

ANTONIO FOSCARI

Due contributi sulla Malcontenta di Andrea Palladio

Due contributi sulla Malcontenta di Andrea Palladio

1. Palladio 1543.

Il singolare disegno di una facciata

Gli studiosi hanno individuato uno a uno, e puntualmente segnalato, i numerosi indizi che certificano che la paternità culturale del disegno R.I.B.A., XVII, 6 r (fig. 1) deve essere assegnata a Giulio Romano¹.

Non è dunque più il caso di insistere su questo tema, rintracciando altri dettagli che confermino questa conclusione.

Quel che può essere utile, a questo punto, è concentrare l'attenzione sulla libertà mentale e sulla intelligenza con cui il *lapidista* ancor giovane dell'impresa Pedemuro (Andrea aveva di poco superato i trent'anni, alla data) sa recepire l'ammaestramento del grande allievo di Raffaello – architetto dei Gonzaga dal 1524 –, quando questi, muovendo da Mantova, viene a Vicenza per assumere la regia dei festeggiamenti che la città intende dare per ricevere il cardinal Nicolò Ridolfi che sarebbe venuto di lì a poco a prender possesso della diocesi che il pontefice Leone X aveva assegnato alle sue cure pastorali nel lontano 1524 (senza che il Ridolfi, da allora, avesse mai sentito il bisogno di visitarla).

Oppure – ed è quello che ci accingiamo a fare – si deve far fuoco, più che sulle singolari attitudini di Palladio, su Giulio Romano stesso, e interrogarsi sul peso, e soprattutto sul senso, che ha questo progetto nell'arco della sua produzione architettonica.

Per affrontare questo tema – che è rimasto fino a ora relativamente in ombra – è necessario risalire indietro nel tempo, fino a congiungersi idealmente con un'opera che è la matrice di alcuni dei più importanti progetti di palazzo che siano stati costruiti nel corso dei primi decenni di questo secolo fervido di "invenzioni"².

È nella progettazione del palazzo voluto dal protonotario apostolico Adriano Caprini che

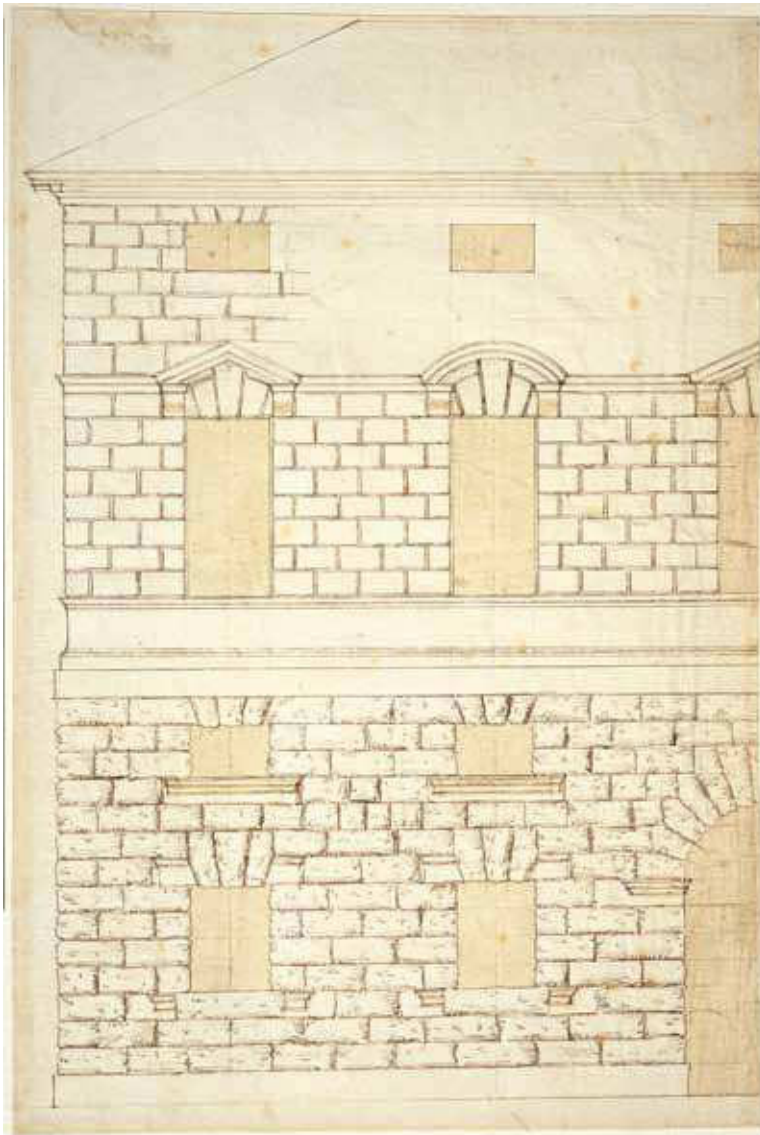
Bramante introduce precocemente (forse già nel 1520) alcune sostanziali novità: quella di impostare un piano nobile dotato di corposi *ornamenti* su un basamento possente d'opera rustica; e quella di compartire la facciata di un palazzo in cinque moduli, con un criterio che assicura simmetria alla sua forma, senza derogare da un principio di reiterazione di elementi identici. (Anche le cinque finestre che si aprono al centro di ciascun modulo sono tutte eguali l'una all'altra, in questo palazzo).

È una *fabbrica* che Raffaello ben conosce, dacché egli l'acquista nei primi anni del secondo decennio del secolo per farne la sua residenza romana (fig. 2).

Che Raffaello si muova in aperta dialettica con queste proposizioni bramantesche, quando si dispone a elaborare il progetto di una *casa* per il protonotario apostolico Giovan Battista Branconio dell'Aquila è quasi evidente. Perché egli opera un ribaltamento delle scelte che aveva assunto nella progettazione del palazzo Caprini l'architetto che era stato il suo predecessore nella gestione dell'imponente cantiere della *fabbrica* di San Pietro.

Confermando la partizione della facciata in cinque moduli di eguale misura (resi lievemente cadenzati solo in virtù della alternanza dei frontoni delle finestre del piano nobile, alternativamente triangolari e semicircolari), Raffaello pone al piano terreno del palazzo Branconio – in sostituzione di un massiccio basamento d'opera rustica – un ordine architettonico (dorico, secondo il canone). Ed elimina al piano nobile quale che sia elemento dell'ordine.

Che se poi egli investe la superficie della facciata del piano nobile con un accumulo di decorazioni (concepite anche per limitare la percezione dell'ulteriore livello che sormonta quello nobile), questa è una operazione sapiente concepita per ridurre la portata dello



1. Andrea Palladio,
disegno di una facciata
(Londra, R.I.B.A., XVII,
6 r)

“scandalo” implicito nella laconicità estrema di una facciata così singolare.

Evidentemente Raffaello intende definire una tipologia architettonica che possa degnamente attestare la presenza in Roma di un membro autorevole della Curia pontificia, senza ricorrere al repertorio di quelle forme auliche che andava dispiegando nel cantiere vaticano. Non solo: intende declamare pubblicamente quel convincimento che non aveva avuto esitazione a esternare al pontefice Leone X, quando gli aveva scritto che “ai nostri tempi” non era possibile usare materiali e tecniche costruttive comparabili per ricchezza a quelli utilizzati dagli antichi³.

Quando Baldassarre Peruzzi – uno dei suoi migliori collaboratori –, quasi sul finire della sua vita, concepisce il progetto del palazzo

che Pietro Massimo intendeva costruirsi su una via che allora si diceva “papale”, sembra connettersi direttamente a queste riflessioni, enunciate dal suo maestro. Nella facciata di questo palazzo (compartito in sette moduli di egual misura) egli mantiene al piano terreno *ornamenti* (lesene, e quelle colonne del vestibolo che sono così caratteristiche da dare poi il nome al palazzo) e li elimina al piano nobile (e al piano sovrastante) che si apre all'esterno con una serie di finestre tutte eguali fra loro, ed equidistanti l'una dall'altra.

Sulla campitura muraria della facciata – rimossa ogni decorazione, oltretutto ogni *ornamento* – il Peruzzi imprime, in un intonaco di grosso spessore, profonde incisioni che raffigurano astrattamente un *opus quadratum* virtualmente lapideo.

Sembra essere un atto di *sprezzatura*, questo, con il quale egli – formato al magistero di Raffaello anche nella specifica forma mentale che induce questo atteggiamento – sembra mostrare, anzi dimostrare, che si possono simulare materiali e tecnologie usate dagli antichi con poco dispendio di danaro: in modo per così dire economico.

A mediare su queste due linee di ricerca – quella di Raffaello e quella di Baldassarre Peruzzi – che tendono a divaricare l'una dall'altra, interviene Giulio Romano quando progetta per Cristoforo Stati, Conservatore di Roma, il palazzo (oggi detto Stati Maccarani) che si affaccia con la sua fronte su piazza Sant'Eustachio e con i suoi fianchi su via Caprettari a levante e la via che oggi è detta del Teatro Valle a ponente.

Egli non manca, innanzitutto, di riconfermare il paradigma bramantesco di un palazzo compartito in cinque moduli di egual misura, in cui un piano nobile si eleva su un basamento massiccio d'opera rustica. E per definire la “nobiltà” del piano che spicca sul basamento scarta sia l'ipotesi di adottare un partito decorativo sia quella di un dispiegamento di bugne realizzate “in stucco” che simuli un *opus quadratum* virtualmente lapideo. Per la facciata del piano nobile (e di quello sovrastante) Giulio concepisce un disegno architettonico di estrema contenutezza formale sul quale non appaiono *ornamenti* che consentano di ricondurre una soluzione così astratta a quale che sia canone architettonico⁴.

Sarebbe interessante avere il modo, qui, di considerare come la ricerca di Giulio Romano

sul tema del palazzo si evolve nella progettazione della residenza costruita per sé in Mantova, e poi di quel palazzo Canossa – eretto in Verona da Michele Sanmicheli – la cui paternità culturale è riconosciuta a lui, ormai, da quasi tutti gli studiosi. Ma è il momento di tornare con l'attenzione a Vicenza e all'incontro, che risulta immediatamente così fertile, fra il maestro "romano" e il *lapicida* vicentino.

Quel che Giulio propone al suo giovane interlocutore – quando questi deve assumersi la responsabilità della costruzione di una *casa di città* per i fratelli Civena – è di attenersi, per intanto, al paradigma offerto da Bramante: cioè di concepire una casa in cui la facciata è compartita in cinque moduli eguali, introducendo solo pochi aggiornamenti a questo celebrato *exemplum*: l'apertura di archi, a piano terreno, per formare un portico, il "raffreddamento" della consistenza materica del basamento, e una "riduzione" della "preziosità" della materia degli *ornamenti* del piano nobile.

Il progetto di cui Palladio ha raffigurato con tanta accuratezza il disegno di facciata nel foglio R.I.B.A., XVII, 6 r è però un'altra cosa ancora⁵.

Mostra un affiatamento fra il maestro e il suo attento interlocutore quale prima d'ora non si era venuto ancora a stabilire con alcun altro. Non è tanto nel repertorio figurativo che possiamo riconoscere questa maturazione nel rapporto fra i due architetti – in questo campo Palladio non ha difficoltà ad assumere senza alcuna remora il lessico di Giulio, come già sappiamo – quanto nella riflessione pacata e profonda sulla eredità bramantesca, sulla "lezione" di Raffaello e sulle pregresse esperienze di Giulio stesso di cui questo progetto è una evidente espressione.

Prende dunque avvio una esperienza che non sarebbe potuta avvenire se non fosse già iniziata la feconda collaborazione fra Giulio e Andrea per la messa a punto del progetto dell'imponente palazzo che Marcantonio e Adriano Thiene avevano deciso di costruire in Vicenza per dare attestazione, in città, della potenza della loro famiglia. È questo il contesto che consente ai due di giungere a una migliore conoscenza reciproca e, per quanto riguarda Giulio, a indursi a esercitare con sorprendente disponibilità il suo magistero con un giovane di cui ha non ha avuto difficoltà a intendere la "naturale inclinazione" verso la disciplina architettonica⁶.

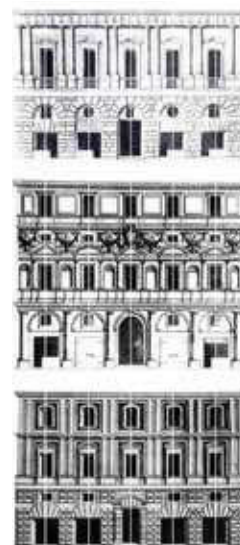
Ma non discostiamo l'attenzione dal disegno che Palladio, sorretto da questo ammaestramento, ha tracciato con tanta precisione sul foglio R.I.B.A., XVII, 6 r.

Il basamento è d'ordine rustico; la sua fattura edilizia riprende e replica il modello delle bugne realizzate in materia laterizia che cominciano ad apparire, in questa congiuntura, sul basamento del palazzo Thiene⁷.

Per quanto attiene al disegno di questo basamento – in cui non appaiono citazioni bramantesche simili a quelle che connotano in modo così specifico il disegno del basamento del palazzo Thiene – esso rievoca, per così dire, quello dispiegato sul basamento del palazzo veronese dei marchesi di Canossa. Già un uso sapiente di due *exempla* distinti – quale è questo – è segno di un lavoro di progettazione accurato.

Non meno significativa, come attestazione di un singolare impegno compositivo, è la proposizione di una fascia piana che corre, senza alcun risalto, al di sopra del basamento (venendo a costituire i davanzali delle finestre), e crea uno stacco netto, molto marcato, fra l'esuberanza materica del basamento e il trattamento quanto mai astratto della superficie dei muri che su questo basamento si elevano. Su questi muri compare infatti – anzi deflagra – quel motivo dell'*opus quadratum* lapideo che Giulio aveva utilizzato solo parzialmente fino a ora, dispiegandolo – nel palazzo Te, mantovano, e nel palazzo Thiene, vicentino – solo nelle campiture non vaste che, nelle facciate di queste due *fabbriche*, si aprono fra l'uno e l'altro elemento verticale dell'ordine. È come se, nel proporre questa soluzione, Giulio Romano – che nella nostra immaginazione è al fianco di Palladio davanti a un tavolo da disegno – intendesse rievocare e riprendere quella sperimentazione sul ruolo figurativo del virtuale *opus quadratum* lapideo realizzato in intonaco di grosso spessore che Baldassarre Peruzzi aveva condotto sulle vaste campiture murarie della facciata del palazzo Massimo.

Ci rendiamo facilmente conto però che la conduce, quella sperimentazione, a un limite estremo, perché alla adozione dell'ordine rustico per la configurazione del basamento della *fabbrica* fa riscontro la sparizione, in questa facciata, di quale che sia elemento dell'ordine. È una opzione che sembra concepita per eliminare ogni possibile connotazione urbana di



2. in alto: Donato Bramante, Palazzo Caprini, facciata in mezzo: Raffaello Sanzio, Palazzo Branconio, facciata in basso: Giulio Romano, Palazzo Stati Maccarani, facciata

questa architettura, e pare non essere priva di un suo significato specifico, nel momento in cui essa viene proposta in Veneto, nei primi anni del quarto decennio del Cinquecento.

Di una scelta così singolare nella sua radicalità esiste infatti un solo precedente di rilievo in Veneto: quello del palazzo che un autorevole patrizio veneziano – assistito dalla competenza di Michele Sanmicheli – aveva eretto in una *villa* nel trevigiano (Treville) forse solo due anni prima che questo disegno R.I.B.A., XVII, 6 *r* venisse messo a punto con tanta cura da Andrea Palladio.

L'assenza di *ornamenti* che Alvise Soranzo esibisce all'esterno della sua *casa* – una *fabbrica* che non nasconde la volontà di auto-celebrazione del suo committente – sembra essere, anzi è, una sorta di dimostrazione, se non anche di pubblica attestazione, che il “signore” che ha voluto questa *fabbrica* non intende far uso di alcuna forma di “romanismo”. Per dirla in altri termini, è un modo per ribadire e dichiarare una adesione senza alcuna riserva a quella ideologia repubblicana che la Serenissima ha assunto come fondamento di quella “pax veneziana” che va imponendo in modo sempre più perentorio al suo Stato da Terra.

È la stessa attestazione, si noti bene, che l'ottimo *lapicida* della bottega dei compagni di Pedemuro sarà chiamato a dare nelle *case* che egli di qui a poco comincerà a costruire *in villa* per patrizi veneziani. In queste egli deve rinunciare a mettere in opera *ornamenti*, anche se ciò non gli consente di dar prova della sua specializzazione di *lapicida*.

Ma non disperdiamo la nostra attenzione, visto che questo tema abbiamo già cercato di precisarlo altrove⁸. Le osservazioni che abbiamo fin qui raccolto ci inducono a interrogarci sulla eventualità che il *palazzo* di cui una facciata è raffigurata sul foglio R.I.B.A., XVII, 6 *r* sia stato concepito per un sito extraurbano; di più: che sia stato concepito, anche questo, per un committente veneziano che non intende derogare dai canoni ideologici dettati dalla Repubblica⁹.

È su alcuni aspetti specifici del progetto palladiano che dobbiamo concentrare allora la nostra attenzione, per cercare di dare risposta ai due interrogativi che qui sopra ci siamo posti: a partire dal primo.

Che il *palazzo* a cinque moduli raffigurato nel disegno palladiano dovesse essere un edificio

isolato sembra confermato dalla circostanza che le cornici e i *procinti* che corrono sulla facciata raffigurata nel nostro disegno risvoltono agli angoli della *fabbrica* per svilupparsi, evidentemente ininterrotti, lungo i suoi fianchi.

Che di questo *palazzo* il disegno raffiguri la facciata posteriore possiamo esserne convinti in forza di due indizi.

Il primo è che il portale che campeggia al centro di questa facciata non ha alcuna caratteristica, nella sua forma contenuta, che possa indurci a credere che si tratti dell'accesso principale a una *fabbrica* che, se fosse stata costruita, non avrebbe mancato di una sua propria monumentalità.

Il secondo, certamente più rilevante, è che il correre sulla facciata e sui fianchi della *fabbrica* di tante cornici modanate (di cui quella principale è quella gran fascia posta sopra il basamento che ha la sagoma di un piedistallo di lesena) è un segnale: un segnale che annuncia in modo inequivocabile che sul lato opposto della *fabbrica*, ove queste cornici naturalmente convergono, si viene a concretare un evento architettonico che avrebbe caratterizzato la *forma* di una costruzione altrimenti forse anche troppo laconica¹⁰.

Ma non possiamo nascondere – giunti a questo punto – che l'impressione, anzi la convinzione, che il disegno raffigurato sul foglio R.I.B.A., XVII, 6 *r* delinea un *palazzo* da costruire in un sito extraurbano è la straordinaria analogia delle proporzioni che il suo volume ha con il volume della *fabbrica* che più avanti nel tempo sarà costruita da Palladio “non lungi dalle Gambarare”, per due patrizi veneziani (fig. 3)¹¹.

È una *fabbrica*, questa, che – oltre a replicare quasi letteralmente quelle singolari proporzioni (mai adottate altrove da Palladio) – riprende il tema di un basamento di consistente altezza (mai adottato altrimenti, nemmeno questo, in alcuna *casa di villa* palladiana)¹². Non solo: ripropone, in tutta la facciata, l'immagine di un *opus quadratum* virtualmente lapideo, realizzato con profonde incisioni in un intonaco di grosso spessore (una soluzione, anche questa, che non appare in alcun'altra opera realizzata da Palladio)¹³.

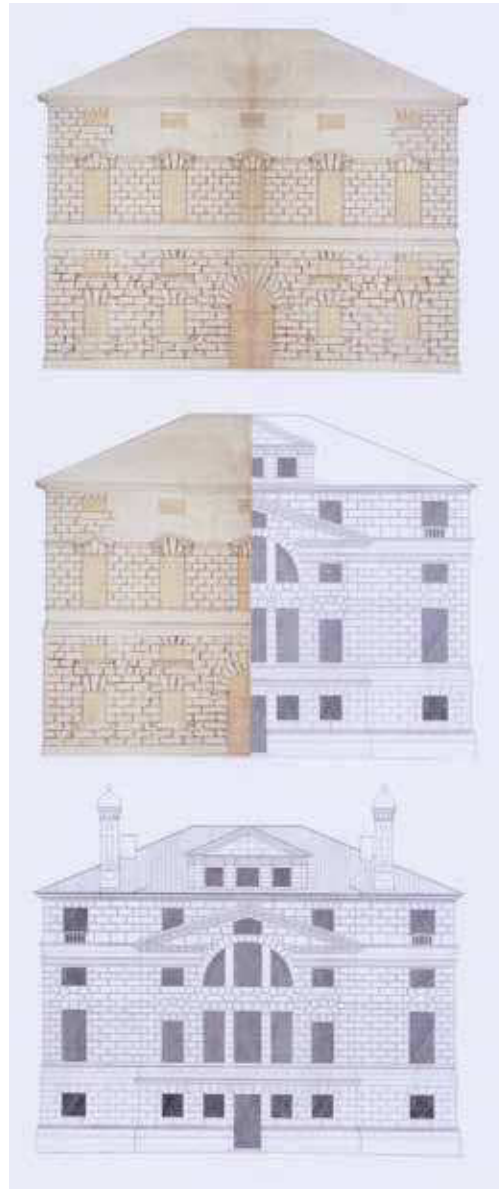
La metamorfosi della *forma* di una proposizione concepita qualche anno innanzi sarebbe avvenuta con uno di quei procedimenti di permutazione dei modelli compositivi che

Palladio sa gestire, come sappiamo, con una naturalezza sorprendente. Essa è però anche una manifestazione di quella emancipazione culturale e di quella autonomia intellettuale che egli ha conseguito, anche nel campo specifico della composizione architettonica, in forza di un indefesso esercizio della disciplina architettonica.

L'unica variazione – quasi impercettibile – al volume della *fabbrica* delineata con la supervisione di Giulio Romano che appare in questo progetto è il superamento dello schematico implicito nella concezione di una facciata compartita in moduli che si susseguono eguali l'uno all'altro. La nuova *facciata* assume infatti – con una lieve dilatazione della sua larghezza – quell'impianto centralizzato che è tipico delle *case veneziane* – come è stato da molti segnalato –, e viene assunto da Palladio come tipologia canonica nella costruzione delle *case di villa* da lui concepite nella sua maturità¹⁴.

Non solo: la concezione della costruzione, e quindi della sua immagine, assume una complessità nuova, la cui evidenza è solo un poco attenuata dall'equilibrio compositivo, genuinamente palladiano, che ne regola la *forma*. Il basamento perde quella evidenza materica che era il carattere più marcato che esso esibiva nel disegno steso da Andrea nel 1543 riprendendo la tecnologia definita da Giulio per la costruzione del basamento del palazzo vicentino dei Thiene. E, se pure il rivestimento di questo basamento raffigura idealmente un *opus quadratum*, le incisioni che sono praticate sulla bianca superficie del "marmorino" per evocare la tessitura di questa antica tecnica costruttiva sono di profondità e spessore così contenuti da esser appena percepibili alla vista sui muri d'ambito su cui sono impresse. Non è solo la consistenza materica del basamento che viene fortemente attenuata. Anche la sua consistenza fisica viene un poco ridotta, con la rinuncia di quel piano ammezzato di cui nella prima stesura di questo progetto era stata concepita la costruzione sopra i vani del piano terreno, in ossequio agli *exempla* forniti da Bramante, da Raffaello e da Giulio.

Questa scelta comporta un certo abbassamento, nella facciata, di quella gran fascia modanata che scorre sopra il basamento di cui prima si è detto. Si accentua ancor più, così, il ruolo compositivo del piano superiore che viene in tal modo a manifestare in modo più

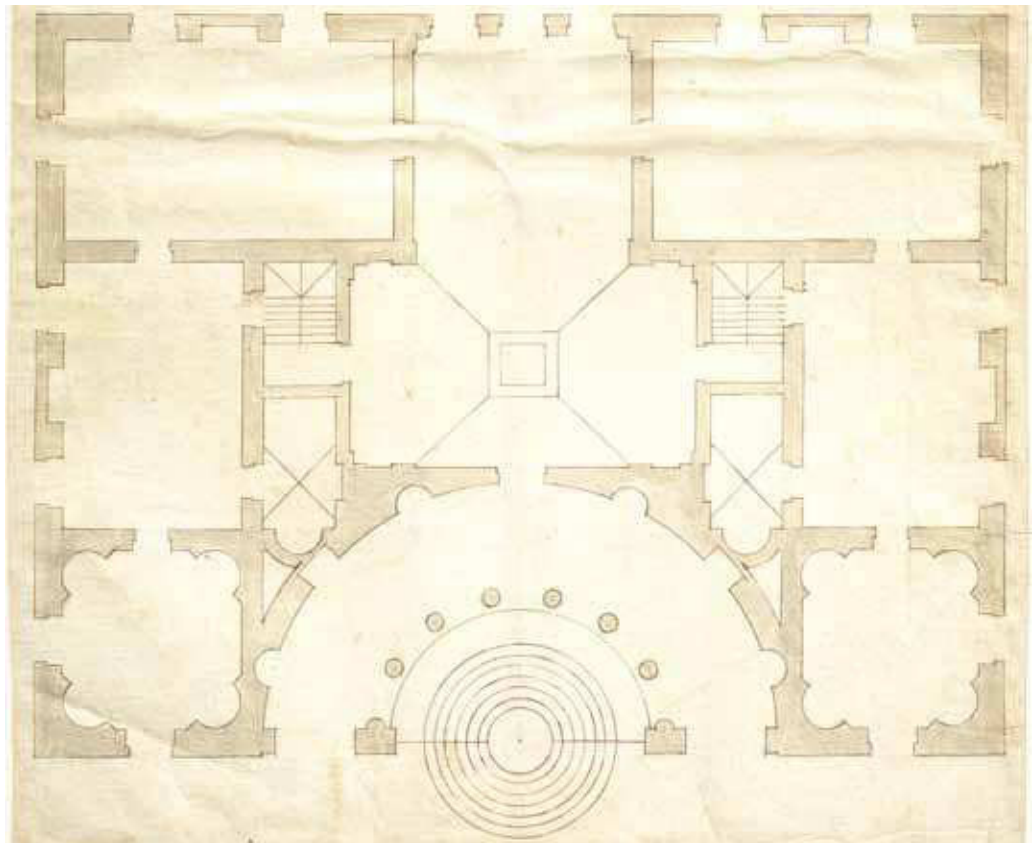


3. in alto: Andrea Palladio, disegno R.I.B.A., XVII, 6 r (elaborazione)
in mezzo: Raffronto fra il disegno palladiano e la facciata meridionale della *fabbrica* costruita da Palladio in Malcontenta
in basso: Rilievo della facciata meridionale della *fabbrica* costruita da Andrea Palladio in Malcontenta

accentuato una sua propria "nobiltà", senza lo sfoggio di alcun *ornamento*, cioè senza esibizione di alcun "romanismo".

La superficie delle facciate che spiccano sul basamento senza alcun elemento verticale dell'ordine che la compartisca assume infatti una dimensione per così dire solenne. E diventa dominante, sul piano architettonico, il tema dell'*opus quadratum* virtualmente lapideo, il cui disegno è marcato da incisioni larghe, impresse profondamente nell'intonaco a marmorino di grosso spessore che le riveste. Questa soluzione, di singolare efficacia concettuale (oltre che figurativa), è una scelta compositiva che si compone efficacemente con la decisione di rinunciare a una ornamentazione delle finestre, cioè alla proposizione

4. Andrea Palladio, progetto per la *casa* di Vettor Pisani nella *villa* di Bagnolo (Londra, R.I.B.A., XVII, 17)



formale che Palladio aveva delineato nel disegno R.I.B.A., XVII, 6 *r* recependo il modello delle finestre del cortile interno del palazzo Te, mantovano.

Sopra ciascuna apertura, in vece di timpani sorretti da mensole di grosso spessore, appare – impresso anche questo nell'intonaco di grosso spessore – il disegno di un virtuale arco lapideo posto a scaricare il peso che avrebbe dovuto sopportare la sottostante piattabanda – anche questa raffigurata virtualmente come lapidea –, secondo lo schema strutturale che era stato definito da Bramante, quando aveva costruito quel palazzo Caprini che poi fu acquistato da Raffaello, come già sappiamo.

Si avverte dunque qui, ma sempre più affinato, quel medesimo processo di distillazione degli *exempla* assunti attraverso il magistero di Giulio, che si manifesta in modo egualmente esplicito nei progetti che Palladio concepisce quando è chiamato da Iseppo Porto per erigere, per lui, una *casa* in Vicenza. Ma in questo caso esso perviene a una forma di astrazione ancor più accentuata: perché questo virtuale congegno strutturale non è più un attributo del piano terreno (come era sempre stato nelle *fabbriche* in cui, finora, era appar-

so in Italia), ma appare al piano nobile, come virtuale *ornamento* delle sue finestre.

Non meno eloquente è la metamorfosi di senso che subiscono le fasce che cingono l'edificio. Non tanto quella che corre sopra il basamento della *fabbrica* che riprende nella sua perentorietà, e nella sua misura, quella delineata nel disegno R.I.B.A., XVII, 6 *r*, quanto quella che – come un evento inaspettato e sorprendente – corre su questa facciata a una quota più elevata (annullando la stessa ragione d'essere di quella esile fascia che correva al piano di imposta dei frontoni posti a ornare le finestre del precoce disegno palladiano che continua a essere il termine di riferimento del nostro discorso).

La trabeazione del grande frontespizio che questa fascia concorre a formare al centro della facciata viene interrotta peraltro da una finestra termale che – assieme alle tre finestre che sotto di essa si aprono – costituisce un evento architettonico che non ha altro precedente, nella architettura del Cinquecento, se non nelle aperture concepite da Raffaello per illuminare i grandi spazi interni di Villa Madama; (un evento così singolare nella sua radicalità – conviene annotare – che nemmeno

Palladio riterrà di replicarlo nelle sue opere successive).

L'apparizione di un frontespizio privo degli elementi verticali dell'ordine che dovrebbero sostenerlo, l'interruzione della trabeazione di questo frontespizio e il singolare disegno delle aperture che vengono piazzate al centro della facciata non sono dati che si possano considerare in se stessi. Sono anch'essi – tutti insieme – l'annuncio di un evento architettonico che esplose, per così dire, sulla facciata opposta del *palazzo*, quella principale, che si affaccia su una via navigabile intensamente trafficata. Si tratta di un evento ovviamente più clamoroso di quello (probabilmente severo, nella sua contenutezza) che Palladio poteva aver concepito una dozzina d'anni innanzi, al momento della redazione del disegno R.I.B.A., XVII, 6 r.

In altra sede ci riserviamo di dimostrare come il procedimento compositivo che “produce” risultati così sorprendenti si fondi sulla evocazione di *exempla* antichi che sostituiscono quelli offerti a Palladio dall'ammaestramento di Giulio Romano¹⁵.

A questo punto – accertata questa sorta di continuità creativa che connette fra loro il disegno R.I.B.A., XVII, 6 r e il disegno della facciata meridionale della *fabbrica* eretta da Palladio in Malcontenta – un nuovo interrogativo si pone in modo non facilmente eludibile. Non può essere che il disegno palladiano R.I.B.A., XVII, 6 r raffiguri un progetto redatto precocemente per un *palazzo* da costruire in Malcontenta, sulla riva destra della Brenta, per Nicolò e Alvise Foscari?

Una domanda del genere può sembrare quasi priva di senso, solo a considerare che allo scadere del 1543 – la congiuntura in cui è stato redatto il progetto di cui questo disegno è una testimonianza preziosa – Nicolò e Alvise Foscari sono poco più che ventenni, e sono ancora lontani, a quanto ne sappiamo, da quale che sia impegno politico o sociale che possa indurli ad avviare, quasi ai bordi della laguna, una operazione edilizia così innovativa sulla sponda di una via navigabile intensamente trafficata dai veneziani.

Per superare i dubbi che sono sollevati da una contestazione così intrigante, nella sua banalità, non resta che portare l'attenzione alla congiuntura familiare in cui sono calati i due “magnifici Signori” che, comunque, poco più che una decina d'anni appresso, saranno



5. Giulio Romano (e Raffaellino Del Colle?), *Vergine col bambino e San Giovanni*, particolare

i committenti della prima opera che Palladio costruirà a Venezia e così pure del *palazzo* che Palladio costruirà per loro “sulla Brenta”¹⁶. Il 1543 è l'anno in cui muore il loro zio, Jacopo (*Jacomo*) Foscari, che dal 1532 – a seguito della morte del fratello Alvise – aveva retto la *fraterna* che era stata costituita dal padre loro Federico (*Ferigo*), il capostipite di questo ramo familiare la cui figura sarà richiamata in grandi lettere nel fregio della *fabbrica* che sarà costruita in Malcontenta¹⁷.

È prassi, nella cultura sociale dell'epoca, che, in una congiuntura di tal genere, un componente della nuova generazione, per quanto giovane egli possa essere, si debba sposare per assicurare discendenza (allora si sarebbe detto “posterità”) a un ramo familiare che avrebbe corso altrimenti il rischio di estinguersi. (Lo stesso padre di Federico, Nicolò, malgrado la sua debole complessione fisica, si era dovuto sposare giovanissimo – aveva appena diciassette anni – quando si è trovato a essere l'unico esponente del ramo ducale della famiglia)¹⁸.

La incombenza di trovare una sposa a un giovane che non poteva che essere inesperto delle procedure che sovrintendono alla celebrazione di un “maritaggio” fra due casate patrizie, viene assunta di norma, in un'ave-

nienza di questo tipo, da un suo parente più anziano di un ramo familiare collaterale.

Che, nel caso specifico di Nicolò e Alvise Foscari, potesse essere lo zio Francesco a impegnarsi nelle trattative che sono necessarie per giungere alla stipulazione di un contratto matrimoniale, viene spontaneo escluderlo. Perché questi già era stato molto disturbato, nel 1513, dalla decisione di Federico di sposarsi, e di creare la premessa che avrebbe portato nel 1520 alla costituzione – fra i figli di Nicolò – di una nuova *fraterna*; una decisione che aveva tolto a lui l'onore di essere l'unico continuatore del ramo ducale della famiglia¹⁹. E poi, nel 1529, era giunto a una vera e propria rottura con i componenti della *fraterna* costituita da Federico, quando Alvise, che ne era divenuto l'esponente apicale alla morte di Federico, gli aveva sottratto il ruolo di Podestà di Verona, che era la carica più prestigiosa che egli era riuscito a raggiungere nel suo *cursus honorum*²⁰.

A prendersi la cura di organizzare il matrimonio che avrebbe dovuto assicurare *posterità* al ramo ducale della famiglia avviato da Federico Foscari è dunque il collaterale Marco, del ramo familiare, detto di San Simeon, che discende dal fratello del doge Francesco: un uomo che negli anni del dogado di Andrea Gritti (che era suo primo cugino) – cioè nell'arco temporale 1523-1538 – era stato uno dei personaggi più eminenti sulla scena pubblica veneziana. Non aveva potuto ricoprire alte cariche di governo (in quanto la costituzione veneziana ne inibisce l'accesso ai parenti prossimi del doge regnante), ma della Signoria era stato uno dei rappresentanti più autorevoli all'estero, assumendo il ruolo di ambasciatore della Repubblica a Roma (negli anni 1523-26) e a Firenze (negli anni 1527-28)²¹.

Orbene: nel corso di queste missioni diplomatiche, egli – seguendo le indicazioni che gli erano date dalla Signoria – non aveva mancato di sostenere la elezione al soglio pontificio di Clemente VII e gli interessi della casa de' Medici quando la discesa dei lanzichenecchi in Italia aveva messo in crisi, in modo drammatico, la preminenza che la casata aveva raggiunto in Firenze. E così aveva stabilito rapporti personali con l'ambiente mediceo che erano stati così stretti da indurlo a organizzare il matrimonio di suo figlio Pietro con una gentildonna veneziana – figlia di Marco Grimani (divenuto Patriarca di Aquileia alla morte del-

la moglie) – che avrebbe dovuto coniugarsi con un giovane di quella casa Ridolfi che traeva il suo prestigio, e molti altri vantaggi, dalla parentela che aveva con la casa de' Medici.

È in virtù di questi collegamenti (come abbiamo in altra sede cercato di argomentare)²² che Marco Foscari ha un ruolo a quanto pare decisivo sulla venuta in Vicenza del cardinal Ridolfi nel 1543, cioè sull'evento che induce il cardinale Ercole Gonzaga – reggente del ducato di Mantova – a inviare a Vicenza il suo architetto, Giulio Romano, per organizzare una accoglienza trionfale al collega cardinale (l'evento cioè da cui prende avvio – come già sappiamo – la collaborazione di Palladio con l'illustre allievo di Raffaello).

Quello che merita d'essere rilevato per meglio precisare la competenza di Marco Foscari in affari matrimoniali – e comunque una sua diretta conoscenza del giovane *lapicida* dell'impresa Pedemuro (Andrea non era ancora "battezzato" Palladio) – è che il 17 settembre del 1543, cioè il giorno appresso alla "entrata" del cardinal Ridolfi in Vicenza, Marco dà in sposa la figlia sua Paolina a Vettor Pisani, quello dei figli di Giovanni (*Zuanne*) Pisani che alla morte del padre si assume l'incombenza di sposarsi – ancorché molto giovane (aveva forse 22 anni) – per assicurare discendenza al suo stesso ramo familiare²³.

La cosa non sarebbe rilevante nel contesto delle riflessioni che andiamo conducendo sul disegno R.I.B.A., XVII, 6 r, se non fosse che, non appena concluso questo matrimonio, Vettor Pisani (che Marco Foscari amava – per sua stessa ammissione – come "proprio fiolo") non avesse convocato Palladio per farsi da lui costruire una *casa* nel cuore delle vaste proprietà fondiarie che un ventennio innanzi (1523) suo padre aveva acquistato nel vicentino, *in villa* di Bagnolo, non lontano da Lonigo²⁴.

Per consentire a questi due patrizi veneziani di rintracciare il giovane Andrea sarebbe bastata una raccomandazione di Giangiorgio Trissino (che aveva assunto il ruolo di mediatore per sposare con un Ridolfi la gentildonna veneziana che sarà sposata con un figlio di Marco Foscari); o la convocazione dell'impresa di Pedemuro che si avvaleva ancora della collaborazione del geniale *lapicida* che era alle sue dipendenze.

Ma ipotesi di tal genere non danno risposta alla domanda più intrigante, dal punto di vi-

sta storiografico: come può essere avvenuto che Palladio al suo giovane committente veneziano abbia proposto – presentando molti disegni – di costruire al centro della facciata della *casa* che questi intendeva costruirsi, anziché una loggia, come sarebbe stato per ogni altro verso prevedibile, una proposizione di Giulio Romano che Giulio divulga orgogliosamente come propria “invenzione”, facendola apparire nell’affresco suggestivo che evoca, nelle sale vaticane, la vittoria di Costantino su Massenzio, al ponte Milvio, e però anche – in modo ancor più puntuale e pregnante – sullo sfondo di un quadro (una “sacra conversazione”) da lui dipinto con l’assistenza, a quanto pare, di Raffaellino del Colle (figg. 4-5).

Ora, è impensabile, o quasi, che Palladio possa aver assunto senza un avvallo di Giulio una iniziativa di questo genere, nel 1543, quando decisivo per lui è il buon andamento della collaborazione che ha da poco avviato con il maestro “romano”. Ed è egualmente difficile immaginare – se non troviamo una qualche ragione che possa spiegare questo suo comportamento – che l’architetto dei Gonzaga fosse a tal punto prodigo da concedere al suo assistente vicentino l’autorizzazione a realizzare un modello architettonico che egli considerava un simbolo della sua creatività per costruire in aperta campagna una *casa* per un giovane patrizio veneziano che era allora alle prime armi nella vita sociale e imprenditoriale²⁵.

Evidentemente si era venuto a stabilire un rapporto di stima e di confidenza fra i committenti di questa *casa* che sorge solitaria nella *villa* di Bagnolo e Giulio Romano. Vi è peraltro un solido indizio che sembra attestare questo fatto.

È la circostanza che nella congiuntura stessa in cui in Bagnolo è in corso la costruzione della nuova dimora di Vettor Pisani e della consorte Paolina Foscari, i due nuovi sposi – determinati a celebrare la loro unione con un ulteriore evento teatrale – avviano un “restauro” della *casa* in cui abitano in Venezia, nella contrada di San Paterniano. È nel *mezzato* di questa casa che vengono installate sul soffitto, entro un idoneo compartimento, sedici tavole dipinte da un pittore geniale allora agli inizi della sua carriera (come Palladio era agli inizi della sua carriera di architetto a quella data)²⁶. Pallucchini per primo – studiando queste tavole delle quali quattordici sono oggi conservate nella Galleria Estense di Modena – ha

riconosciuto che le figurazioni rappresentate da Tintoretto sono, con tutta evidenza, “ispirate agli esempi di Giulio Romano nella Sala di Psiche del Palazzo Te”²⁷.

Paola Rossi riprendendo l’indicazione offerta dal Pallucchini ribadisce che la conoscenza diretta dell’opera di Giulio Romano da parte del Tintoretto (figg. 6-7) – quando questi dipinge queste tavole – è attestata “da riferimenti e richiami alla [sua] opera che ben difficilmente potrebbero essere casuali, tanto più che un gusto manieristico così violento e caricato costituisce un episodio isolato nel linguaggio dell’artista”²⁸.

Anche questo suggestivo indizio veneziano – che fin qui è sfuggito alla attenzione degli studiosi di architettura – tende a confermarci l’esistenza di una diretta responsabilità di Giulio – se non anche di una soprintendenza – nelle operazioni edilizie avviate dal Pisani e dalla sua consorte Paolina nella *villa* di Bagnolo.

Ma come può essersi venuto a stabilire una relazione così stretta fra il giovanissimo patrizio veneziano e l’affermato artista della corte mantovana?

Per rispondere – o quanto meno per cercare di rispondere – a questa domanda, dobbiamo portare l’attenzione sulla figura del suocero di Vettor Pisani, il padre di Paolina Foscari.

Quasi scontate sembrano infatti dover essere l’attenzione e la disponibilità che un architetto dei Gonzaga può avere verso un esponente di quella famiglia veneziana che aveva dato alla Repubblica il doge che nel 1433 aveva assunto Gianfrancesco Gonzaga – il nonno del cardinale regnante in Mantova – come Capitano generale delle forze terrestri di Venezia; che anni addietro aveva ricevuto fastosamente a Venezia Federico Gonzaga – il fratello del Gonzaga regnante – organizzando per lui quei festeggiamenti che avevano visto, fra le tante manifestazioni, anche il debutto come attore di Angelo Beolco, il Ruzzante; che era stato uno degli esponenti più autorevoli della Signoria retta per lunghi anni da un doge autorevole e innovativo quale era stato Andrea Gritti.

Insomma, se pure con quella prudenza che è sempre opportuno esercitare in questi casi, ci si può orientare a credere che Marco Foscari sia la figura che assicura a Vettor Pisani l’attenzione di Giulio Romano e, con essa, l’autorizzazione al suo amabile referente vicentino, l’ottimo *lapicida* Andrea, di poter disporre di



6. Jacopo Tintoretto, *Deucalione e Pirra in preghiera dinanzi alla statua della divinità*. Modena, Galleria Estense



7. Jacopo Tintoretto, *Niobe e i figli*. Modena, Galleria Estense

un modello architettonico di sua creazione.

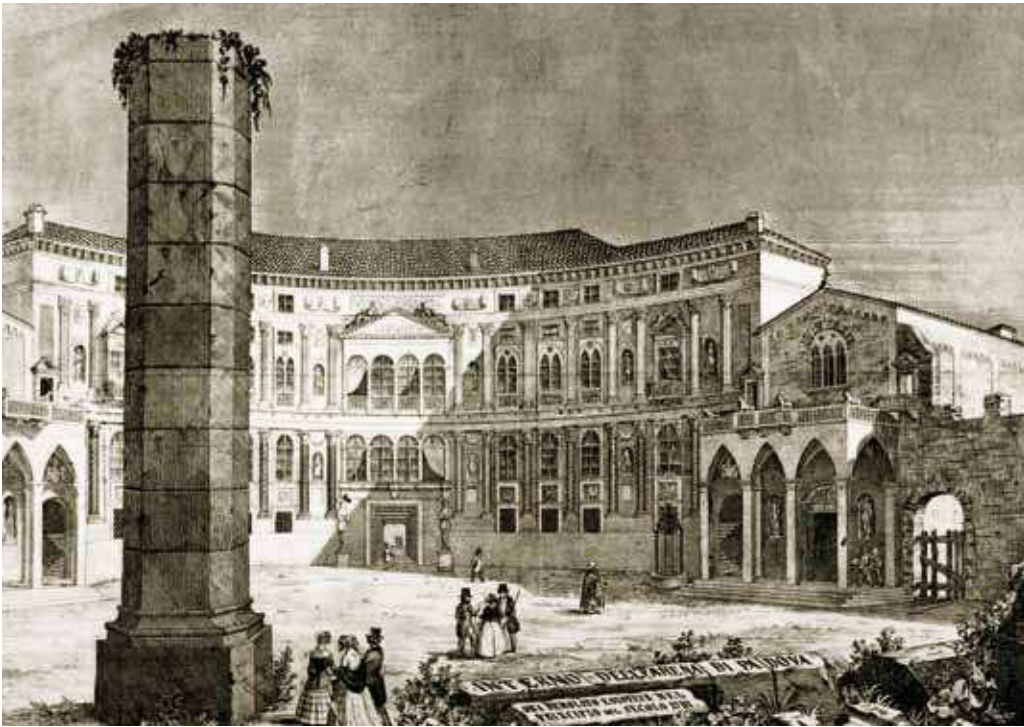
In uno scenario di tal genere comincia dunque a prendere una certa consistenza l'ipotesi che Marco Foscari – nella congiuntura in cui si adopera per assicurare una discendenza al ramo della famiglia Foscari istituito da Federico – abbia immaginato che anche questo evento dovesse essere celebrato con la costruzione di una *casa* che sarebbe dovuta sorgere su quei terreni “sopra la Brenta” che per questo fine Federico aveva cominciato a comprare una decina d'anni dopo il suo matrimonio con Cecilia Venier, quando era sicuro di avere discendenza, avendo avuto due figli²⁹. E abbia ritenuto – se non altro per amor proprio – che fosse l'architetto dei Gonzaga a consacrare con la sua autorevolezza la *forma* di questa *casa*; e che, di conseguenza, abbia convocato per la realizzazione di quest'opera quel tecnico dell'impresa di Pedemuro che in Vicenza aveva guadagnato la piena fiducia di Giulio Romano e gestiva con indiscutibile competenza i suoi cantieri³⁰.

In Veneto nessuno meglio di Marco Foscari – che abitava in Padova in un gran palazzo (quello che era stato degli Scrovegni) che si affacciava con la sua facciata concava al vertice della Arena romana, (fig. 8); che aveva trascinato la delegazione diplomatica veneziana venuta a rendere omaggio al papa Adriano VII ad ammirare il cortile del Belvedere e, in questo, il gran *nicchione* e la singolare scala circolare che erano stati concepiti da Braman-

te – nessuno meglio di lui, si diceva, poteva essere suggestionato dall'idea per qualche verso inusitata di costruire davanti a una *casa di villa* una esedra al cui livello si sarebbe dovuto ascendere con una scala circolare che replica la *forma* della scala bramantesca del Belvedere.

Di più: una opzione di tal genere sembra proprio essere il frutto di quella stagione di grande fervore che Marco Foscari aveva vissuto dopo esser stato eletto Savio del Consiglio nel primo semestre del 1542³¹, ed essere uscito così da quella sorta di emarginazione politica che aveva dovuto subire alla morte di Andrea Gritti, suo cugino, il doge che aveva esercitato il potere con incessante autorità, senza derogare da una concezione politica filofrancese e filoturca³².

Ma, forse proprio per i contatti personali che egli ristabilisce subito – e al massimo livello – con gli ambienti medicei non meno che con quelli gonzagheschi, Marco Foscari nuovamente si trova a essere bersaglio di critiche severe da parte della oligarchia veneziana, che non esita a imputargli la colpa – gravissima per un patrizio – di intrattenere rapporti con principi stranieri, cioè di trovarsi nella possibilità di avere benefici o, peggio, di mantenere relazioni che avrebbero potuto interferire con decisioni che sono di esclusiva competenza delle magistrature della Repubblica. E viene quindi sottoposto a una nuova interdizione sulla scena politica veneziana³³.



8. Veduta del Palazzo dell'Arena (residenza padovana di Marco Foscarelli) che era stato anticamente degli Scrovegni. Sulla destra la "cappella degli Scrovegni" sopravvissuta alla demolizione ottocentesca del "Palazzo".

Per cui egli non è il personaggio più accreditato per combinare un matrimonio che possa concorrere a immettere efficacemente sulla scena veneziana i collaterali figli di Federico Foscarelli. Il programmato matrimonio, così, non si conclude. E il progetto di realizzare una nuova *casa* in Malcontenta resta sulla carta. Nicolò si unirà in matrimonio solo quando – morto Marco Foscarelli (1551) – lo scenario complessivo muta radicalmente con l'assunzione al trono dogale di Francesco Venier, fratello di sua madre (1554). Sposerà, a questo punto (1555), la figlia di Zuanne Dolfin, un altro esponente della Signoria retta da Andrea Gritti che era stato uno dei componenti della ambasciata veneziana che nel 1535 si era recata a Napoli – compiendo un viaggio periglioso attraverso l'Abruzzo – per portare all'iperatore Carlo V i rallegramenti della Repubblica per la vittoria da lui conseguita nelle acque di Tunisi contro le forze navali ottomane.

Della medesima ambasciata – si noti bene – faceva parte Marco Foscarelli che dalla Signoria aveva avuto l'incarico di svolgere una missione speciale, oltre a quella di sondare gli umori dell'imperatore: doveva incontrare il cardinal Ridolfi che, assieme al cardinal Salviati, era venuto a Napoli per "operar per li fuoriusciti

di Firenze contro il duca Alessandro". (All'ambasciatore veneziano questi due eminenti personaggi dell'universo mediceo si dicono pronti ad "exbursar tanti danari che si potria comprar uno stato")³⁴.

Nicolò Foscarelli non avrà avuto esitazione, in occasione di questo matrimonio, a convocare nuovamente Palladio – assieme al fratello Alvise (in forza della *fraterna* che si è venuta fra loro due a costituire, in ossequio alla prassi veneziana) – e a incaricarlo di costruire un altare da dedicare al santo taumaturgo (*Pantalon*) cui è dedicata la chiesa della sua parrocchia; e nel contempo a chiedergli il progetto per avviare la costruzione di una *casa* su quei terreni prospicienti la Brenta che suo padre aveva acquistato allo scadere degli anni venti. Sembra quasi naturale – in uno scenario del genere – che Palladio abbia ripreso in mano il progetto delineato per i due fratelli una dozzina d'anni innanzi, e lo abbia elaborato con quella libertà che gli deriva dalla maturità nel frattempo acquisita, avendo però la capacità e il garbo di rispettare la memoria del *disegno* che aveva redatto nel 1543, seguendo le indicazioni del celebrato maestro "romano" che aveva contribuito in modo decisivo alla sua formazione.

NOTE

- ¹ G. Zorzi, *Progetti giovanili di Andrea Palladio per palazzi e case in Venezia e in terraferma*, in "Palladio", III, Luglio-settembre 1954, pp. 111-112; R. Pane, *Andrea Palladio*, Torino 1961, p. 165; G. Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965, p. 205; H. Burns, *I disegni*, in *Mostra del Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica palladiana), a cura di R. Cevese, Milano 1973, p. 148; Id., *Andrea Palladio 1508-1580: the portico and the farmyard*, catalogo della mostra (London, Arts Council of Great Britain), a cura di H. Burns, London 1975, p. 232, cat. 412; U. Berger, *Palladios Frühwerk*, Cologne-Vienna 1978, pp. 167-170; H. Burns, *Le antichità di Verona e l'architettura del Rinascimento*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, palazzo della Gran Guardia), a cura di P. Marini, Verona 1980, p. 119, cat. V.4; D. Lewis, *The drawings of Andrea Palladio*, Washington (DC) 1981, pp. 88-89, cat. 49; H. Burns, *I progetti vicentini di Giulio Romano*, in *Giulio Romano*, Milano 1989, p. 505; D. Lewis, *The drawings of Andrea Palladio*, New Orleans (LA) 2000, pp. 115-116, cat. 49; G. Beltramini, *Andrea Palladio. Study for the façade of a palace*, in *Palladio and His Legacy. A Transatlantic Journey*, a cura di C. Hind e I. Murray, Venice 2010, pp. 58-60.
- ² L'espressione "invenzione" è usata da Palladio come equivalente del nostro concetto di progetto.
- ³ Nella *Memoria a Leone X*, Raffaello non esita a scrivere che l'architettura che si realizzava ai suoi tempi si è per molti versi "avvicinata a quella degli antichi come si vede per molte belle opere di Bramante, nientedimeno gli ornamenti non sono di materia tanto preziosa come gli antichi" (*Raffaello Sanzio. Tutti gli scritti*, a cura di A. Camasasca, Milano 1956, p. 54).
- ⁴ Per la trasmissione di questa concezione da Giulio Romano a Palladio, cfr. P.N. Pagliara, *Palladio e Giulio Romano: la trasmissione di tecniche costruttive che permisero di "lasciare da parte [...] le superflue spese"*, in *Palladio 1508-2008. Il Simposio del Centenario*, Venezia 2010, pp. 87-93.
- ⁵ La bibliografia relativa a questo disegno – di cui Guido Beltramini ha studiato accuratamente la stesura – si trova in G. Beltramini, *Andrea Palladio. Study for the façade of a palace*, cit., pp. 58-60.
- ⁶ A. Palladio, *I Quattro Libri dell'architettura*, L. I, p. 5. Anche per quanto concerne l'impegno di Palladio nella costruzione del palazzo Thiene (e tutta la bibliografia attinente a questo tema), cfr. H. Burns, *Giulio Romano e Palazzo Thiene*, in *Palladio*, a cura di G. Beltramini e H. Burns, Venezia 2010, pp. 40-43.
- ⁷ È una tecnica, questa, che in prosieguo di tempo Palladio rinnegherà. "Per mio giudizio – egli scriverà – non si fanno muri di pietra cotta rustici (...)" perché è da considerarsi un abuso "fingere spezzato e diviso in più parti, quello che naturalmente deve essere intero" (A. Palladio, *I Quattro Libri...*, cit., L. I, p. 14).
- ⁸ A. Foscari, *Andrea Palladio. Unbuilt Venice*, Switzerland-Germany 2010, pp. 28-36.
- ⁹ Non contraddice l'ipotesi che questo disegno sia concepito per una *fabbrica* extraurbana la circostanza che il *palazzo* delineato nel disegno R.I.B.A., XVII, 6 r esibisca sulla sua facciata finestre di così marcata valenza figurativa (che sono esemplate dal modello offerto dal palazzo extraurbano dei Gonzaga, come è ben noto). Finestre ancor più impegnative, sul piano formale, Palladio le propone in questa congiuntura a Giuseppe Bernardino Valmarana per una *casa* che questi intende costruire per sé nella *villa* di Vigarolo.
- ¹⁰ A voler azzardare che caratteristiche potesse avere questo "evento architettonico" pare non vi sia, al momento, che una risposta che si fonda sul fatto che Palladio in questa sua precoce fase di attività professionale attribuisce una particolarissima importanza a una specifica *forma* di apertura: quella che convenzionalmente ha assunto la definizione di *serliana*. Nel caso specifico di una *fabbrica* la cui composizione è compartita in cinque moduli di eguale misura, l'ipotetica apertura *serliana* avrebbe assunto, sulla facciata principale di questa *fabbrica*, un ruolo non dissimile dalla *serliana* che si apre sulla fronte della *casa* costruita per Bonifacio Pojana ella sua *villa* di Pojana: perché anche questa *fabbrica* è compartita in cinque moduli di eguale misura.
- ¹¹ A. Palladio, *I Quattro Libri...*, cit., L. II, p. 50. Per un rilievo attendibile della *fabbrica* costruita "non lungi dalle Gambarare", cfr. E. Forssman, *Visible Harmony. Palladio's Villa Foscari at Malcontenta*, Sveriges arkitekturmuseum, 1973, pp. 72-79 (e particolarmente p. 73).
- ¹² Esso appare solo nel disegno R.I.B.A., XVII, I r – che recentemente Guido Beltramini ha ricondotto alla vicenda progettuale della *casa* che i Pisani intendevano costruirsi in Bagnolo.
- ¹³ L'immagine dell'*opus quadratum* virtualmente lapideo appare in altre opere palladiane (per esempio nelle *case* per Bonifacio Pojana e Marco Zeno, realizzate in *villa* e nei palazzi realizzati in ambiti extraurbani per i Cornaro e per Francesco Pisani. Ma esso è realizzato in modo tanto "gentile" – con marcature lievi dell'intonaco – da avere un ruolo architettonico poco determinante. Esso sembra essere, in questi casi, più una allusione – una colta citazione – anziché una *forma* eloquente.
- ¹⁴ A voler seguire il procedimento che Palladio segue per superare lo schema compositivo di una facciata a cinque moduli dovremmo portare l'attenzione al disegno R.I.B.A., XVII, 1 della villa costruita in Pojana Maggiore per Bonifacio Pojana. Nel primo possiamo constatare come la proposizione di un avancorpo lievemente avanzato riesca ad annullare sulla facciata principale della *casa*, la percezione dello schema modulare che regola la composizione. Nella villa Pojana, che è ancora regolata su uno schema compositivo a cinque moduli Palladio, con estrema *sprezzatura*, dilata l'apertura centrale assegnandole la forma complessa di una serliana; e non ha esitazione ad annettere alla serliana due aperture che hanno i connotati formali di finestre per dare illuminazione a una loggia, le cui misure sono denunciate in facciata – anche in questo caso – da un leggero avanzamento di un avancorpo centrale.
- ¹⁵ È attraverso questo procedimento – annotiamo qui – che il *granaro* posto sopra il piano nobile – quanto meno sopra i vani ammezzati di esso – assume il carattere di un vero e proprio livello abitabile della *casa*.
- ¹⁶ A. Palladio, *I Quattro Libri...*, cit., L. II, p. 50.
- ¹⁷ Sulla figura di Alvise Foscari, cfr. G. Gullino, *Foscari, Alvise*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma

- 1997, pp. 294-295 e A. Foscari, *Qualche altra notizia su Alvise Foscari di Nicolò (1481-1532)*, in *Prima di Andrea Palladio*, a cura di G. Foscari, Venezia 2005, pp. XVII-XXIII. Per Jacopo Foscari, cfr. A. Foscari, *Qualche notizia su Jacopo Foscari di Nicolò, ibidem*, pp. XXV-XXXI.
- ¹⁸ Per la biografia di Nicolò Foscari di Jacopo (1447-1490) – unico nipote del doge Francesco Foscari –, cfr. G. Gullino, *Foscari, Nicolò*, nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Roma 1997, pp. 335-336.
- ¹⁹ Cfr. A. Foscari, *Festeggiamenti in Ca' Foscari per le nozze di Ferigo. Il giorno 2 maggio 1513*, in "Ludica", in corso di stampa.
- ²⁰ Francesco Foscari "non voleva esser tolto" dal ruolo ufficiale che deteneva in Verona per designazione della Signoria veneziana: ce lo fa sapere Marin Sanudo il Giovane (II, 483).
- ²¹ Cfr. G. Gullino, *Marco Foscari (1447-1551). L'attività politica e diplomatica tra Venezia, Firenze e Roma*, Roma 2000.
- ²² A. Foscari, *Andrea Palladio. Unbuilt Venice*, cit., pp. 27-34.
- ²³ "Possibile che la bella sorte di essere il primo committente patrizio (si badi: il primo!) di Palladio sia capitata a un giovanotto di 22-23 anni? Perché non suppone che a guidarlo sia stato l'autorevole senatore Foscari? Erano già parenti prima ancora del matrimonio di Vettor con Paolina (la madre di Marco, Paola Gritti, era zia di Adriana Gritti, madre di Vettor). Naturalmente le nozze del '42 rafforzano questi legami (...). Dunque, ripeto, perché dietro il giovanile impulso del Pisani non potrebbe esserci stato l'esperto e colto Foscari?" (G. Gullino, *Marco Foscari...*, cit., p. 140).
- ²⁴ L'estesa bibliografia su questa operazione edilizia è ricapitolata puntualmente in G. Beltramini, *Andrea Palladio. Design for Villa Pisani at Bagnolo and its surroundings plan*, in *Palladio and his Legacy*, cit., pp. 70-72.
- ²⁵ Queste osservazioni assumono maggior peso se si presume – come noi presumiamo – che l'essedra concepita per ornare la facciata della *casa* di Vettor Pisani nella *villa* di Bagnolo sia stata realmente costruita. Ciò sarebbe avvenuto sulla base del progetto palladiano raffigurato sul foglio R.I.B.A., XVII, 17 che delinea una *casa* che ha, come centro compositivo, una sala resa caratteristica da una planimetria a T: una planimetria che sarà poi trasformata a croce quando – negli anni sessanta – l'essedra (divenuta inattuale) viene demolita per lasciare il posto a una loggia lapidea di una imponenza e sontuosità che sarebbe stata inconcepibile negli anni quaranta, soprattutto per un giovane architetto degli inizi della sua attività professionale. Rimuovendo idealmente il braccio minore della crociera non è difficile riconoscere l'ambito su cui era stata edificata, e si sviluppava, l'essedra. Ammettendo questa ipotesi, non solo si comprende la possibilità della apertura di una finestra termale sul lato della sala opposto a quello su cui è la finestra termale che si apre sulla facciata meridionale della *casa*, ma la vicenda di questo vero e proprio "laboratorio progettuale" che è questa *fabbrica* voluta dai Pisani nei primi anni quaranta diventa, per alcuni versi, meno oscura.
- ²⁶ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* [1648], a cura di D.F. Von Hadeln, II, Berlin 1924, p. 52, n. 1. È il von Hadeln che connette per primo la serie di "quattordici ottagonali per un soffitto alla casa (ora inesistente) del "conte Pisani a San Paterniano". Per una ricostruzione delle vicende di queste tele, confluite nella Galleria Estense di Modena, cfr. P. Rossi, in R. Pallucchini e P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Venezia 1982, I, pp. 134-135, cat. 21-34; S. Mason, *Intorno al soffitto di San Paternian: gli artisti di Vettore Pisani*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi e L. Puppi, Padova 1996, pp. 71-75.
- ²⁷ R. Pallucchini e P. Rossi, *Tintoretto*, cit., p. 16; A. Pallucchini, *Tintoretto*, Firenze 1969. È una proposizione altamente suggestiva, questa, che induce Anna Pallucchini ad ipotizzare un viaggio di Tintoretto a Mantova. A giustificare il viaggio che Tintoretto avrebbe fatto a Mantova "intorno agli anni quaranta", la studiosa ricorda che in Mantova viveva un fratello di Tintoretto, Domenico, ricordato nella città dal Doni (A.F. Doni, *Inferni (...) Libro secondo de' Mondi*, Venezia, 1553). È questa indicazione che ha indotto Rodolfo Pallucchini a pensare che Tintoretto si sia realmente "recato a Mantova [agli inizi del quarto decennio] e abbia visto quelli [i soffitti] di Giulio Romano e della sua scuola della Sala della Psiche del Palazzo Te" (R. Pallucchini, *La giovinezza di Tintoretto*, dispense a cura di P. Rossi, Università di Padova, Cattedra di Storia dell'Arte Moderna, a.a. 1974-75, pp. 58-59). S. Mason, *Intorno al soffitto di San Paternian: gli artisti di Vettore Pisani*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi e L. Puppi, Padova 1996 (Quaderni di Venezia Arti, 3).
- ²⁸ P. Rossi, *Tintoretto*, cit., p. 135. Forse si può dire anche di più. Si può supporre che a questo sistema di relazioni complesso e intrigante che lega Vettor Pisani a Giulio Romano si possa riferire anche la serie di tele mitologiche eseguite probabilmente quando la *casa* di Bagnolo cominciava a essere almeno parzialmente abitabile, cioè nel 1543-44 (*ivi*, pp. 141-142). È ancora Pallucchini che ci induce a formulare questa supposizione ipotizzando – sulla base di una attenta analisi iconografica dei soggetti raffigurati – che questo ciclo decorativo sia stato concepito per una villa. Ma un'ulteriore circostanza sembra avvalorare questa ipotesi: queste otto tele riconducibili tutte a una fase molto precoce della attività di Tintoretto sono pervenute per via ereditaria al ramo dei Pisani Moretta, al momento della estinzione del ramo familiare istituito con il matrimonio di Vettor Pisani con Paolina Foscari. Ancora una annotazione: recentemente Gerardo Tocchini ha avanzato l'ipotesi che sia conseguenza di questa relazione precocemente istituita fra Vettor Pisani e Tintoretto la convocazione di un fresco della casa Barbarigo in San Trovaso. Egli scrive che una delle strade che potrebbero averla determinata "sarebbe ben potuta passare per la moglie di Lorenzo Barbarigo (...), cioè per Paolina Pisani. Questa era (...) zia del committente del ciclo di San Paternian", Vettor Pisani (G. Tocchini, *Minacciare con le immagini. Tintoretto. Gli affreschi scomparsi della "casa Barbariga"*, Roma 2010, p. 31).
- ²⁹ Per il matrimonio di Ferigo Foscari con Cecilia Venier, cfr. A. Foscari, *Festeggiamenti in Ca' Foscari per le nozze di Ferigo, il giorno 2 maggio 1513*, in "Ludica", 13-14, 2007-2008, pp. 38-45.
- ³⁰ Quello che merita di essere rilevato, per inciso, è che è quanto meno probabile che gli incontri fra i patrizi

veneziani e Palladio siano avvenuti in Padova, nel grandioso complesso edilizio che nel Trecento era stato la dimora degli Scrovegni e che è, da un secolo almeno, la residenza padovana dei Foscari. Non è infatti probabile che due personaggi così autorevoli, sul piano sociale si trasferissero loro a Vicenza per incontrare il *lapicida* dell'impresa di Pedemuro. Che questa dimora fosse la base logistica del Pisani per interrompere i suoi viaggi di trasferimento da Venezia e Bagnolo, e ritorno, sembra provato dal fatto che nel "palazzo dell'Arena" Marco Foscari avesse espressamente allestito una "sala pisana"; e da un altro fatto che Vettor Pisani, morto Marco Foscari, si sia costruito una *casa* – naturalmente con un disegno di Palladio – proprio davanti all'Arena, ove era divenuta ormai sua consuetudine sostare durante i viaggi.

³¹ Di questa nomina del Foscari si rallegra Gianmatteo Giberti, vescovo di Verona, che non manca indirizzare a lui una lettera di tenore molto amichevole. "Essendo tanto curioso – scrive – quanto son debitore d'essere nelle cose di V.S., come di mio antico signore e padre, havendo inteso che la virtù va facendosi lume da se stessa, è stata finalmente conosciuta et honorata dove et come conveniva" (B. Pino, *Della nuova scielta di lettere di diversi nobilissimi buomini...*, Venezia 1582, II, p. 44).

³² Il Foscari è un sostenitore di quella tendenza oligarchica che aveva nel doge Andrea Gritti (+ 17 dicembre 1538) e nel duca Francesco Maria della Rovere, Capitano generale della Repubblica (+ 1° ottobre 1538) i due referenti principali. È per dar forma isti-

tuzionale a questa concezione politica che egli era stato designato nel 1536 a far parte del Collegio dei Venti Savi "super statutis et legibus". È con questo spirito che il Foscari si fa promotore, il 17 novembre del 1539 – dopo la morte di Andrea Gritti, dunque – di una iniziativa "consistente nel delegare al Consiglio dei X la nomina di una commissione di 50 senatori per trattare la pace con gli ottomani; il Consiglio dei Dieci, si badi, non il Senato. Questo significa voler restringere la guida della politica estera dello Stato nelle mani di poche famiglie, completando il processo di concentrazione dell'assetto costituzionale del governo in senso "antidemocratico": come infatti il Senato nel corso del Quattrocento aveva soppiantato il Maggior Consiglio, così nel Cinquecento – ma con ben più forti opposizioni – il Consiglio dei X stava avviandosi a concentrare in sé gran parte del potere decisionale, proprio a scapito dei Pregadi. L'iniziativa del Foscari – definita dal Ventura "la più scoperta proposta oligarchica della storia veneziana del Cinquecento" – avrebbe portato a compimento questa evoluzione (va ricordato, a questo proposito, che qualche settimana prima, il 20 settembre, erano stati istituiti gli inquisitori di Stato, emanazione del Consiglio dei X). Il suo progetto venne respinto per una manciata di voti, la qual cosa peraltro non impedì proprio ai Dieci di concludere in prima persona, qualche mese più tardi, la pace col turco, scavalcando il Senato" (G. Gullino, *Marco Foscari*, cit., pp. 133-134). "Dovette pagare di persona e duramente" il fallimento di

questa iniziativa "con il temporaneo ostracismo dalla politica attiva e (...) con la definitiva rinuncia alla veste di procuratoria" (*ibidem*, p. 135).

³³ A causa della opposizione che aveva suscitato questo suo comportamento indipendente e insieme gagliardo "non venne lodato dai pubblici storiografi. Neppure i letterati sfuggirono all'obbligo della censura, come afferma Paolo Giovio in una sua lettera a Lelio Torelli del 2 luglio 1550, ove ricorda – parlando delle sue *Istorie* – di *esser stato pregato di passar sotto silenzio le laudi date e scritte a onore del prudentissimo messer Marco Foscari veneziano*". Tutto ciò perché con la sua proposta "il Foscari s'acquistò molto odio appresso la moltitudine", cioè presso le larghe fasce del patriziato che si sentivano espropriate di un potere che ritenevano essere di propria competenza. "Ma non molto dopo – continua il Giovio – egli tornò a gloria grande, che divina et sapientissima mente aveva previsto"; era però vicino alla morte che lo raggiunse il 27 febbraio 1551.

Per le citazioni di Paolo Giovio – riportate anche in G. Gullino, *Marco Foscari*, cit., p. 135 – cfr. P. Giovio, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, II, Roma 1958, p. 164 e così pure C. Volpati, *Paolo Giovio e Venezia*, in "Archivio Veneto", V, 15, 1934, pp. 139, 154.

³⁴ Sulla figura di Zuan Dolfin e su questa ambasceria, cfr. A. Foscari, *Il "cursus homorum" di Zuan Dolfin (Committente di Michele Sanmichele e di Jacopo Sansovino)*, in "Ateneo Veneto", XX, 1982, n. 1-2, p. 228.