spaziale e costruzione figurativa,
Miguel Falomir, Ana González Mozo
- 43
- La “Crocifissione” di Tintoretto a Padova: nuovi dati su tecnica e materiali,
Alessandro Gatti

ANALISI DELLE OPERE GIOVANILI

- 59
- “zovene d'etae e vechio de consideration”. Tintoret et la question de l'imitation,
Guillaume Cassegrain
- 69
- L'espressione del giovane Tintoretto e le espressioni della Storia dell'Arte,
Michele Di Monte
- 85
- Tintoretto's Pleasure Garden with a Maze: an Allegory of Human Life, Roland Krischel
- 97
- Un percorso negli esordi di Jacopo Tintoretto, Sergio Marinelli
- 107
- Tintoretto fra i Dottori. Formazione e intenzioni del giovane maestro, Erasmus Weddigen
- 115
- “Una donna in piedi sta mirando”. Vedere “diversamente” nel dipinto di Tintoretto
a Milano, Loredana Pavanello
- 133
- “... à la Femme n'est rien impossible”. La principessa che cavalca il drago: donne, visioni
e riscatti dell'altro mondo, Valentina Sapienza
- 147
- Il gesto “catturato” nell'immagine, Anna Maria Cavanna
- 159
- L'Ecce Homo di San Paolo e la bottega tintoretariana negli anni sessanta, Bernard Aikema
- 171
- Uno per tutti, tutti per uno. Il Ritratto della famiglia Soranzo di San Polo di Tintoretto,
Isabella La Costa

TINTORETTO E IL MANIERISMO

- 185
- “Come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna”. Tintoretto per l'organo di Santa
Maria del Giglio, Marsel Grosso
- 201
- Favole, sogni e castelli in aria: Tintoretto e l'avanguardia letteraria, Augusto Gentili
- 209
- The long “giovinezza” of Tintoretto: marginality and mannerism, Tom Nichols
- 217
- Bibliografia, a cura di Loredana Pavanello



1. Jacopo Tintoretto, *La principessa, san Giorgio e san Luigi*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

“... À LA FEMME N’EST RIEN IMPOSSIBLE”. LA PRINCIPESSA CHE CAVALCA IL DRAGO: DONNE, VISIONI E RISCATTI DELL’ALTRO MONDO

Valentina Sapienza

*A Marco Bensi,
per avermi aperto gli occhi,
e per molto altro*

Se l’ingombrante e magnifica figura femminile del *Cristo fra i dottori*¹ del Museo del Duomo di Milano sta in piedi “mirando”, la principessa del dipinto realizzato per i magistrati al Sal Zorzi di Francesco Venier e Alvise di Nicolò Foscarini² (fig. 1) all’inizio degli anni cinquanta del Cinquecento sta “seduta” sul mostruoso drago che terrorizzava la città di Silene. E “mira” pure lei ma l’eroe cristiano Giorgio, sulla cui possente corazza risplende la sua immagine riflessa. Come vuole Iacopo da Varazze³, la donna ha seguito alla lettera le istruzioni del *miles christianus* e imbrigliato il collo dell’animale con la sua cintura.

Poi però compare uno *scarto*: di sua iniziativa, di sua sponte soltanto, piuttosto che condurre in città il mostro al guinzaglio come un “agnello mansueto” – per dirla con da Varazze – perché subisse l’inevitabile supplizio, la nobile femminea creatura, avvolta da una luce soprannaturale, si è accomodata in groppa al drago come un uomo a cavallo. La principessa sposta il peso indietro inclinando il busto, e si appoggia con fermezza alla zampa posteriore (o all’ala ripiegata?) della bestia, quasi che l’animale fosse intenzionato a levarsi da terra. Perciò lei

1. Questo contributo è stato pensato in continuità con il saggio di Loredana Pavanetto, inserito nei presenti atti, cui naturalmente si rinvia.
2. Su questo dipinto si veda Pallucchini 1982, p. 39; Rossi, in Pallucchini, Rossi 1982, I, pp. 165-166, cat. 162; II, fig. 213 (con bibliografia). Più di recente Cottrell 2000, pp. 668-673; Echols, in Madrid 2007a, pp. 254-257, catt. 17-18 (con bibliografia); Bodart 2009, pp. 254-256; infine il prezioso saggio di Grosso 2013.
3. “Et dixit [Giorgio] alla fanciulla: gecta la cintura tua atorno el collo del dracone, o figliola, senza alcuna dubitatione. La qual cosa havendo lei facto, sequitavala el dracone come se fusse un agnello mansueto”. La citazione è tratta dal noto volgarizzamento della *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze (1475, pp. 94r-95r) a opera di Nicolò Manerbi.



2. Miniature del XIII-XIV secolo, *Leggenda di santa Margherita*. Venezia, Biblioteca Marciana
3. Tiziano, *Santa Margherita*. Madrid, Museo del Prado
4. Jacopo Tintoretto, *La principessa, san Giorgio e san Luigi*, dettaglio. Venezia, Gallerie dell'Accademia
5. Jacopo Tintoretto, *La principessa, san Giorgio e san Luigi*, dettaglio. Venezia, Gallerie dell'Accademia
6. Jacopo Tintoretto, *La principessa, san Giorgio e san Luigi*, dettaglio. Venezia, Gallerie dell'Accademia

di riflesso punta bene i piedi nel terreno arido, come volesse con la sua spinta facilitargli il compito.

Così la nostra eroina finisce perfino per confondere Dolce⁴ che nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557) la scambia ingenuamente per Margherita d'Antiochia, e lamenta – lo sappiamo bene – “la poca considerazione” del giovane (anche se non più giovanissimo) Tintoretto: ritraendola in quella posa lambiccata, sgraziata e mascolina, Jacopo avrebbe mancato quella naturalezza necessaria a ogni buon atto del dipingere⁵. A pensarci bene, la confusione di Dolce pare troppo ingenua. Perché, se si esclude qualche rarissimo esempio – mi riferisco naturalmente alla miniatura (fig. 2) rinvenuta di recente da Marsel Grosso nel codice membranaceo della *Leggenda di santa Margherita*, custodito presso la Biblioteca Marciana⁶ e risalente alla fine del XIII/inizio del XIV secolo – Margherita non figura quasi mai a cavallo del drago. Non vi figura neppure nel celebre dipinto di Tiziano (fig. 3), conservato al Museo del Prado e inviato a Filippo II il 3 giugno 1552, e quindi presumibilmente coevo al nostro⁷. Perché nonostante le parole di Pacheco che la descrive “como a caballo sobre la Serpiente”⁸, la santa semmai scavalca (e non cavalca!) il drago. Terrorizzata dalle possenti fauci cui è miracolosamente scampata grazie al *signum crucis*, Margherita fa un balzo in avanti, scappa per fuggire dall'animale demoniaco riverso in terra, e ciò nonostante gli artigli del mostro avvinghiati alla gamba destra della santa la trattengono ancora.

La principessa a cavallo tuttavia non è l'unica particolarità della tela del Robusti. Ci sono molti altri dettagli su cui varrà la pena di ragionare, dettagli che emergono tutti dall'immagine quando la si osserva attentamente e senza preconcetti, e che appartengono alla straordinaria capacità inventiva di Jacopo.

Il tema centrale del telero centinato destinato alla prima delle due stanze del Magistrato al Sal di Rialto è senza ombra di dubbio lo *sguardo*: a sguardi ciechi e sguardi bassi fanno da contrappunto sguardi estatici e sguardi trasmutati. Cominciamo allora da Giorgio (fig. 4): l'eroe cristiano, quello che dovrebbe perciò vederci meglio di tutti, ha gli occhi avvolti dall'oscurità. Neri, letteralmente neri, i suoi occhi sembrano chiusi o tutt'al più socchiusi. E in ogni

4. Dolce [1557] 1960, I, p. 170.
5. Grosso 2013, pp. 89-90.
6. *Leggenda di santa Margherita*, ms. It. Z. 13 (=4744), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, c. 19r. Vedi Grosso 2013, p. 102, fig. 19.
7. Difficile ancorare l'esecuzione del nostro dipinto a un anno preciso, nonostante le scoperte documentarie del presente saggio. Sappiamo ormai che uno dei due committenti, Zorzi di Francesco Venier, muore nel 1554. Se questa data può verosimilmente costituire un *ante quem*, è ormai noto il caso di Marco di Nicolò Querini, avogador di Comun, che nel suo testamento dispone la somma di ducati 60 “per fare un quadro all'ufficio dell'Avogaria” con il suo ritratto pur non esercitando più quella carica da tempo. Vedi Sapienza 2011, pp. 163-185. Cfr. anche Grosso 2013, pp. 90-91.
8. Pacheco 1649, p. 187. Come è già stato messo in evidenza da Marsel Grosso (2013, p. 89, nota 7) Pacheco reimpiega le critiche di Dolce a Tintoretto per commentare il dipinto di Tiziano.

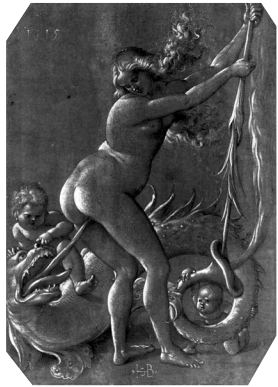
7.



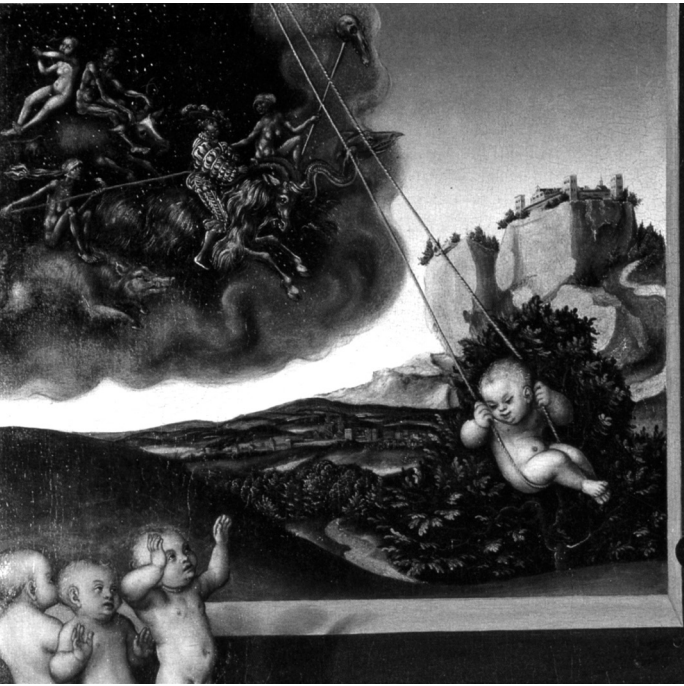
8.



9.



10.



7. Emblema LXII, in A. Alciato, *Il libro degli Emblemi*. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534, Milano 2015
8. Albrecht Dürer, *Vecchia*. Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe della Galleria degli Uffizi
9. Hans Baldung Grien, *Giovane strega con drago*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
10. Lucas Cranach il Vecchio, *Melancholia*, dettaglio. Colmar, Musée Unterlinden

caso non vedono. Un raggio di luce proveniente dall'alto rischiara la fronte e il naso del cavaliere cristiano, e fa scintillare la sua capigliatura e la discretissima aureola. Eppure i suoi occhi restano avvolti da una spessa coltre scura. L'elegantissimo Luigi (fig. 5) ha il capo inclinato verso il basso, e nonostante il volto magistralmente illuminato, anche il suo sguardo è basso e le palpebre socchiuse. Non ci vede neppure lui, o meglio guarda altrove. I suoi occhi, semmai avessero conservato la capacità prima per cui sono stati creati, sembrano piuttosto attratti dalla lancia spezzata posata sul parapetto, contro cui il santo teme di inciampare se avanzasse di un passo soltanto con il piede sinistro. La principessa (fig. 6), l'abbiamo già notato, è invece intenta proprio a esercitare quella facoltà che in un simile contesto dovrebbe competere innanzitutto a Giorgio o a Luigi: *guarda, mira* l'eroico santo cavaliere e nel contempo obbliga, attraverso la sua postura, lo spettatore a dirigere la propria attenzione verso la sua immagine riflessa. Come è già stato notato, il suo sguardo trasalito pare alludere a una sorta di rapimento estatico. L'ultimo importantissimo protagonista della tela, di cui nessuno finora sembra essersi curato, ci sorprende a più titoli: il drago, simbolo ancestrale del male che a Venezia significa spesso l'infedele (e dunque il turco), nonostante la lancia spezzata che gli ha trafitto il cranio, ha gli occhi spalancati e vispissimi, le pupille scintillanti e guarda dritto verso lo spettatore. È di fatto l'unica delle creature viventi di questa tela a intrattenere una relazione diretta con chi sta al di là della superficie dipinta. Ma non è finita qui: la sua zampa palmata (e anche su questo punto torneremo) è posata con una certa benevolenza sopra gli stemmi dei due committenti Venier e Foscarini. Servirà infine notare che una strana relazione *in figura* si intesse tra Giorgio e la creatura cosiddetta malefica: perché a guardar bene (anche a noi toccherà aguzzare la vista!), e da un punto di vista cromatico, e da un punto di vista compositivo, il collo del drago sembra costituire una sorta prosecuzione della gamba dell'eroe cristiano. Con un gioco sottilissimo, Tintoretto interrompe l'armatura di Giorgio all'altezza della coscia e proprio in quel punto comincia a tracciare un calzare rosso, che finisce per confondersi con l'ampia gonna rosso-arancio della principessa. La cromia e perfino lo scintillio dell'armatura sembrano proseguire illusionisticamente nel collo squamoso e metallico del drago. Che si tratti di un atto intenzionale, lo dimostra la ripetizione di un motivo simile giusto a fianco: la lancia spezzata di Giorgio, posata in bilico sul limitare del parapetto marmoreo, sembra anch'essa proseguire e, in un certo senso, generare il pastorale di Luigi.

Prima di cercare di capire da dove nasca quest'immagine e quanti e quali complessi ribaltamenti semantici essa attivi, sarà il caso di conoscere un po' più da vicino i due committenti del dipinto. Se da tempo se ne conoscono i nomi, nessuno prima d'ora aveva tentato di ricostruirne l'identità in senso più ampio, gli interessi o le frequentazioni. Una ricerca ancora tutta da approfondire condotta presso l'Archivio di Stato di Venezia ha consentito intanto di identificare i rami di appartenenza delle famiglie dei nostri magistrati e di rintracciare i loro

testamenti. Non abbiamo qui lo spazio per entrare nei dettagli. Ci limiteremo perciò a presentare alcuni elementi chiave, che ci torneranno utili per la comprensione dell’immagine.

Zorzi di Francesco Venier appartiene allo stesso ramo del celebre eroe di Lepanto e futuro doge Sebastiano Venier, di cui però è parente alla lontana. Gli *arbori* di Barbaro⁹ ci forniscono su di lui poche e talvolta erronee notizie. È il caso ad esempio della data di morte che il Barbaro situa nel 1571, con la specifica “Orto”, mentre dal testamento redatto *manu propria* il 16 giugno 1550, cui seguono tre codicilli risalenti al biennio 1551-1552¹⁰, sappiamo invece che egli muore diciassette anni prima, e precisamente nel novembre del 1554. Zorzi è molto legato alla parrocchia di San Stae, presso cui risiede e a cui devolve due lasciti: uno genericamente destinato alla fabbrica della chiesa, l’altro all’edificazione del campanile. Nel testamento dichiara inoltre di possedere una casa sul Canal Grande che affitta a ducati 50, oltre a qualche proprietà in contrada di San Cassian e di Sant’Aponal, e una villa con “cortivo, colombaia, bruolo et broletto”¹¹ nel padovano. Zorzi desidera che il suo corpo sia sepolto nella chiesa di San Giorgio Maggiore, nell’arca che gli è stata concessa dai benedettini “per rispetto che hanno fabricato el monaster”¹², riferendosi evidentemente al fatto che la sua famiglia deve aver contribuito a finanziare la riedificazione del monastero. Ordina perciò che in quell’arca, dove giace già il corpo del suo unico figlio Francesco, sia apposta l’arma Venier. Dei commissari scelti da Zorzi, pochi portano il cognome della sua casata: il testatore sembra aver stretto una solida alleanza con la famiglia della sua carissima consorte, Elisabetta di Zorzi Nani, con cui aveva contratto matrimonio nel 1497. Egli designa infatti commissari Zamaria Nani, suo genero, il cognato Polo Nani e il figlio di costui, Agostino. Ma c’è anche una donna eletta a questa carica, e scelta con ogni probabilità per tutelare gli interessi delle sue nipoti: si tratta della nuora Orsetta Tron, moglie del defunto figlio Francesco. L’ultimo dei commissari è il nipote Zorzi del *quondam* Francesco suo figlio, che potrà tuttavia esercitare tale carica soltanto al compimento del diciottesimo anno di età, cioè in termine di anni due¹³.

Zorzi è un personaggio di una certa cultura, ama le pietre preziose e conosce la musica. Possiede infatti un arpicordo e un liuto che lascia in eredità rispettivamente ai nipoti Zuane e Marco¹⁴. Egli deve inoltre avere a cuore gli studi, se nelle sue ultime volontà insiste sul fatto che ai nipoti Marco “che al presente

studia a Padoa” e a Zorzi “siano compradi di benj dila mia comesaria tanti liberj quanti li vorà e sia pagato el studio come meio si potrà”. E che i nipoti non debbano mai preoccuparsi “si del vestir come de viver”¹⁵, finché studieranno.

Nell’ultimo codicillo datato 29 aprile 1552, Zorzi nomina eredi di tutti i suoi beni residui i quattro nipoti maschi: che dividano equamente tra loro i suoi averi, purché – e questo è un punto sui cui insiste quasi in maniera ossessiva in tutte le scritture – facciano “bona compagnia à sue sorelle et che i faccia ogni forzo de maridarle et darli quella dotta che parrerà ali mej comissarij”¹⁶.

Un’ultima notizia mi pare utile segnalare: Zorzi che non appartiene a scuola alcuna, desidera essere ammesso alla Scuola di San Rocco, promettendo in cambio alla confraternita la somma di ducati 5, da aggiungersi ai 4 ducati elargiti in ogni caso a titolo di elemosina. La scelta di affidare a Tintoretto la realizzazione del dipinto per i Camerlenghi di Rialto, proprio quando Jacopo comincia a guadagnarsi a San Rocco gli appoggi di un importante clan¹⁷ che lo porterà, nei decenni successivi, a diventare il pittore ufficiale della Scuola, benché dipenda innanzitutto dalla collaborazione del pittore con Bonifacio de’ Pitati, si dimostra ulteriormente coerente.

Ben più interessante appare il profilo di Alvise di Nicolò Foscari, che deposita il suo ultimo testamento presso il notaio Paolo Lioncin il 1 aprile 1560¹⁸. Alvise vuole che il suo corpo, vestito dell’abito di san Francesco, sia sepolto ai Frari “nella nostra archa che è nello inclaustro appresso la porta del capitulo”; e che ad accompagnarlo ci sia soltanto il capitolo della sua contrada di San Polo, senza pompa alcuna: “perché queste cose sonno sollazzo alli vivi” piuttosto che “merito alli deffonti”¹⁹. Nomina commissari nell’ordine innanzitutto due donne: la sua amatissima consorte Lucietta da Mosto (*quondam* Francesco *quondam* Giacomo), con cui era convolato a nozze nel 1528, e sua cugina Isabella Foscari (*quondam* Hieronimo), già moglie del defunto Iacomo Barbarigo; in ultimo, e solo in ultimo, il carissimo e amatissimo figlio Nicolò. Egli precisa inoltre che il potere decisionale nella gestione della sua commissaria spetta per la maggior parte a Isabella, verso cui deve nutrire una fiducia incondizionata. Alvise è molto ricco. Possiede un vero e proprio “feudo” (così lo definisce) a Pontelongo, identificabile con l’attuale villa Foscari-Erizzo, sede del municipio della cittadina in provincia di Padova. Alvise istituisce una mansioneria di ducati 20 annui presso la “sua” chiesa di San Giovanni a Pontelongo, che gli eredi dovranno aver cura di tenere sempre “in conzo, et colmo”; incarica inoltre i commissari affinché scelgano a siffatto scopo un “sacerdote

9. ASVe, M. Barbaro, *Genealogie*, VII, 32, c. 245.

10. ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Vettore Zordan (16 giugno 1550: testamento; 14 novembre 1551, 28 aprile 1552 e 29 aprile 1552: codicilli), b. 528, n. 233.

11. Ivi (testamento), c. non numerata [c. 2r].

12. Ivi (testamento), c. non numerata [c. 1r].

13. L’informazione è confermata dal Barbaro che lo dice nato il 29 luglio 1534. Vedi ASVe, M. Barbaro, *Genealogie*, VII, 32, c. 245.

14. ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Vettore Zordan (codicillo: 28 aprile 1552), b. 528, n. 233, c. non numerata [c. 1r].

15. Ivi (testamento), c. non numerata [c. 2r].

16. Ivi (codicillo: 29 aprile 1552), c. non numerata [c. 1r].

17. Massimi 1995, pp. 5-46.

18. ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Marco Graziabona (testamento: 1 aprile 1560), b. 1187, n.

6. Un primo testamento non roborato fu depositato presso il notaio Bonifacio Solian (ASVe, *Notarile. Testamenti*, notaio Bonifacio Solian (5 novembre 1556), b. 937, n. 51).

19. Ivi, c. non numerata [c. 1r].

di bona vita”, che dica messa tutti i giorni per l’anima sua e dei suoi defunti, salvo giusto impedimento; a costui, oltre ai predetti ducati 20 annui, lascia in uso la casa con “cortivo et horto”²⁰, contigua alla chiesa che è evidentemente di sua proprietà. Della “casa da statio” con “bruolo”²¹ situata sempre a Pontelongo (cioè l’attuale villa Foscari-Erizzo), godano invece in vita sua la cugina Isabella e suo figlio Nicolò. Alla consorte Lucia lascia 50 ducati l’anno, netti da ogni incombenza.

Un lungo passaggio del testamento è dedicato alle figlie Isabetta, Maria e Laura, per cui Alvise mette a disposizione una dote di 5000 ducati ciascuna, computando tuttavia nel capitale vari lasciti che non dipendono direttamente dai suoi beni. Se però le figlie decidessero di non sposarsi – e attenzione non si parla di “monacarsi” in alternativa, ma decidessero semplicemente di non prender marito – Alvise assicura comunque loro un vitalizio di 150 ducati annui. Il residuo di tutti i suoi beni mobili come immobili, e in particolare il feudo di Pontelongo descritto con estrema accuratezza, andrà invece al figlio Nicolò²². Del codicillo del 7 novembre 1564²³, ricorderemo soltanto che Alvise rinforza ulteriormente il grado di libertà e autonomia delle figlie nel caso in cui decidessero di non prender marito: il lascito annuo per ciascuna di loro passa da 150 a 200 ducati, e ad esso si aggiunge la somma di 1000 ducati l’una, perché possano vivere comodamente pur stando sole.

L’esigenza della tutela dell’indipendenza e della tranquillità delle figlie a dispetto delle alleanze politico-strategiche che un matrimonio avrebbe potuto garantire alla casata Foscari, e più in generale la considerazione della donna come essere umano degno di rispetto perché capace, come gli uomini, di far grandi cose, Alvise deve averle respirate in famiglia. Egli porta infatti lo stesso nome del nonno, celebre giurista e statista veneziano e uomo di straordinaria cultura, su cui sono scorsi fiumi di inchiostro²⁴. Appassionato di lettere, di filosofia e con tanto di dottorato in diritto conseguito allo *Studium* di Padova, cavaliere e procuratore di San Marco a due riprese (1471 e 1473), il nonno Alvise aveva ricoperto ogni sorta di carica istituzionale e rettoriale ed era stato protagonista di numerose e delicatissime ambascerie nel corso della sua lunga carriera (a Bologna, presso il duca di Milano Filippo Maria Visconti nel 1446-1447, presso il concilio di Mantova nel 1460, presso Pio II, ecc.). Si era inoltre guadagnato la stima e l’amicizia di personaggi del calibro di Flavio Biondo, Ciriaco d’Ancona, Francesco e Ermolao Barbaro per le sue competenze giuridiche, e

più in generale per la sua passione per le scienze morali. Senza voler dar conto nel dettaglio della complessa e ricchissima biografia di questo personaggio, su un fatto almeno varrà la pena di soffermarsi, e cioè sul rapporto che Alvise, il nonno del nostro magistrato al Sal, intrattiene con una donna importante, la celebre umanista Isotta Nogarola. Nel 1451-1452 il giurista viene nominato podestà di Verona. Si tratta dell’occasione perfetta per Isotta per farsi avanti con una lettera lusinghiera, in cui lo paragona perfino all’imperatore Teodosio. Alvise decide allora di fare la sua conoscenza. Nasce tra i due un’amicizia se non unica almeno singolare, durata fino alla scomparsa di Isotta (1466), un’amicizia fatta di uno scambio epistolare intenso e di numerosi e sempre più intimi incontri. Una delle dispute intellettuali più interessanti che li vede coinvolti riguarda le rispettive responsabilità di Adamo ed Eva nel peccato originale. In questa “speculazione spregiudicata sopra i rapporti fra l’uomo e la donna”, per dirla con Percy Gothein²⁵, la posizione di Isotta è molto chiara: Eva, creatura imperfetta, non può essere ritenuta responsabile al pari di Adamo di quell’atto che aveva determinato la caduta del genere umano, perché “dov’è meno il giudizio, lì la perseveranza è più debole e il peccato minore”; la donna merita perciò clemenza per il suo errore, nato non per sua volontà ma per la condizione stessa che la caratterizza e di cui non ha colpa alcuna. Adamo al contrario, lui sì che sapeva quel che faceva, avendolo Dio creato a sua immagine e somiglianza; un grado di perfezione, quello di Adamo, a cui Eva non avrebbe mai potuto neppure aspirare, lei che in fondo era stata generata dal Padre soltanto per far compagnia all’uomo. Di avviso contrario è il Foscari, che da buon giurista risponde “l’ignoranza non preserva pena”²⁶, tanto più se l’ignoranza nasce dalla presunzione. Eva dal suo punto di vista ha doppiamente peccato: intanto perché, animata da superbia e orgoglio, ha creduto più di Adamo di essere simile a Dio; poi perché ha sedotto il suo compagno, costringendo lui e l’umanità tutta intera sulla via della perdizione. La disputa tra Alvise e Isotta continua lungamente scomodando l’autorità di Agostino e quella di numerosi autori classici latini, di cui entrambi si servono con destrezza per tirar acqua al proprio mulino. Come Isotta, pure Alvise risponderà a ogni obiezione trattando il peccato dei progenitori alla stregua di un caso giuridico, ma sarà a un certo punto costretto ad ammettere che l’argomentare di Isotta lo tocca dritto al cuore, perché costei, mettendo da parte la pratica della dimostrazione razionale, è alla ricerca dei sentimenti profondi che avrebbero motivato Eva e il suo agire. Leggendo alcuni passaggi della loro corrispondenza, si ha l’impressione che l’oggetto della disputa non sia tanto, o almeno non sia solo il peccato originale, ma la relazione tra i due, e più in generale il rapporto uomo-donna. Alvise non prova neppure a nascondere: Isotta è per lui un’isola di pace perché ha scelto di praticare la via della vita con-

20. *Ibidem*.

21. Ivi, c. non numerata [c.1v].

22. “Item lasso a Nicolo mio carissimo et amatissimo fiol la mia casa da statio, cortivo, bruolo, vignal posto in Ponte longo sul Piovan di sacco territorio padovano, et tutte le mie possession, chiosure, con le sue case, et hostaria el tutto sul Piovan de sacco sopraditto in diversi lochi, et contrade, et primamente tutte le case et terre che mi attrovo sul vicariado de Conselve pur territorio padovano” (ivi, c. non numerata [c. 2r]).

23. Ivi (codicillo: 7 novembre 1564), cc. non numerate [1r-v].

24. Si veda Moro 1997 (con bibliografia).

25. Gothein 1943, p. 397.

26. Ivi, p. 397.

templativa, al riparo dalla burrasca delle incombenze politico-istituzionali, cui lui è invece costretto. I due insomma si avvicinano, si avvicinano a tal punto che Ermolao Barbaro in persona, nominato vescovo di Verona, è costretto a intervenire per scoraggiare il Foscari dal continuare a frequentare la casa di Isotta. Perché l'incontro con uomini vivaci di intelletto e di spirito avrebbe potuto “distrarla” da quella dimensione di tranquillità che tanto giovava ai suoi studi...

Insomma tutto questo per dire che in casa Foscari c'era stato un precedente celebre in cui un uomo e una donna si erano confrontati su un terreno di parità intellettuale e, per l'impressione che se ne ricava, la donna sembra essersela cavata egregiamente agli occhi del suo “rivale”. La figura di Alvise *senior* deve aver impressionato enormemente il nostro Alvise – il committente di Tintoretto – che pure non conobbe mai il nonno. La sua fama però doveva ancora echeggiare tra le mura di casa Foscari. E chissà, quelle lettere che il suo predecessore aveva scritto a Isotta, e le lettere di lei al noto giurista magari le maneggiò pure il nostro Alvise. Le sue carte le conosceva senza dubbio: non a caso, il suo testamento²⁷ riprende quasi parola per parola le disposizioni del nonno, soprattutto in materia di rispetto e considerazione per i nipoti impegnati nello studio, cui non doveva mancar nulla, e per le figlie che avessero deciso di non contrarre matrimonio o si fossero trovate in disaccordo col marito, cui andava garantita una certa autonomia e una vita dignitosa.

Torniamo finalmente all'immagine. È fuori di dubbio che la principessa di Tintoretto sia una figura positiva. Bella, bellissima, vestita con abiti sontuosi e uno scollo vertiginoso che culmina nella spilla al centro del petto, la donna sfoggia un'acconciatura ornata di perle e una corona. Si specchia, come una Venere, nell'armatura scintillante di Giorgio, restituendo al riguardante l'immagine più nobile, perché intima e spirituale, che perciò ha abbandonato i futili segni della sua condizione terrena – non c'è più ad esempio la corona²⁸. Quell'immagine riflessa, situata com'è proprio in corrispondenza della costola che fu di Adamo e ora è di Giorgio – costola da cui la creatura femminile era stata generata imperfetta – sembra quasi suggerire alla donna la possibilità di un definitivo riscatto, grazie al quale sarà finalmente possibile lavare quel peccato che la sua natura “inferiore” l'aveva portata a compiere. Per far ciò però la principessa deve anche lei partecipare attivamente alla redenzione. Se Giorgio ha trafitto il cranio dell'animale con la sua lancia, a lei spetta cavalcare il drago e tenerlo a scacco per il tempo necessario, suscitando di contro l'ammirazione del compagno. Così facendo, la donna attiva un meccanismo di slittamento semantico che agisce sulla natura della bestia, già simbolo ancestrale del male. Perché contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, anche il drago, dismessi i costumi che gli

competono nella prima parte della leggenda di da Varazze e grazie all'influsso della benefica principessa, si trasforma in un'immagine positiva. Intanto, come si è già evidenziato, l'animale ha le pupille spalancate e guarda dritto negli occhi lo spettatore; poi con la sua zampa palmata custodisce e protegge i committenti e i loro rispettivi ruoli istituzionali, esemplificati dagli stemmi.

L'emblema XLII della raccolta di Alciati “Custodiendas virgines”²⁹ (fig. 7) figura Pallade, protettrice delle vergini, con ai piedi un drago. L'immagine è esemplata su una delle statue più celebri dell'antichità: la *Athena Parthénos* di Fidia, descritta da Plinio, Pausania e da molti altri autori antichi e conosciuta tramite numerose copie. La dea vi figurava coperta di una tunica fino ai piedi, con la testa della Gorgone sul petto e la lancia e il simulacro della Vittoria nelle mani. Ai suoi piedi c'era pure una *serpe*, mentre sullo scudo, Fidia aveva scolpito una battaglia di amazzoni. Il motto di Alciati ricorda la ragione per cui la “sua” Pallade si accompagna di una simile bestia: al drago che vive nei sacri boschi e nei venerati templi è affidata “la custodia delle cose”³⁰. Per questo la dea, incaricata di proteggere le fanciulle dalle insidie di Eros – perché “dappertutto Amore tende i suoi lacci”³¹ – lo ha eletto a suo compagno prediletto.

Per la sua vista acutissima e nella logica polisemica propria a ogni retorica figurativa, il drago è per tradizione non soltanto simbolo del male ma anche simbolo di vigilanza e custodia. Guardiano del vello d'oro nella Colchide o dei pomi d'oro del giardino delle Esperidi, l'animale è il custode dei tesori nascosti nella spelonca secondo Fedro, mentre Macrobio lo dice simile al Sole per la sua vista acuta e vigile. In virtù di queste prerogative, gli viene affidata anche la custodia degli edifici pubblici e delle ricchezze. Chi meglio del drago convertito in simbolo positivo avrebbe potuto a questo punto proteggere l'operato dei magistrati al Sal e le ricchezze di Venezia?

Che lo slittamento e il conseguente ribaltamento semantico sia la logica prima di cui si serve Tintoretto per dar vita alla sua invenzione è dimostrato anche dalla scelta del pittore di figurare la principessa-Venezia – perché l'*embriquement* è quasi implicito – proprio a cavallo. Sarebbe bastato sederla compostamente a gambe raccolte sul dorso dell'animale per segnalare la sua partecipazione attiva all'opera di redenzione, in una posa che Dolce avrebbe senz'altro trovato più naturale, e dunque più conveniente. Tintoretto invece sceglie un'altra strada, una strada che scomoda un altro *topos* iconografico nato, esso stesso, da un ribaltamento³².

29. Alciato [1531, 1534] 2015, pp. 245-249 (Emblema LXII).

30. Ivi, p. 246.

31. *Ibidem*.

32. A giustificare la postura della principessa non basta, dal mio punto di vista, la fascinazione di Tintoretto per Michelangelo e il riferimento più che pertinente al modelletto di *San-sone che lotta con due filistei*, proposto da Marsel Grosso. Perché prima di una soluzione figurativa, plausibilmente meditata sull'opera del Buonarroti, c'è la scelta del tipo iconografico, che con il soggetto michelangiolesco non ha nulla a che vedere. Vedi Grosso 2013, pp. 99-101.

27. ASVe, *Cancellaria inferiore, Misc. testamenti* (17 giugno 1478), b. 27, n. 2596 (cit. in Moro 1997, p. 387). Si veda anche il codicillo “ante testamentum factum”, ivi (16 dicembre 1477), b. 727, n. 119.

28. Bodart 2009, pp. 254-256.

Nel Cinquecento c'è un sola donna che viene di continuo raffigurata a cavallo di animali mostruosi e malefici: la strega³³.

Falsa Margherita, Lamia o Medusa, il tipo della strega popola la produzione figurativa di grandi maestri tedeschi e d'Oltralpe, da cui il giovane Tintoretto è senza dubbio affascinato: Dürer, Hans Baldung Grien, Lucas Cranach, Altdorfer e molti altri contribuiscono ad alimentare la diffusione di questa figura, capace di condensare quanta più cultura anti-femminile si possa immaginare. La strega è l'immagine della sconnessione per eccellenza, o nella migliore delle ipotesi della seduttrice-corruttrice, strumento di Satana e del maligno. La strega è perciò spesso nuda, talvolta vecchissima e orripilante, talaltra bella come una Venere ma perfida, e in ogni caso esercita un potere nefasto su uomini, donne e bambini, sui raccolti e le comunità, e genera, e si fa perciò metafora del sovvertimento dell'ordine sociale. Immagine di anti-virtù, la strega cavalca spesso animali più o meno mostruosi, simboli del demonio, e sfida le leggi della natura, come la vecchia di Dürer (Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe della Galleria degli Uffizi, 1500-1501; fig. 8) a cavallo del caprone, con i capelli che volteggiano nella direzione contraria rispetto al senso del volo.

Con i rettili la strega intrattiene relazioni sessuali perverse: è il caso del disegno raffigurante la *Giovane strega con dragone* di Hans Baldung Grien (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1515; fig. 9), in cui la seducente e stavolta giovane megera porge il sesso al rettile esibendo il posteriore, e urina nelle fauci del mostro, evocando nel contempo un amplesso orale. La strega li cavalca anche i rettili: accade ad esempio in una delle tante versioni della *Melancolia* di Lucas Cranach il Vecchio (Colmar, Musée Unterlinden, 1532; fig. 10), in cui in alto a sinistra, tra le figure voltanti dell'Orda Furiosa che trascina il povero cavaliere verso il *Venusberg* compare una donna vecchissima dai seni cadenti a cavallo di un drago. Peraltro, un punto sembra evidente a chi si è occupato dell'iconografia della strega o almeno di una delle sue più diffuse varianti: l'elemento che caratterizza iconicamente la strega non è tanto l'animale o l'oggetto (il bastone, la scopa) cavalcato, quanto l'atto stesso della cavalcata, che dall'*Afrodite Pandemos* (si veda ad esempio il cameo al Museo Archeologico Nazionale di Napoli) fino alla rappresentazione dei vizi e in particolare della lussuria in epoca medievale (penso all'*Allegoria della lussuria* del vestibolo ovest della cattedrale di Friburgo in Brisgovia, 1300 ca.), ha determinato l'accezione negativa di questo dettaglio iconico.

In un'operazione di condensazione e al tempo stesso di trasformazione simile per *modus operandi* al warburghiano *Nachleben der Antike* e alla sua relativa ripolarizzazione cristiana³⁴, Tintoretto si misura anche con la tradi-

zione a lui contemporanea, operando un sovvertimento di senso che si attiva dalla radice – la principessa e la sua cavalcata virtuosa – fino alle più lontane conseguenze – il drago, divenuto ormai simbolo positivo. Una vera rivoluzione al femminile che fa della principessa colei che vede, di Giorgio un cieco che ritrova la vista contemplando la vittoria della donna ormai salva, e che rifonda il potere episcopale di Luigi grazie a una nuova e finalmente completa redenzione – la lancia che genera il pastorale.

33. Molto nutrita la bibliografia sull'argomento. Si vedano in particolare per gli aspetti che interessano questo saggio: Sullivan 2000; Ziga 2003; Hults 2005; Lorenzi 2005.

34. Si veda in proposito l'analisi magistrale di Careri 2013, pp. 52-62.