

A detailed oil painting of a man's head and shoulders. He has dark hair, a mustache, and is wearing a large, white, ruffled collar (ruff) and a dark cap with a gold band. The background is dark and textured.

IV

ALDÈBARAN

STORIA DELL'ARTE

ALDÈBARAN IV
STORIA DELL'ARTE

ALDÈBARAN IV

STORIA DELL'ARTE

a cura di

SERGIO MARINELLI

scritti di

ANDREA BELLINI

RENATO BERZAGHI

PAOLO DELORENZI

LUCA FABBRI

ALICE FORNASIERO

LAURA LORENZONI

SERGIO MARINELLI

ANGELO MAZZA

FEDERICA MILLOZZI

ANDREA PIAI

CHIARA RIGONI

scripta
edizioni

ANDREA PIAI	
<i>Un disegno giovanile di Jacopo Bassano</i>	13
ALICE FORNASIERO	
<i>Sulla Flagellazione di Cristo di Jacopo Tintoretto nel Castello di Praga</i>	31
ANDREA BELLINI	
<i>Un disegno inedito di Michele Sanmicheli con Battista del Moro per il monumento funebre di Alessandro Contarini</i>	43
SERGIO MARINELLI	
<i>Nota sul ritratto di Ito Mancio di Domenico Tintoretto</i>	59
RENATO BERZAGHI	
<i>Su Francesco Borgani disegnatore</i>	69
SERGIO MARINELLI	
<i>Nell'età di Fra Semplice</i>	73
ANGELO MAZZA	
<i>Louis Dorigny: due ovali per palazzo Tron</i>	83
LUCA FABBRI	
<i>Addenda ai maestri dell'Accademia di Verona</i>	93
CHIARA RIGONI	
<i>Pietro Antonio Perotti a Venezia</i>	113
PAOLO DELORENZI	
<i>Da Venezia agli States. Vincenzo Sciepcovich, «fresco painter» dell'Ottocento</i>	147
FEDERICA MILLOZZI	
<i>Tra Gondola e Bussola: scritti inediti di fotografia e arte di Mario Bonzuan</i>	171
LAURA LORENZONI	
<i>«Salviamo l'Europa». Spunti controcorrente sull'arte del secondo dopoguerra</i>	191



Redazione: Paolo Delorenzi
Copertina: Mattea Zanchettin

© 2017 degli autori
ISBN 978-88-31933-02-5

© Distribuzione editoriale
Scripta edizioni, Verona
idea@scriptanet.net
Tel. 045 8102065

In copertina: Domenico Tintoretto,
Ritratto di Itô Sukemasu "Mancio" (collezione privata)

NOTA SUL RITRATTO DI ITO MANCIO DI DOMENICO TINTORETTO

Sergio Marinelli

Dopo la parziale distruzione dei cicli pittorici nel Palazzo Ducale di Venezia, sede rappresentativa del governo della Serenissima, nel grande incendio del 1577, si elaborò per le sale pubbliche dell'edificio un programma di rappresentazioni pittoriche più esplicitamente indirizzato ai rapporti internazionali della Repubblica e al suo ruolo politico-simbolico, chiaramente ideologico. La Repubblica Veneta, come segnalato nei testi politici cinquecenteschi, quali quelli del fiorentino Donato Giannotti o del francese Étienne de la Boétie, era indicata spesso quale modello per il miglior reggimento politico sul continente. Molte rappresentazioni furono riservate ad ambascerie internazionali, dove la Repubblica Veneta mostrava sia la sua potenza commerciale, con tutte le sue diramate relazioni, sia il suo modello politico, esibito agli stranieri per la consultazione e l'imitazione. In tal senso alcune composizioni pittoriche non rappresentarono, come naturalmente fino ad oggi si credeva, dei precisi fatti storici effettivamente accaduti, ma delle sintetiche rivisitazioni di rapporti successivi diversi. Così è probabilmente per la raffigurazione, invero piuttosto generica, dell'*Ambasceria di Norimberga*, pagata ai Calari nel 1592, che riassume forse solo una fitta corrispondenza diplomatica. Emblematica è la vicenda dell'*Ambasceria persiana*, che abitualmente si riferisce all'episodio più famoso della legazione inviata da Shah Abbas nel 1602, mentre la tela risulta inequivocabilmente pagata anch'essa già nel 1592. La sala delle Quattro Porte, dove si trovano queste tele, era la sala d'aspetto che accoglieva gli ambasciatori stranieri prima di essere ricevuti dal Doge, che fu, nel caso

dei giapponesi del 1585, il glorioso Nicolò da Ponte, già effigiato da Jacopo Tintoretto e Alessandro Vittoria¹.

Nella prima delibera del Senato veneto del 1585 si prevedeva per la tela commemorativa della visita giapponese addirittura la sala del Maggior Consiglio. Interessante è anche che si pensasse a un'epigrafe nelle due lingue, che sarebbe stato il primo testo giapponese ufficiale a Venezia. Pure interessante è il fatto che una parte dei doni della Repubblica agli ambasciatori giapponesi era costituita da vetri, di cui vorremmo tanto sapere la destinazione in Giappone, se mai ci arrivarono. Nessuno accusò i poveri giapponesi di malaugurio, anche se Nicolò da Ponte morì pochi giorni dopo la visita, così come il papa bolognese Gregorio XIII Boncompagni era morto qualche giorno dopo averli ricevuti a Roma, dove gli ambasciatori assistettero all'esito del conclave per il nuovo pontefice.

Probabilmente nella stessa sala delle Quattro Porte fu prevista subito, prima del 1592, o anche solo del 1587, la rappresentazione dell'ambasceria giapponese del 1585, di cui fu capo e protagonista Ito Mancio nel suo viaggio europeo, che fu tuttavia un evento unico nel suo genere, mirabolante anche per l'esotismo dei personaggi, che di fatto si vedevano pubblicamente, in Europa, per la prima volta. La commissione di un dipinto celebrativo dell'evento, ufficialmente a Jacopo Tintoretto, allora pittore di Stato a Venezia, e quindi in realtà a suo figlio Domenico, è documentata e indubbia, per 2000 scudi, quanto il fatto che quel dipinto, per motivi ancora non sicuramente accertati, pur dopo alcuni solleciti, fino all'ottobre del 1587, non fu mai eseguito².

Una tela, con la raffigurazione complessiva dell'evento, doveva inevitabilmente comprendere anche i Gesuiti, che ne erano i promotori, e si può ben capire che nessun altro sollecito sia seguito a quello del 1587, mentre tra la Repubblica e il papato, cui i Gesuiti obbedivano, si apriva lentamente un baratro di progressivo dissenso che porterà, nei primi anni del Seicento, alla completa rottura e alla scomunica. Nello stesso 1587 in Giappone Toyotomi Hideyoshi, il 'signore della guerra' prevalente, ribaltò la situazione e mise fuorilegge il cattolicesimo, con l'espulsione dei gesuiti. I convertiti erano allora già saliti almeno al numero di 150.000. Quando nel 1590 i partecipanti della spedizione europea, dopo otto anni di viaggio, ritornarono in patria, trovarono un clima diverso, inaspet-

¹ P. DELORENZI, *Le carte del Provveditore. Nuovi documenti sulla decorazione tardo-cinquecentesca del Palazzo Ducale di Venezia*, in *Aldebaran III. Storia dell'Arte*, a cura di S. MARINELLI, Verona 2015, pp. 109-154.

² P. DI RICO, *L'ambasciatore giapponese di Domenico Tintoretto*, in *Aldebaran II. Storia dell'Arte*, a cura di S. MARINELLI, Verona 2014, pp. 83-94.

tato, di persecuzione e di morte. La Repubblica Veneta e il *daymiō* giapponese agirono in singolare sincronia e concomitanza, politica e psicologica, seppure a grande distanza.

La grande tela dell'ambasciata giapponese probabilmente, dunque, non è mai esistita. Conoscendo il modo di procedere, in tali circostanze, di Domenico Tintoretto, si può supporre che nel breve periodo della permanenza veneziana dell'ambasciata, tra il 26 luglio e il 2 agosto 1585, egli abbia dipinto quattro piccole tele preparatorie, con i ritratti degli ambasciatori giapponesi, per fissarne la fisionomia, in previsione della grande tela finale (fig. 1). Lo stesso procedimento è perfettamente documentato nel caso del *Ritratto di Marco Pasqualigo*, Camerlengo della Camera fiscale di Brescia, al Museo Correr, del 1587, grande tela (118 x 101 cm), in posa retorica e declaratoria, preparata da un piccolo dipinto, conservato al Museo di Castelvecchio di Verona, mirabile per una qualità pittorica assai più alta, che rivela una straordinaria freschezza d'esecuzione³, oltre che una sottigliezza psicologica tanto lieve quanto senza tempo, moderna (tav. IV, fig. 2). Anche le dimensioni del ritratto veronese di Marco Pasqualigo (48 x 41 cm) si avvicinano a quelle dell'ambasciatore giapponese (54 x 43 cm), come doveva essere per tutte queste prove preparatorie della fisionomia dei ritratti. Si capisce così che il ritratto dell'ambasciatore giapponese, benché rifilato, ma forse di pochissimo, su tutti i lati, non debba aver perso tanto della tela originale e, soprattutto, non si possa considerare un frammento di composizione maggiore.

La mancata realizzazione del telerò comprensivo dell'immagine rappresentativa dell'evento comportò che le 'istantanee' preparatorie restassero senza più funzione. In un secondo momento, forse anche in previsione di una possibile vendita, esse dovettero essere completate come autonome e aggiornate nel costume. Fu allora che il colletto bianco di Ito venne ampliato e reso più naturalisticamente espressivo, come testimonia la radiografia del dipinto, pubblicata dalla Di Rico. E si aggiunse probabilmente il cappello, che non si spiega per necessità nell'abbozzo preparatorio del ritratto. Tutto ciò corrisponde bene alla moda maschile instauratasi in Italia nei primi anni del Seicento, come conferma il presunto *Autoritratto di Antiveduto Grammatica*, agli Uffizi (fig. 4). Un ritratto di Domenico Tintoretto in una storica collezione lombarda presenta lo stesso abito e si data probabilmente allo scorcio estremo del Cinquecento (tav. V, fig. 3). Presenta, inconfondibili, anche le stesse sfumature psicologiche del volto, come sospeso in attesa.

³ S. MARINELLI, *Domenico Tintoretto*, in *Progetto per un museo secondo. Dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 1979), a cura di L. MAGAGNATO, Verona 1979, pp. 78-81, cat. 31.



1. Domenico Tintoretto, *Ritratto di Itô Sukemasu "Mancio"*, 1585. Collezione privata



2. Domenico Tintoretto, *Ritratto di Marco Pasqualigo*. Verona, Museo di Castelvecchio

Ignota è la sorte delle altre tre effigi, donate, vendute, perdute.

Resta il singolo ritratto di Ito Mancio, l'unico ricordato nelle fonti del 1642, eseguito da Domenico Tintoretto e recentemente pubblicato da Paola Di Rico, archivistica della Fondazione Trivulzio di Milano, che ne ha chiarito tutti i passaggi di proprietà da Domenico Tintoretto a Sebastiano Casser, a Gaspar de Haro y Guzmán, Marchese del Carpio, ambasciatore a Roma e vicerè di Napoli, al Banco del creditore fiorentino Giambattista del Rosso, ai Rinuccini, sempre di Firenze, a loro volta creditori del Banco, fino a quando Marianna Rinuccini nel 1845 sposò Giorgio Teodoro Trivulzio portando il dipinto in dote a Milano, questa volta, ed è forse la prima, con l'attribuzione a Domenico Tintoretto.

Il dipinto appare modernissimo nella sua presa istantanea, che fa quasi intuire un colloquio di simpatia tra l'effigiato e il pittore. Si trattava in fondo di un gioco di ragazzi: Ito aveva forse appena 16 anni, Domenico ne aveva 25. Ma interessante è l'atteggiamento che sta di fondo all'immagine: mentre in tutti gli altri disegni documentari, eseguiti nelle diverse tappe italiane della spedizione, i giapponesi sono ripresi in una dimensione quasi entomologica (che diventerà poi più dignitosamente antropologica solo nel tempo, nello spirito della nuova scienza seicentesca, come si vede nel *Ritratto dell'ambasciatore Hasekura Tsunenaga*, del 1615, a Palazzo Borghese a Roma), con tutte le sottolineature, nei resoconti scritti, di tutti i loro lati sgradevoli agli europei, Domenico, come avrebbero fatto forse gli altri veneziani del suo tempo, cerca di attenuare le differenze, di europeizzare i lineamenti, di idealizzare, dal suo punto di vista, Ito. Senza la scritta sul verso sarebbe stato assai difficile identificare Ito, soprattutto partendo dai disegni contemporanei. In ogni caso, anche se manca volutamente la comprensione profonda del diverso, non c'è la minima sfumatura, anche inconscia, di razzismo nella pittura di Domenico Tintoretto. E nell'età delle *wunderkammern*, abitate da nani e donne barbute, la tentazione della curiosità esotica, almeno in altre città, poteva essere ben più forte.

Il fascino di questo ritratto, al di là dell'eccezionale fatto storico che documenta, sta nel mostrare, al di sotto del pittoresco costume seicentesco, la freschezza ancora impressionistica di un abbozzo, di un'istantanea, dove si ricerca, al tempo stesso con curiosità e rispetto, solo l'anima e il carattere del personaggio.

Il costume del ritratto di Ito Mancio si ritrova, come si è scritto, pari pari, in un dipinto degli Uffizi, della Galleria degli Autoritratti, che dovrebbe tradizionalmente rappresentare, in una pittura totalmente diversa, Antiveduto Grammatica. L'opera, se l'identificazione fosse valida, considerata l'anagrafe del pittore, nato nel 1571, dovrebbe cadere all'inizio del Seicento, proprio nel momento più probabile della ridipintura sul ritratto originario di Domenico. La foggia dell'abito, ma anche l'atteggiamento psicologico e dello spirito, si ritrovano pure, come già



3. Domenico Tintoretto, *Ritratto maschile*. Collezione privata



4. Antiveduto Grammatica, *Autoritratto*. Firenze, Galleria degli Uffizi

5. Domenico Tintoretto, *Ritratto di bambino*. Già Toulouse, Fondation Bemberg

anticipato, in un bellissimo ritratto inedito, sempre attribuibile a Domenico, della collezione di un'antica nobile famiglia lombarda⁴. La luce sfumata si concentra sul volto, enigmatico ed incerto, facendo quasi sparire il disegno, nero su nero, dell'abito. La trama della tela, che pare, ma è da verificare, diagonale, potrebbe rimandare al breve momento, intorno al 1599, in cui il pittore fu a Mantova alla corte di Vincenzo Gonzaga.

Col tempo Domenico, impegnatissimo, dipingerà solo il volto di molti ritratti, spesso su una preparazione diversa dal resto del dipinto, se non addirittura su una tela diversa successivamente incollata⁵. Si può spiegare così la notizia di Carlo Ridolfi che Domenico eseguì i ritratti dei quattro ambasciatori, per fissarne la fisionomia, ma non la composizione del ricevimento dal doge Nicolò da Ponte. Di questi quattro ritratti, che dovevano essere della stessa dimensione, Domenico poté trattenere solo quello di Ito Mancio, che Ridolfi vide nella sua casa ancora prima del 1642, sempre con l'attribuzione ufficiale a Jacopo Tintoretto.

⁴ Olio su tela, 107 x 90,5 cm. Una fotografia del dipinto, nella Fototeca della Fondazione Zeri a Bologna, reca l'attribuzione ad anonimo vicentino della fine del Cinquecento.

⁵ S. MARINELLI, *Domenico Tintoretto*, in *Proposte e restauri. I musei d'arte negli anni ottanta*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1987), a cura di S. MARINELLI, Verona 1987, pp. 183-186.

I Gesuiti tentarono invece di commemorare di loro iniziativa, al loro rientro a Venezia, dopo il 1657, l'ambasceria giapponese del 1585, commissionando una tela sull'episodio al pittore toscano, ma allora vivente in laguna, Pietro Ricchi, anch'essa perduta. Contemporanea alla tela di Ricchi è invece la raffigurazione dell'ambasceria giapponese nei monocromi di Francesco Maffei al Teatro Olimpico di Vicenza. Ancora, dunque, dopo la metà del Seicento restava a Venezia l'eco favolosa dell'ambasceria giapponese del 1585.

Sempre prima del 1640, nella chiesa legata alla potente famiglia dei Radulovic, a Polignano a mare, nelle Puglie, il veneziano Bernardino Prudenti aveva commemorato in una pala di grande effetto pietistico il martirio dei cristiani giapponesi. Lo avevano già fatto altrove Tanzio e Cagnacci.

Nella collezione del Marchese del Carpio il ritratto di Ito Mancio, attribuito sempre a Jacopo Tintoretto nell'inventario del 1678, era accompagnato da un singolare *Autoritratto* di Domenico Tintoretto in quattro vedute, finito poi anch'esso a Firenze al Banco del Rosso e quindi nel palazzo della famiglia Martelli, che era pure creditrice del Banco, come i Rinuccini⁶.

Domenico fu un grande, anche se discontinuo, ritrattista. Splendidi sono i ritratti di scultore dell'Alte Pinakothek di Monaco, e quello di giovane uomo dell'Ermitage di San Pietroburgo, che si può identificare con Leandro dal Ponte, Bassano: sullo sfondo è rappresentato di fatti un ponte. Notevole è un ritratto di personaggio orientale, conservato a New York nella Pierpont Morgan Collection, con un abito che è stato interpretato anche come giapponese. E ancora il ritratto di bambino col grande collare, già a Tolosa (fig. 5). Tra i ritratti femminili è importante quello di Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara, ora a Boston. Solo la sua fama è diminuita dal fatto che, fino a poco tempo fa, tutti questi dipinti, anche per ragioni commerciali e di prestigio, erano attribuiti al padre, Jacopo Tintoretto.

Continuò la bottega del padre, dirigendola già dagli anni ottanta del Cinquecento, quando il padre si isolò progressivamente nella sua ricerca, fino alla sua morte nel 1635. Domenico divenne presto autonomo nel lavoro e operò autonomamente su tele che risultano, per pensiero e pittura, diverse da quelle del genitore. Solo in qualche caso collaborarono nelle stesse opere come nei teleri del presbiterio di San Giorgio Maggiore a Venezia, si riconosce indubbia l'idea compositiva del padre, mentre la stesura pittorica è troppo simile a quella del figlio per non essere sua.

⁶ M. SCLOSA, *L'autoritratto in quattro vedute di Domenico Tintoretto. Dalla collezione del Marchese del Carpio a Casa Martelli*, in *Aldébaran. Storia dell'Arte*, a cura di S. MARINELLI, Verona 2012, pp. 109-116.

Domenico firmò rarissimi dipinti col suo nome⁷ e la bottega continuò a far uscire opere sotto la sigla compendiaria 'Tintoretto' fino agli anni settanta del Seicento. In ogni caso Domenico dovette avere una bottega più vasta e attiva di quella del padre, perché, mentre questo fu spesso incompreso e trovò opposizioni in vita, Domenico ereditò invece, senza contrasti, le commissioni di quelli che pensavano che il linguaggio dei Tintoretto fosse ormai acclamato e universalmente accolto e ne ricercavano le opere⁸.

Tipici di Domenico sono i dipinti a tema letterario, derivati dalla lettura di Ariosto e Tasso. Famoso è il dipinto raffigurante *Tancredi battezza Clorinda*, conservato oggi a Houston, che è il primo importante dedicato a un episodio della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso.

Domenico fu poi il pittore di fiducia delle cortigiane veneziane, dei cui ritratti resta una cospicua raccolta al Museo del Prado a Madrid. Anche in questo caso l'attribuzione tradizionale dei dipinti era a Jacopo Tintoretto⁹.

⁷ Firmata è la Maddalena dei Musei Capitolini di Roma, dipinto a cui Domenico sembra essere stato particolarmente affezionato.

⁸ Manca un catalogo delle opere del pittore, la cui attività, con la bottega, dovette essere vastissima. Ancora di recente Alessandro Quinzi ci segnala due pale a Gorizia, una, ridipinta, col *Battesimo di Cristo*, nella chiesa di San Giovanni, e l'altra, con l'*Assunta*, nella chiesa di Santo Spirito.

⁹ Alcune delle considerazioni di questo saggio compaiono accolte nel testo giapponese dell'amico S. OSANO, *Indagine sul ritratto di Ito Mancio recentemente scoperto e attribuito a Domenico Tintoretto*, Tokyo 2016, e sono l'esito naturale dei colloqui che seguirono la prima esposizione del ritratto a Tokyo.