

Una veduta dallo studio di Tintoretto a Venezia

Furono tre i grandi cultori di storiografia che nell'Ottocento si dedicarono a raccogliere le storie della «Venezia minore»: Emanuele Antonio Cicogna, Pompeo Molmenti e Giuseppe Tassinì. Ma solo quest'ultimo, nelle sue *Curiosità Veneziane*, dedicò una particolare attenzione alle abitazioni e ai luoghi di lavoro di artisti, dotti e musicisti veneziani.¹ A tutt'oggi peraltro non è stata avviata un'analisi sistematica di questo aspetto della vita culturale veneziana tanto denso di aneddoti e spunti di riflessione. Nelle *Notizie storiche e genealogiche sui cittadini veneziani* del Tassinì, ricco di materiale ancora in gran parte inedito, potrebbero nascondersi informazioni preziose né è ancora stato condotto a termine lo studio degli atti notarili e delle imposizioni fiscali di Venezia. Solo alcuni biografi dei personaggi più in vista del Cinquecento, assieme a saggisti e storiografi locali, si sono occupati approfonditamente delle abitazioni degli artisti, con particolare riguardo a Tiziano: Giuseppe Cadornin nei suoi scritti *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio e delle sue case in Cadore e in Venezia* (1833) e *Delle case abitate da Tiziano Vecellio in Venezia* (1834),² seguito da Anna Jameson con *The House of Titian* (1846),³ e da Saccardo con *Due avventure magiche e una abitazione di Tiziano a Venezia* (1888).⁴ L'amore dell'Ottocento per la rappresentazione pomposa del passato, fatta di statue, monumenti e sepolcri sfarzosi, si esprime anche nelle targhe commemorative, nelle iscrizioni e nella nuova toponomastica che mutò i nomi tradizionali delle strade in quelli di calle Tintoretto, Verrocchio, Tiziano. Ebbero luogo di frequente anche rifacimenti e restauri «in stile» di questo o quell'edificio e della sua facciata, e la trasformazione in museo dell'edificio stesso (per esempio, Casa Goldoni e Palazzo Fortuny). L'interesse per la vita privata dei protagonisti della cultura e dell'arte, tuttavia, scemò sempre più nel corso del nostro secolo: le iscrizioni impallidivano, si sgretolava la falsa patina, gli interventi cosmetici e le trasformazioni diventavano evidenti, l'intonaco si andava sbriciolando. Soltanto a partire dagli anni cinquanta, quando considerazioni urbanistiche, economiche e di critica sociale acquistarono rilievo in storiografia (con gli interventi, tra gli altri, di Hauser, Pullan, Trincanato, Gallo, Luzzato, Romanelli) le «dimore illustri» hanno ricominciato a essere oggetto di attenzione. Il contributo di Juergen Schulz, *Houses of*

Titian, Aretino and Sansovino (1982), rappresenta il più recente e maturo risultato di questo rinnovato interesse.⁵

Anche se qui non è possibile descrivere nei particolari le abitazioni e gli studi degli artisti veneziani, nondimeno possiamo certamente, grazie alle informazioni disponibili sulle abitudini e sui modi di vita dei maestri più eminenti del Cinquecento, tracciare alcune generalizzazioni. Di norma le «abitazioni» venivano prese in affitto dietro pagamento di un canone annuo (come nel caso di Mansueti, dei Vivarini, di Mocetto, Tiziano, Bordone, Tintoretto, Battista Franco, Palma il Giovane, Francesco Bassano, Scamozzi, Veronese e altri), o venivano donate o sovvenzionate dallo Stato (Sansovino, il giovane Tiziano, Giovanni Bellini, i Lombardi, Buon), oppure venivano concesse in uso da Scuole, conventi e opere pie (Lorenzo Lotto). I più fortunati tra gli artisti famosi abitavano con poca spesa o addirittura gratuitamente in appartamenti messi loro a disposizione da famiglie nobili (Palma il Vecchio e Serlio perché protetti dai Priuli, Aretino dai Bollani e dai Dandolo; Palladio, che abitò nel Palazzo Contarini, e più tardi Loth in quello dei Loredani).

Soltanto pochissimi degli artisti affermati si potevano permettere di acquistare un'abitazione o uno studio, per poi trasformarli, restaurarli e decorarli (Bellini, Leopardi, Tintoretto, Vittoria, Giorgione e, più tardi, Liberi). Anzi, la coabitazione con numerosi altri (servi, allievi, parenti), rendeva queste abitazioni ancor più modeste. Talvolta una casetta sulla terraferma (Tintoretto, Bonifazio Veronese, Tiziano, Bassano) alleviava l'angustia dello spazio abitabile, e la coltivazione forniva i prodotti degli animali domestici, vino e legumi. Gli artisti, alla ricerca di giardini e panorami, spesso si insediavano nelle zone periferiche della città (Birri, Giudecca, Madonna dell'Orto), dove potevano anche costruirsi lo studio (Carpaccio, Palma, Bellini, Buon, Leopardi, Tiziano, Bordone, Tintoretto, Vittoria).

1. Per esempio si occupò, per primo, delle abitazioni di Pietro Aretino; vedi Giuseppe Tassinì, *Delle abitazioni a Venezia di Pietro Aretino*, in «Archivio Veneto», xxxi, 1886, pp. 205 sgg.

2. In «Giornale di Belle Arti», II, 1834, pp. 40 sgg.

3. In *Memoirs and Essays*, London 1846, p. 35.

4. In «Archivio Veneto», xxxv, 1888, pp. 405 sgg.

5. J. Schulz, in D. Rosand (a cura di), *Titian, His World and His Legacy*, New York 1982, pp. 73-128.

Soltanto Giorgione, a quanto risulta, affrescò la facciata della sua casa; gli altri artisti si limitarono ad adornare le loro abitazioni e i loro giardini con pezzi da collezione (Vittoria, Tiziano). Tintoretto lasciò in eredità al figlio Domenico numerosi materiali di studio (quadri, lavori in gesso, abbozzi e copie), che quest'ultimo intendeva esporre, in un primo tempo, in un gabinetto didattico. Il Palazzetto Tintoretto, con le sue finestre gotiche ad arco acuto, fu considerato all'epoca certo invidiabile come proprietà, ma anche fuori moda e poco spazioso.

La mancanza di spazi urbani, le pigioni troppo alte, la struttura di classe e l'attaccamento dei nobili alla propria posizione di privilegio come proprietari di immobili impedirono alla maggior parte degli artisti di divenire proprietari delle case in cui abitavano.⁶ Per di più sicuramente le Scuole, le istituzioni pubbliche oligarchiche e le numerose, ma non troppo ricche casate, solo di rado garantirono agli artisti un alto reddito; persino i più grandi dovettero sottostare alle regole del gioco della concorrenza, sottoporsi alla pratica penosa dell'esame da parte dei loro colleghi, oppure abbassare i prezzi delle loro opere. La peste,⁷ la carestia e le guerre peggioravano le cose, rimettendo in movimento le proprietà, i rapporti di lavoro, di successione e sovvenzione, le protezioni e i riconoscimenti. Né le commissioni papali né quelle dei principi garantirono agli artisti veneziani, eccezione fatta per Tiziano, prebende consistenti; quanto poi al titolo di cavaliere, che le corti elargivano con tanta liberalità (Tiziano, Giovanni Bellini, Leone Leoni, Liberi), Tintoretto si guadagnò solamente la fama di averlo cortesemente rifiutato. Molti fra gli artisti più noti caddero in miseria nella vecchiaia, si indebitarono o dovettero ricorrere all'assistenza di istituzioni di beneficenza.

In una città splendida come Venezia, può darsi che gli artisti non osassero entrare, con le loro dimore, in competizione



1. Veduta sul rio della Sensa. Al centro, in fondo, Casa Tintoretto



2. La chiesa della Madonna dell'Orto vicino al rio omonimo, con il ponte verso campo dei Mori. A sinistra la Scuola dei Mercanti, rinnovata dal Palladio

con l'immagine della città. Il lusso degli edifici pubblici e privati, al quale essi stessi contribuivano senza sosta, doveva poi togliere senso alle costose autorappresentazioni. Inoltre, allora come oggi, le costruzioni sulla laguna erano comunemente molto più difficili e costose di quelle sulla terraferma.

Lo studio di Tintoretto, che oggi non esiste più, è stato già oggetto di ricerca da parte di studiosi più competenti di noi. Di questa dimora suggestiva sul pittoresco rio della Sensa (fig. 1; cfr. pianta fig. 13) hanno scritto Giuseppe Cadorin,⁸ Giuseppe Tassini,⁹ il barone Detlev von Hadeln,¹⁰ Rodolfo Gallo¹¹ e Mario Brunetti.¹² Il nostro intento presente è quello di confermare o correggere le ipotesi esistenti, di repor-

tare documenti non sempre facilmente accessibili, e infine di corroborare con la documentazione fotografica quanto Luigi Coletti aveva già messo in rilievo nel 1940.¹¹

È una casa d'affitto al numero 3399,¹² più volte restau-

rata e suddivisa al suo interno, con la facciata quattrocentesca, le trifore al piano nobile, la statuetta di Ercole murata¹³ e un medaglione commemorativo,¹⁴ a godere ancora la fama ormai impallidita di avere, un tempo, ospitato la famiglia Robusti (è questo il cognome anagrafico di Tintoretto) con i suoi dieci e più membri. Gli antenati di Jacopo si possono trovare ancora nella vicina Madonna dell'Orto (fig. 2); quelli di Domenico invece da tempo sono stati rimossi dalla Scuola dei Mercanti, ora chiusa. Soltanto le immagini dei mercanti col turbante in testa (i «mori» Sandi, Afani e Rioba Mastelli), custodi murati della casa nella confinante proprietà dei Mastelli, come pure il curioso dromedario sull'adiacente Palazzo del Cammello (fig. 3; cfr. pianta fig. 13), che era appartenuto ai Mastelli come il Palazzo Tintoretto, ricordano vagamente la straordinaria concezione visiva di Jacopo nel suo quadro *Trafugamento del corpo di san Marco* (Venezia, Accademia).

Come lascia intravedere una mappa della città del 1500, opera di Jacopo de Barbaris, ai tempi di Tintoretto il quartiere attorno a San Marziale era abitato da persone appartenenti al ceto sociale medio-basso, in prevalenza artigiani. La vicinanza dei tre ghetti rimanda alle antiche fonderie della contrada: Alessandro Leopardi, residente nella corte Cavallo, a due passi dalla Scuola dei Mercanti, vi teneva e gestiva la sua officina ancora negli anni venti del Cinquecento, come pure, prima, Bartolomeo Buon, «Bortolo tajapiera», il grande scultore e architetto del Quattrocento veneziano.

Nelle *Curiosità* del Tassini troviamo ben poco sugli abitanti e i fatti di questo quartiere, con l'eccezione del resoconto della peste del 1575 e di notizie su omicidi, rapine

6. Vedi B. Pallan, *Rise and Fall in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State, 1600, Oxford 1971*.

7. Vedi il catalogo della mostra *Venezia e la peste, 1348-1779*, Venezia 1979.

8. Giuseppe Cadotin, *Della casa di Jacopo Robusti detto il Tintoretto*, in «Giornale di Belle Arti», n. 1834, pp. 85-88.

9. Giuseppe Tassini, *Curiosità Veneziane*, 9ª ed. Venezia 1970, p. 430.

10. D. von Hadeln, *Italienische Forschungen*, in *Archivische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst* (...), Berlin 1911, p. 128.

11. R. Gallo, *La famiglia di Jacopo Tintoretto*, in «Ateneo Veneto», CXXXII, 1941, 128, pp. 73-92.

12. M. Brunetti, *La continuità della tradizione artistica nella famiglia Tintoretto*, in Id., *Venezia*, 1920, vol. 1, cap. VII, pp. 267-71. Gallo, come anche Brunetti, fa riferimento alla primissima voce sull'argomento, quella di Giovanni Prodoscimo Zabeo, *Elogio di Giacomo Robusti* (...), Venezia 1815.

13. L. Coletti, *Il Tintoretto*, Bergamo 1940, p. 31.

14. Vedi E. Arslan, *Venezia gotica. L'architettura civile gotica veneziana*, Venezia 1970; circa Palazzo Mastelli (Palazzo del Cammello) cfr. p. 171, nota 122, pp. 147, 153, nota 182, p. 120, figg. 218-21; circa Casa Tintoretto cfr. le pp. 236, 252, nota 105, fig. 192. Ambedue gli edifici sembrano appartenere al tardo Quattrocento. I molteplici e curiosi restanti subiti dai due edifici fanno pensare a uno stesso committente. Vedi J. McAndrew, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge (Mass.)-London 1980, p. 228 (Palazzo Mastelli). In una descrizione dell'edificio redatta dall'Università di Venezia, e ancora inedita, Casa Tintoretto viene definita quale «Palazzetto borghese del XV secolo con piano terra, piano primo e piano seminterrato originali. La distribuzione è bipartita, con sala distributrice a sinistra del fronte e vano scala originale sull'ala laterale. La pianta risulta di conseguenza essenzialmente allungata. Le pareti portanti sono quelle di facciata e le tre longitudinali. NOTE STILISTICHE: interessanti i fori finestra del piano nobile: una trifora in corrispondenza della sala distributrice, fiancheggiata da due monofore in corrispondenza dell'ala. Gli archi sono tutti inflessi trilobati con ghiera dentellata a scacchi e pinnacolo superiore. I capitelli sono decorati con piccole teste d'animali. All'interno del perimetro della cornice trovano posto in corrispondenza dei pilastri dei motivi todeggianti». Oggi nella casa abitano sei inquilini, due dei quali, gli abitanti del mezzanino e del piano nobile, hanno ingresso e scale indipendenti. Gli altri alloggi sono raggiungibili tramite una nuova scala nel cortile. Già ai tempi di Tintoretto era evidentemente possibile separare orizzontalmente i due piani, come risulta dal testamento di Ottavia Tintoretto-Casser del 1645 (vedi Brunetti, *Venezia cit.*, p. 269), che indica l'appartamento al di sotto del suo appunto come «la casa di sotto la mia», e la sua casa con le parole «quella di sopra dove habito».

15. La statuetta potrebbe essere stata un'impresa del minuscolo eppure titanico Jacopo Robusti. L'eroe della sua opera *scov* è una versione erculee della figura di Cristo, che evoca la vittima, nata per la sofferenza e destinata alla propria redenzione. La sua opera *profano* conta già da sola una mezza dozzina di rappresentazioni di Ercole. Sarebbe interessante indagare le analogie topologiche e tipologiche tra Ercole, Sansone, san Gerolamo e Mosè. L'artista del tardo Cinquecento (come per esempio Zuccari, vedi il saggio di Barbara Müller in questo volume) amava rappresentare se stesso come eternamente tormentato, inquieto viaggiatore e lottatore, incarnazione della cultura e dell'etica, aspetti simbolicamente racchiusi in Ercole (vedi E. Panofsky, *Heracles am Scheidewege*, Leipzig 1950). Nel 1663 il Martinoni, nelle *vue* aggiunte alla *Città nobilissima* del Sansovino, riferisce di un affresco del giovane Tiziano con motivi erculei sopra il portale di Palazzo Mocenigo «all'uso degl'Antichi quali ponevano sopra le porte delle loro abitazioni il medesimo simulacro, come tipo dell'eroica virtù; acciòché nel di lui Esempio, gl'huomini si potessero per mezzo degli studi, e delle fatiche, alla gloria» (p. 391).

16. La facciata, restaurata nel 1881 «ore civico» include, oltre al ritratto in rilievo di Jacopo, la seguente iscrizione: *NE PRAETEREAS VIATOR / JAC. ROBUSTI QUI TINTORETTO / DOMINI VETUSTAM / DICIT TABULAE INNUMERAE / MENTI PUNICULO DIGNA PERACILI / APPARE ELABORATA / PUBLICE PRIVATIMQ. ASPECTABILES / LAET PRODIBUNT / HOC TE RESCIRE DUVART CURA PRAERENTIS DOMINI / MDCCCXII*. Sopra il portone è impresso un cistogramma finora non deciftrato.



3. Palazzo del Cammello sul rio della Madonna dell'Orto, facciata nord. A destra, adiacente al palazzo, l'antica Scuola dei Fornai (n. 3378) rialzata in tempi recenti, cui succede la casa n. 3377



4. Palazzetto Tintoretto sul rio della Sensa, visto dal ponte dei Mezi

e altri misfatti.¹⁷ I «casini», collocati nei giardini verso la laguna, avevano suscitato ripetutamente l'indignazione del Consiglio dei Dieci, dato che erano, almeno alcuni, abbastanza malfamati e non godevano della «buona» reputazione del vicino Casino degli Spiriti, situato al punto estremo della Sacca della Misericordia dove – secondo Zanotto – Tiziano, Sansovino e l'Aretino¹⁸ si incontravano con le intellettuali e le muse dell'epoca.

La posizione di Palazzo del Cammello e degli edifici ad esso connessi fu, al momento della costruzione, condizionata dalla necessità di usarne parte per uffici e dalla vicinanza dei magazzini. Nella sua graziosa veste medievale il complesso di edifici rappresenta qui in un certo qual modo un'eccezione.¹⁹

La locazione o la vendita dell'insieme degli edifici a famiglie non certo in vista dimostra che le condizioni dei proprietari, mercanti arricchiti con il commercio di spezie dal-

l'Oriente, dovevano già nel Cinquecento essere in declino.²⁰ Inoltre il fascino di Casa Tintoretto cela il fatto che gli ornamenti gotici della costruzione fanno parte di una tipologia costruttiva piuttosto umile. Questo si evince anche dall'applicazione di un unico modello bipartito, e dal fatto che la costruzione è fortemente allungata in profondità, dati questi che si riflettono nell'asimmetria della facciata e nella sua incoerenza stilistica (fig. 4). Una litografia del 1834 dell'incisore Marco Comirato mostra al di sopra del piano nobile un balcone e una finestra rettangolare (probabilmente ricavati nel periodo in cui venne rialzata la soffitta), che, secondo la concezione «storicamente cosciente» del restauro, furono «rigoticizzati» utilizzando frammenti di vecchie costruzioni (fig. 5).

L'affermazione di Carlo Ridolfi,²¹ secondo la quale Jacopo avrebbe ricevuto nella sua casa non soltanto personaggi come l'Aretino e il Barbaro, i poeti Venier e Dolce, giovani pittori del Nord, mercanti d'arte, cancellieri e senatori, ma anche «Cardinali e Prencipi», «Duchi e Signori», «Prencipi e Baroni oltramontani», addirittura i re di Francia e di Polonia e «tutti Dogi di Venezia che vissero nella età sua», tende forse a esagerare la dignità del palazzetto. È in ogni caso assai improbabile che i visitatori più illustri si siano presentati prima del 1574, se non altro perché Jacopo vigilava gelosamente per non essere sorpreso al lavoro nel suo studio. D'abitudine non mostrava i quadri incompiuti neanche ai suoi familiari e ai più intimi amici e non tollerava neppure la presenza degli allievi a meno che non gli fossero utili: «Non tollerava quegli però il veder la Casa ripiena di scolari, ma solo tratteneva quelli, da' quali poteva ricevere alcuna servitù».²² Egli intratteneva, comunque, vivaci relazioni sociali: oltre agli stretti rapporti con i musicisti Giulio Zaccardino (Ridolfi) e il famoso Giuseppe Zarlino (Caffi),²³ con i padri e gli organisti della vicina Madonna dell'Orto, godeva dell'amicizia di Andrea Calmo, l'attore burlesco e scrittore che viveva nella poco distante parrocchia di San Marcuola, amicizia nata presumibilmente nei primi anni quaranta, e

17. L'illustre contemporaneo del Tintoretto, Paolo Sarpi, fu accolto proprio in questo quartiere, e Gallo ci ha tramandato l'atto del processo intentato da Jacopo contro un giovane nobile accusato di tentato omicidio nei confronti del suo figlio Marco (Gallo, *La famiglia di Jacopo Tintoretto* cit., pp. 91 sg.).

18. Francesco Zanotto, *Novissima Guida di Venezia*, Venezia 1856, p. 323.

19. Per la topografia e la storia dell'insediamento del quartiere Cannaregio vedi S. Muratori, *Studi per una opera di storia urbana di Venezia*, 2 voll., Roma 1960, vol. 1, pp. 70 sg., vol. 2, p. 48 e fig. 30V.

20. Nel 1566 l'ex proprietario, Francesco di Schietti, nella dichiarazione dei redditi si lamentava del fatto che quanto ricavava dall'affitto di questa casa veniva divorato ogni anno dai costi per le riparazioni: «la qual casa nel colmo è molto mal condizionata per esser vecchissima (...)» (Gallo, *La famiglia di Jacopo Tintoretto* cit., p. 90).

21. Carlo Ridolfi, *Le Maniglie dell'arte*, Venezia 1648, a cura del barone D. von Hadeln, vol. 1, Berlin 1924, pp. 69 sg.

22. *Ibid.*, p. 70.

23. Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella pia Cappella Ducale di S. Marco in Venezia dal 1518-1797*, Venezia 1864, p. 144.

durata fino al 1570, quando Calmo morì. Anche Tomaso Rangone, Jacopo Sansovino e Alessandro Vittoria fecero parte, almeno all'inizio, della sua cerchia. Ancora, nelle immediate vicinanze abitava Paris Bordone, e non molto più in là Bonifazio de Pitati lavorava nella sua vasta bottega.

Sui motivi che indussero Jacopo a stabilirsi proprio nel quartiere di San Marziale si possono avanzare solo delle ipotesi: nella chiesa della Madonna dell'Orto, gli Episcopi – e il suocero di Tintoretto fu Marco Episcopi – possedevano la propria tomba di famiglia, destinata a essere utilizzata anche dai Robusti come estrema dimora; e fu un cognato, Piero Episcopi, che si occupò per conto di Tintoretto degli acquisti di beni immobili. Marco Episcopi, nella sua qualità di «vardian da matin» della Scuola Grande di San Marco, fu molto probabilmente, fin dal 1547, il protettore di Jacopo nelle liti seguite alla commissione del suo *Minacolo dello schiavo*. Il

24. Vedi von Hadeln, *Italienische Forschungen* cit., p. 127. La pala di San Marziale apparteneva ai primi formati grandi di Jacopo, tipici, appunto, di questi anni; ma anche le porzelle d'organo per la Madonna dell'Orto gli erano già state commissionate nel 1548, anche se i lavori ebbero inizio un po' più tardi. L'*Ultima Cena* per la vicina chiesa di San Marco (1547), questo lavoro così importante nella carriera di Jacopo, misura ben quattro metri e mezzo di larghezza, e la *Lascia dei piedi*, dello stesso ciclo pittorico, con le sue varianti, nonché *Il miracolo dello schiavo* (1547) sono ancor più monumentali. Anche se la vicinanza delle chiese che commissionavano i lavori non è di per sé significativa, sorprende in ogni caso che Jacopo, che fino allora si era dedicato a formati mediamente larghi poco più di due metri e mezzo, improvvisamente affronti tele che per quei tempi sono gigantesche; e non ci è stato tramandato che egli sia dovuto ricorrere a spazi di lavoro pubblici per eseguire queste opere come accadde invece nel caso del *Fonadò* per Palazzo Ducale (per il quale gli fu messa a disposizione la Scuola Vecchia della Misericordia, a quel tempo inopertante). Mi sembra ipotizzabile, pertanto, che soltanto poco prima del 1547 fosse possibile eseguire lavori di grande formato nell'atelier di Jacopo, e che il suo trasloco dalla parrocchia di San Cassiano (al di là del Canal Grande) a San Marziale fosse motivato esclusivamente dalla possibilità di aprire uno studio di grandi dimensioni. Siccome nelle case di cui ci occuperemo più avanti sicuramente non esistevano spazi per tali esigenze, l'atelier doveva innanzitutto consentire la pittura su grandi tele; doveva inoltre essere a buon mercato sia che si trattasse di affittarlo che di costruirlo e doveva avere ingressi comodi da una fondamenta. I primi successi di Jacopo, le conoscenze e il suo matrimonio – documentati nello stesso lasso di tempo –, la posizione del quartiere particolarmente favorevole, le commissioni tutte provenienti da istituzioni della zona circostante; questi e altri elementi ci inducono a pensare che molto probabilmente lo studio di Tintoretto, poco dopo la metà degli anni quaranta, dovesse già trovarsi non solo «vicino a San Marziale», ma più precisamente al campo dei Mori. L'ipotesi della vicinanza dello studio e dell'abitazione non è sostenuta soltanto dalle tradizioni veneziane delle case degli artisti: va da sé che un'ampia manifattura familiare di cui fanno parte allievi che abitano col maestro necessitava di una certa comodità e razionalità domestica. La notizia che Jacopo, nel 1547, arrabbiato per il litigio sorto attorno al suo *Minacolo dello schiavo*, che non piacque ad alcuni confratelli della Scuola di San Marco, ritirò per un certo periodo questo quadro di dimensioni gigantesche, non ci viene dal Ridolfi soltanto tramandata, ma anche precisata: «a casa il riportò», una espressione che ci induce a concepire casa e studio come un'unità naturale.

25. Von Hadeln, *Italienische Forschungen* cit., p. 128, ha pubblicato un documento del 1555, sulla base del quale deduce che Jacopo abitasse già allora nella detta casa 3390: «1554, 13 tener [datazione secondo lo stile veneto], Condition di Baldissera di Mastelli (...) [annoverazione della proprietà tassabile] (...) In San Marzilian la casa mi habitemo (...) [probabilmente Palazzo Mastelli o del Cammello]. Item la ditta costrò una casa in soier affittada a ser Luca di Schiatti. Item tutto la ditta casa sta ser Jacopo deponer paga de fitto ducati 42» (X Savii sopra le Xme. Estimo 1557 B^o 122, n. 2531).



3. *Palazzetto Tintoretto*. Litografia di Marco Cominato, 1834 circa, 16,5 x 11 cm, precedente alla rigotticizzazione della fila superiore di finestre e della muratura della finestra verso ovest; a sinistra uno dei «mori» del secolo XIII dell'antica proprietà dei Mastelli

matrimonio di sua figlia Faustina con Jacopo dovrebbe poi aver avuto luogo all'incirca nel 1553, dato che Marietta, la primogenita di Jacopo, nacque nel 1554. Dal momento che Jacopo risulta iscritto ancora nel 1544 nella parrocchia di San Cassiano, è da presumere che sia stato appunto il suocero e suo protettore a suggerirgli il trasloco nella parte settentrionale della città.

La notizia che l'8 marzo 1548 fu consegnata al «maestro Jacomo deponter» la «palla nello altar gr.» di San Marziliano sembra consentirci, benché con riserva, di dedurre che Jacopo dovesse risiedere già allora nella parrocchia di San Marziale.²⁴ In ogni caso risulta che nel 1555 versasse una pigione annua di 42 ducati al Mastelli per un appartamento, che von Hadeln²⁵ ritiene localizzato nella parte «di sotto» di Casa Tintoretto, poiché tal Luca di Schiatti abitava le



6. Entrata della casa n. 3381 in campo dei Mori. Il cortile con la vera da pozzo (con lo stemma dei Gradenigo) funge da entrata principale del Palazzo del Cammello



7. Facciata nord di Casa Tintoretto, resti dello studio

stanze «di sopra». Rodolfo Gallo²⁶ mette in dubbio che la casa del 1555 e quella del 1574, data di acquisto di Casa Tintoretto,²⁷ siano la stessa, rilevando come quest'ultima appartenesse, ancora nel 1555, allo Schiatti, e che nel 1566 vi risiedesse un tal Giacomo Malipiero.

D'altronde l'esistenza di una seconda casa è probabile perché l'espressione «sotto la ditta casa», per quanto riguarda il numero civico 3399, sembrerebbe attestare che Tintoretto avesse affittato il «mezzà»,²⁸ o mezzanino, e quindi i vani dell'amministrazione o della servitù, oppure il pianterreno non abitabile, a un prezzo talmente alto che, ancora un decennio dopo, corrispondeva al canone richiesto per la locazione di una casa intera. Se però questo «sotto» non indica un edificio, eventualmente più basso, dietro o accanto alla «casa d'affitto di Schiatti», che a quel tempo doveva essere di proprietà dei Mastelli, si potrebbe allora arguire che «sotto» indicasse

un altro piano nobile nella stessa casa. Si tratterebbe allora o di un edificio del quale oggi non rimangono tracce, e che poté servire ai Robusti dopo l'acquisto del palazzetto esclusivamente come bottega, ovvero – ma questa ipotesi appare assai improbabile – dell'edificio numero 3381 (fig. 6), posto tra questo lotto e Palazzo del Cammello, il quale, nella parte più bassa, rivela del materiale edile più vecchio, e il cui primo piano potrebbe essere stato preso in affitto da Luca di Schiatti. Però anche in questa piccola costruzione non vi sarebbe stato spazio per una bottega di dimensioni un po' più grandi; soltanto nello spazio oggi non edificato, tra i numeri 3399 e 3381, sarebbe potuto esistere un tale edificio, che presumibilmente avrebbe concorso all'importo della pigione. Sulla parete esterna della parte settentrionale della casa di Tintoretto si intravedono tuttora degli ornamenti – mensole o aggetti – (fig. 7), che lasciano desumere l'esistenza

26. Gallo, *La famiglia di Jacopo Tintoretto* cit., p. 90, contesta decisamente questa ipotesi: «Sono due case ben distinte, né vi può essere dubbio possibile in perché dall'esame dei registri dei Savi alle Xme risulta che la casa acquistata nel 1574 in fond. di Mori nel 1555 apparteneva anche allora agli Schiatti e che nel 1566 vi abitava il m. co. m. Giacomo Malipiero fo de m. co. m. Zuan Nadal, il quale pagava di affitto 40 ducati all'anno».
27. Per il documento d'acquisto della cosiddetta Casa Tintoretto del 1574 vedi Cadurin, *Della casa di Jacopo Robusti* cit., p. 87: «1581, 27 febbraio [datazione secondo lo stile veneto]. Contento lo Francesco de Schiatti figlio di ser Tranquillo, che sia tratto da conto mio una casa posta in contrà di s. Marcellian, qual è alle Decime per duc. 40 al anno, et che quella sia posta a conto di m. Jacomo di Robusti, ditto Tintoretto, come per istr. di compra appar negli atti del q. messer Zan Fazio, sotto il 8 luglio 1574, et die principiar la decima a 100 conto de cetero, videlicet n. 84 1. 16-7. / Io Piero Episcopi, come commesso del soprad. m. Jacomo, appar negli atti del detto, or de cetero» (Archivio generale ai Frari, Redecima n. 270). Vorrei segnalare un frequente errore di citazione (Venturi, de Vecchi, Gallo, von der Bercken e altri): dal documento risulta inequivocabilmente che non Marco Episcopi, ma il magistrato Piero, cognato dell'artista (morto nel 1584), fu il mandatario di Jacopo Tintoretto, il suocero Marco era già morto nell'ottobre del 1571 (cfr. una nota da me pubblicata in «Saggi e Memorie», IX, 1974-75, p. 58, dal Notarium 22 della Scuola Grande di San Marco, cart. 176).
28. Per la spiegazione dei concetti tipicamente veneziani, come «in adere» e «mezzado» vedi R. Canavari, *La casa di Pietro Labetti sul Canal Grande*, in «Saggi e Memorie», IX, 1974-75, pp. 119 sgg.: «In solaro, cioè al piano superiore, sopra l'androne sta il portego, un lungo salone che disimpegna le stanze e si affaccia sul canale con un loggiato poliforo (...).» «Tra piano terra e primo piano nobile vi era spesso il mezzado, ammezzato, costituito da stanze dal basso soffitto dove alloggiava la servitù e dove il mercante proprietario teneva l'amministrazione dei suoi traffici (...).» Vedi E. R. Trincanato, *Venezia minore*, Venezia 1948; Schiav, in Rosand (a cura di), *Tiziano* cit., pp. 109 sgg., nota 30. La «casa da stazio» o «padronale» di Jacopo, intorno alla metà del secolo, costava 20 ducati in meno d'affitto della casa di Tiziano in Birri (Tiziano per tutta la vita prese le sue case in affitto; vedi *ibid.*, pp. 81 sgg.). Le «case da saziati», in contrasto con le «case da stazio», venivano costruite con l'intento di affittarle, e in effetti esse costituiscono la maggior parte delle dimore degli artisti (vedi *ibid.*, pp. 91 sgg. e la bibliografia in nota 66). Anche il Veronese nel 1555 prese in affitto dal mecenate e pittore dilettante Vincenzo Zeno un «mezzado» nei pressi dei Santi Apostoli «in corte de la candela con altro tanto locho di sopra tien el tuto al affitto ser Paolo Veronese per ducati trentaduo» (T. Fignatari, *Veronese*, Venezia 1976, vol. 1, p. 251, doc. 7). Solo dopo il matrimonio, nel 1566, si trasferì con la famiglia nel vicino quartiere di San Felice in una casa dei Morosini, per la quale dovette pagare la congrua somma di 60 ducati annui (*ibid.*, doc. 29). Soltanto nel 1581 acquistò la proprietà terrena vicino a Treviso. Secondo Tassinì, un anno dopo, Veronese si trasferì nel «quartiere degli artisti», vicino a San Samuele.
29. L'area del cortile, senza considerare la nuova costruzione aggiunta per le scale, misura 10 x 15 metri. Un passaggio stretto unisce questo cortile con Casa Tintoretto. Il modiglione della traversa è a un'altezza di quattro metri. Le case vicine sul lato occidentale consistono di un conglomerato di strutture vecchie e più povere. Non si può più accertare se, e in qual modo, esistesse un accesso al campello dei Mastelli.
30. Si tratta di un'antica incisione piuttosto idealizzata della vera nel campello attraverso cui si accede a Palazzo del Cammello, che anomiglia tuttavia ben poco al pozzo di tulo istriano molto ben conservato, decorato con teste di angeli e con foglie di quercia sulla larga base ottagonale, attualmente a Londra (Victoria and Albert Museum, n. 1844-1892; vedi l'illustrazione in A. Rizzi, *Vista da Pozzo di Venezia*, Venezia 1981, p. 37, nota 18 e in G. Voltolina, *Le antiche Viste da Pozzo veneziane*, Venezia 1981, fig. 84); ma anche le costruzioni dell'ingresso sopra il sottoportego, che caddero insieme alla vicina casa n. 3385 sotto i bombardamenti durante la prima guerra mondiale, appaiono fondamentalmente modificate. Devo le immagini qui riportate all'attuale proprietario di Palazzo Mastelli, l'architetto Venturini.
31. Anton Maria Zanetti, *Le varie pitture ecc.*, Venezia 1760, p. viii, denomina i «calchi di Jacopo «riflevi», che si potrebbero ancora vedere nelle «scuole de' nostri vecchi maestri»; sarebbero «tinti di certo fuoco colore, e affumicati tutti ad un modo», indicando così che furono usati spesso con luce artificiale. Ai tempi di Zanetti si poteva ancora visitare lo studio di Jacopo, in effetti poco illuminato.



8. Cortile di accesso di Palazzo del Cammello. Xilografia, secolo XIX, 13,1 x 9,3 cm. Le costruzioni sopra e a fianco del sottoportego sono oggi distrutte

stenza di alti montanti.²⁹ Anche Tiziano aveva fatto costruire vicino alla sua abitazione, simile al «mezzado» sospeso di Vittoria, una «tezza» o «bottega».

Il Palazzo del Cammello, la Casa Schiatti-Robusti (n. 3381) e l'ipotetica bottega di Jacopo erano, un po' come oggi attraverso il campo dei Mori, verosimilmente accessibili tramite un grande cortile (fig. 8), la cui vera da pozzo con lo stemma dei Gradenigo potrebbe aver sostituito quella che giunse nel 1882 al Victoria and Albert Museum di Londra come vera da pozzo di Casa Tintoretto.³⁰

La parte posteriore della casa, che probabilmente rovinò e fu perciò demolita, potrebbe aver avuto, in passato, la funzione di atelier. Sembra plausibile supporre che la parte superiore, forse una sopraelevazione alla buona, verosimilmente usata come deposito di cimeli, gessi,³¹ e strumenti artigianali, fosse presto abbandonata dopo la chiusura della bottega.



9. Domenico Tintoretto, *Cristo e l'adultera*, 1574 circa, 133 x 245 cm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst

Jacopo Tintoretto sembra così essere vissuto per decenni nel medesimo complesso di case piuttosto modesto, se non addirittura povero, sia per quanto concerne gli spazi esterni, che per quelli interni. Soltanto all'inizio degli anni settanta, grazie alla regolare e cospicua «pensione» della Scuola di San Rocco, e in seguito a molte commissioni pubbliche, Tintoretto fu materialmente in grado di prendere in considerazione l'acquisto di quella casa che poi sarà chiamata Casa Tintoretto; sempre in quel periodo, egli acquistò da tale Angelica Novello una casa di campagna nell'area della Villa Camenzaga presso Mirano,³² che nel 1582 risultava però pagata soltanto a metà.³³ Del periodo dopo l'acquisto della casa nel 1574 abbiamo notizia soltanto di un aumento di affitto, nell'anno 1593, per la loggia rialzata (il «liegò di sopra») di un edificio adiacente, e per il restauro di essa.³⁴ Si trattava di una terrazza coperta, indispensabile per un atelier, un vasto spazio che poteva servire per lo schiarimento e l'essiccazione al sole.

Il fatto che la vedova Faustina dopo la morte di Jacopo richiedesse ancora, nel 1600, il pagamento, per sé e per i propri otto figli, di una «sansaria» o di un sussidio dai fondi delle imposte, aiuto promessole sin dal 1574,³⁵ dimostra che, anche dopo che i figli Domenico e Marco presero in

gestione l'atelier, la situazione economica della famiglia restò sempre precaria. Forse l'ininterrotta attività della bottega sino alla morte di Domenico fu dovuta anche alla costante penuria di mezzi, soprattutto perché si avvertiva sempre di più la mancanza di commissioni redditizie per la progettazione

32. Gallo, *La famiglia di Jacopo Tintoretto* cit., p. 17. Jacopo scambiò poi nel 1576 questa proprietà acquistata nel 1570 con la casa e le terre vicine a Carpenedo, ove egli, secondo Ridolfi (*Le Manegge dell'arte* cit.), si sarebbe fermato spesso. Un'altra fattoria, a Zelarino vicino a Mestre, fu inclusa nella proprietà dei Robusti con un lascito di Piero Episcopi.
33. Ancora nel 1582 Jacopo pagava per l'acquisto della sua abitazione interessi ipotecari: «V. Condition Canaregio all'antica Redecina ann. 1582 nel Quaderno de' trasporti, detto fia croce, carte 1140 dell'estimo 1566», in Cadurin, *Della casa di Jacopo Robusti* cit., pp. 86-88, nota 1: «Una casa de statio, posta nella detta contrà die S. Marcellian nella quale habito, estimata per l'effitio ducati vinti (...) Sopra la qual ho un livello di ducati cinquecento, con messer Francesco de Schietti fo di m. Tranquillo, per li quali ghie pago all'anno a ragion de sei per cento ducati trenta (...) 1582 adi 1^o marzo. Vinto per me Alessandro Michiel alli X Savij».
34. Gallo, *La famiglia di Jacopo Tintoretto* cit., p. 90. Non è però accertabile se si tratta dello studio stesso, l'edificio n. 3381, oppure di un edificio laterale, accanto a Casa Tintoretto.
35. *Ibid.*, p. 77. I figli erano Marietta (nata nel 1554?), Domenico (nato nel 1560), Marco (nato nel 1561), Perina (nata nel 1562), Ottavia (nata nel 1570), Giambattista, Laura e Altura il cui anni di nascita, incerti, sono comunque anteriori al 1574).

di grandi cicli decorativi. Si stavano affacciando alla porta un nuovo stile e una nuova generazione di artisti, decisi a superare la drammatica serietà dei Tintoretto. Domenico si proponeva di trasformare, in memoria del padre, la casa e lo studio in Accademia e museo;³⁶ ma il progetto non venne concretizzato, molto probabilmente proprio per questo mutamento dello spirito del tempo, che si manifestava anche in un crescente disinteresse da parte dei giovani artisti e dei collezionisti. La stirpe dei Robusti si esaurì nel 1635 con la morte di Domenico. La sessantasettenne figlia di Jacopo, Ottavia, cercò di salvare la casa e la proprietà sposando, non certo senza forzature, Sebastiano Casser, un pittore appena quarantenne e allievo nello studio, originario di Altdorf, in Svizzera. L'ultimo atto della venerabile casa e del cognome Tintoretto fu un proverbiale e grottesco matrimonio, che Rodolfo Gallo definì «mostruoso».³⁷ La famiglia Casser ha conservato la proprietà fino a oggi. Nel 1660 Marco Boschini, nella sua *Carta del Navegar pitoresco*, scrisse su questa fortunata eredità, non senza un pizzico di ironia:

E, per corobar sta verità,
 Quel studio sì perfetto a veder basta,
 Che fu del Tentoreto, e che contrasta
 Col Tempo, e in la so casa è conservà
 Da quel Signor Bastian, che ancora lu
 Tentoreto se chiama, ereditario
 Dela so roba, e de quel bel erario:
 Ben tesoro formal de gran virtù.
 Vera felicità, dolce conforto
 D'un, che se parte de tera Todesca,
 Navegando per l'onda Tentoresca,
 Al fin trovar de la Fortuna el porto!
 E farse erede e vero possessor
 Dei fruti, de l'intrae, dei casamenti,
 Che fu aquistai da quei veri ecellent
 Peneli, che a Virtù fè tanto onor!
 E in fin dei fini aver in so balla
 Del Tentoreto le viscere itesses!
 No so che più brammar mai se podesse
 Quanto aver per moglie l'istessa Pia!
 Col anche ereditar del Tentoreto,
 Apresto ala Virtù, quel gran Cognome!³⁸

Anche dopo l'acquisto della casa, lo stile di vita di Jacopo e della sua numerosa famiglia non dovette poi mutare granché; l'antico appartamento era sempre troppo stretto, anzi l'angustia dello spazio doveva farsi sentire di più per il numero crescente di mobili, pezzi da collezione e, soprattutto, di strumenti di una famiglia dotata di talenti musicali; vi abitavano inoltre anche dei discepoli venuti dal Nord, e vi transitavano alcuni visitatori. Dovette essere proprio il severo regime imposto da Mona Faustina, sia pure con le presunte frequentissime liti, a impedire che la casa fosse preda del caos. Nelle peggiori circostanze, «tal'hor oppresso da gli aggravij della famiglia»,³⁹ Jacopo fuggiva nel ridotto più remoto del suo



10. *Cristo e l'adultera*. Particolare con zone ripulite, dalle quali è possibile rilevare una striscia superiore di tela aggiunta con dettagli architettonici ritoccati senza tener conto della rispondenza alla topografia.

atelier, un piccolo rifugio che rispecchiava probabilmente il suo carattere introverso e bohémien. Contrariamente a Tiziano, Vittoria o Pietro Liberi, Jacopo, con la sua scarsa propensione agli affari, rifiutava ogni forma di ostentazione. In vecchiaia la trascuratezza non risparmiò neppure i suoi abiti. Un ripostiglio ricolmo di «modelli» e di «capricci», di ricordi, di progetti di teatro, di una quantità di libri, e poi di note sull'iconografia, sulla storia, sulla mitologia, sull'araldica e sull'allegoria, e infine di spartiti e di strumenti musicali lo cingeva come un guscio protettivo.

Non è stato ancora chiarito a fondo sino a che punto la monumentalità impetuosa e le prospettive spaziali che si allargano all'infinito nelle sue opere, nonché l'abbondanza dei concetti e dei moduli espressivi, siano dovuti proprio alla mancanza di spazio in casa, e anche in quale misura i contrasti dei chiaroscuri, la drammaticità delle ombre e gli effetti di controluce siano da ricondurre appunto alla mancanza di luce del suo studiolo, nonostante si sia da tempo disposti ad attri-

36. La collezione comprendeva «piccoli modelli» delle statue delle tombe dei Medici di Michelangelo e di altri studi anatomici («qualunque braccio, mano e torso, che raccolto haueua»), oltre alle numerose «simpeconi di gesso tratti da marmi antichi» e a una «infinità di rilievi», sembra che Ridolfi abbia potuto vedere ancora dei pezzi di questa collezione («le reliquie de' quali [modelli] e immagini si conservano ancora nella stanza secretaria de' pellegrini suoi penitenti»; vedi Ridolfi, *Le Maniglie dell'arte* cit., p. 131). Finora non è mai stata presa seriamente in considerazione dagli studi su Tintoretto, nonostante le indicazioni di P. J. Le Brooy (*Michelangelo Models Formerly in the P. von Prasch Collection*, Vancouver 1972, pp. 26, 52-61), la possibilità che alcuni dei modelli michelangeleschi si siano conservati, anche se magari dispersi un po' ovunque, grazie alla collezione di Paul von Prasch (1548-1616, Bologna e Norimberga).

37. Gallo, *La famiglia di Jacopo Tintoretto* cit., p. 84.

38. Marco Boschini, *La Carta del Navegar pitoresco*, a cura di Anna Palucchini, Venezia-Roma 1966, p. 141.

39. Ridolfi, *Le Maniglie dell'arte* cit., p. 70.



17. Vista dal piano superiore di Casa Tintoretto verso Madonna dell'Orto. L'angolo visuale è quasi identico alla veduta nelle figure 9 e 10, guardando oltre la corte e il portico dell'ospizio della Scuola dei Fossati, nel frattempo rialzato

buire al nanismo di «Tintoretto», alle sue origini modeste e alla sua formazione da autodidatta le forze esplosive e antitetiche che ne fecero l'artista più ricco spiritualmente e più possente della sua epoca.

Ma accingiamoci a ricostruire, ipoteticamente, l'atelier di questa illustre famiglia, che un tempo era verso nord, adiacente alla porta posteriore della costruzione al numero civico 3399. Il fatto che la bottega si trovasse, dopo il 1574, sicuramente in una parte posteriore dell'edificio fu rimarcato, prima che da Erich von der Bercken,⁴⁰ già da Carlo Ridolfi: «Stava [il Tintoretto] per lo più del Tempo, che tralasciava il dipingere, ritirato nello *studio suo*, riposto nella più rimota parte della casa dove era di necessità per ben vedervi accendere in ogni tempo il lume».⁴¹ Se lo studio era situato nella parte centrale della casa, senza quindi accesso diretto al canale,

allora soprattutto le stanze settentrionali interne che occupava dovevano essere piuttosto poco illuminate, giacché esso era circondato da due «case da stazio».

Una notizia di Ridolfi, rafforzata da una veduta inconsueta che si trova in un quadro di Domenico, ci segnala quale fosse il soggetto che Jacopo prediligeva rappresentare allora: «Cristo e l'adultera», un tema che d'altronde godeva di grande popolarità nella Venezia frivola di quei tempi. Una *Adultera*,⁴² opera da tempo attribuita a Jacopo Tintoretto quasi unanimemente, si trova, dal 1931, al Museo nazionale di Copenaghen (fig. 9). Lo spazio non è definito in modo sufficiente dalla folla che, come d'abitudine, circonda l'adultera:⁴³ la parete posteriore molto ravvicinata conferisce al luogo dell'azione una dimensione angusta, come se tutto avvenisse in una stanza, e l'angustia non viene in alcun modo atte-

nuata dalla stretta vista dalla finestra (fig. 10). Da questa si può vedere la parte superiore di un cortile percorso a media altezza da una loggia d'archi. Poco al di sotto della sommità si trovano un abbaino e un fumaio veneziano; dietro si scorge di lato la facciata di una chiesa a navate, con nicchie affiancate che racchiudono figure, quattro pilastri rettangolari e pinnacoli slanciati. Particolarmente grande è il rosone racchiuso da grosse cornici e solcato da doppie croci. Nella sinistra del quadro si vedono il tetto, il camino e il piano superiore di una casa patrizia.

Cristo e la giovane donna, che costituiscono sostanzialmente il baricentro del quadro, stanno uno di fronte all'altra come i piatti di una bilancia, mentre il centro geometrico del dipinto rimane vuoto e indirizza lo sguardo, attraverso una stretta apertura, verso la città. Tutto ciò lascia quindi spazio all'ipotesi di Coletti che il prospetto architettonico



12. Vista dello spazio libero lasciato dall'abbattimento dello studio fra la casa n. 3380 e l'aggiunta al retro del lato sud di Palazzo Mastell.

40. E. von der Bercken e A. L. Mayer, *Jacopo Tintoretto, München 1923*, vol. 1, p. 24: «La casa di Tintoretto si può visitare ancora oggi; l'edificio però è stato evidentemente oggetto di moltissime trasformazioni: la parte centrale fu demolita creando due distinti edifici: il Palazzo del Cammello d'oggi, situato sul rio della Madonna dell'Orto, e la Casa dei Mori, su calle della Senza. La sala che oggi viene indicata come studio è improbabile che sia stata usata come tale in passato. Lo studio presumibilmente si trovava nella parte settentrionale dell'edificio, ora distrutta».

41. Ridelì, *Vita del Tintoretto*, Venezia 1642, p. 87. Nella seconda edizione del 1648 (*Le Manegge dell'arte* cit., p. 64) egli inserisce soltanto questa precisazione: «ove faceva di mestieri per ben vedervi ecc.».

42. 133 x 145 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, n. cat. 703, inv. 3927. Acquisito dalla Fondazione Ny Carlsberg a Berlino, in precedenza proprietà di Marcel Nemes, Parigi, successivamente Lutz, Mannheim; poi Wendland, Basilea. Fotografia del museo: n. 42, Det. n. 428, 429.

43. La composizione a mezzefigure corrisponde alla tradizione della prima metà del secolo (Rocco Marconi, Lorenza Letto, il circolo di Tiziano negli anni trenta); anche la scelta del momento dell'azione è tradizionale: la discussione su giustizia e ingiustizia, colpa e punizione è in corso, e nulla indica l'esito del dramma. Una massa di teste si staglia dietro la serie delle figure in primo piano; una delle persone che discutono si volge a sinistra verso il Cristo, che siede più in alto, mentre un giovane tenta di richiamare la sua attenzione sulla peccatrice vestita con bianchi veli. Dietro di lei stanno dei Farisei che gesticolano, e un uomo del popolo la osserva con attenzione. All'estrema destra chiude il gruppo un soldato con mezza corazza e toga rossa. Nello spazio tra le figure principali si evidenziano due teste caratterizzate in modo molto elaborato, quella del discepolo e quella dello spettatore, a sinistra delle quali compaiono anche due donne. Non stupisce soltanto che Cristo si elevi sopra la folla simmetrica come un ospite sovranaturale, ma anche che distolga lo sguardo dalla graziosa peccatrice pronta a espiare. Inoltre i Farisei, i veri ispiratori della discussione, non vengono caratterizzati né con una veste che rispecchi il loro ufficio né con altri attributi.

44. A. Venturi, *Le pitture del Cinquecento, Storia dell'arte italiana*, vol. 2/4, Milano 1929, p. 470.

45. La precisione della veduta sembra dimostrare che i lavori di allargamento della chiesa adiacente alla Scuola dei Mercanti (lavori svolti nel 1570-72 con la sovrintendenza di Palladio) non potevano essere già stati completati. Questo può essere comprovato dal fatto che gli allargamenti iniziarono dalla facciata della chiesa e raggiunsero il piede del pinnacolo a sinistra, allora non ancora completato (cfr. fig. 2). Anche se la vista della Scuola dei Mercanti viene largamente impedita, oggi come allora, dalla casa al n. 3377, posta al di qua del rio della Madonna dell'Orto, se la base marmorea del tetto fosse già esistita sarebbe chiaramente visibile. Vedi T. Pignatti e B. Pullan, *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981, pp. 219-302; la figura 271 secondo un'incisione di Domenico Lovisa mostra quanto poco la situazione sia murata fino a oggi. Sulla sovrintendenza del Palladio, vedi L. Puppi, *Palladio*, Milano 1977, pp. 397-400.

potrebbe essere una veduta dall'antico studio di Tintoretto: in effetti la chiesa raffigurata è la Madonna dell'Orto, la prediletta di Jacopo, quella nella quale fu sepolto e la prospettiva è esattamente la stessa che si offre a chi guardi dalla sua casa in campo dei Mori.

A spazzare via ogni incertezza vi è una fotografia (figg. 11-12) presa dalla terrazza al di sopra della scalinata della casa ancora esistente; il confronto della facciata raffigurata nel quadro con quella dei Frari (che Venturi aveva identificato come quella della veduta),⁴¹ e con altre antiche chiese gotiche di Venezia è illuminante. A confermare inoltre la precisione della ricostruzione topografica⁴² non vi sono solo l'arcata interna, ancora in parte esistente, in primo piano con i suoi archi a tutto sesto, ma pure l'esatta prospettiva, la raffinata differenziazione tra costruzioni di mattoni ed elementi

marmorei, l'osservazione dell'illuminazione serale e lo sfondo dei tetti con l'abbaino e il fumarolo.⁴⁶ Lo studio di Jacopo non doveva quindi essere rivolto a sud ma, come von der Becken già intuì, a nord (fig. 13).⁴⁷

La correttezza di questa osservazione è stata confermata da un nuovo restauro, che ha evidenziato sulla tela delle alterazioni che una mano estranea deve aver compiuto senza conoscere l'autentica situazione architettonica. Le gallerie ad arco cieco sotto il tetto inclinato della chiesa cominciavano originariamente più in basso e sono state accorciate con un ritocco. Nel rifacimento i pinnacoli poggiano direttamente su bassi pilastri, la finestrella ad arco è stata contraffatta e il tetto della navata è stato privato della parte superiore. Una falsa striscia è stata aggiunta durante una rappazzatura del quadro, dopo che dei danneggiamenti o un cambiamento di cornice ne avevano determinato una rafilatura.⁴⁸

Si sa che era in possesso della famiglia Widmann, a Venezia verso il 1642, un'Adultera «di forte et gagliarda maniera», che impressionò particolarmente il Ridolfi.⁴⁹ Nelle sue memorie egli ricorda soprattutto l'affascinante volto di donna,

«che senza colpo l'anima rapisce». Effettivamente quasi nessun'altra versione di questo tema si sofferma con maggior attenzione sulla bella peccatrice, se si prescinde dall'*Adultera Chigi* a Roma.⁵⁰

Quanto più oggi la paternità del quadro è attribuita in modo convincente a Domenico Tintoretto, tanto più vaghe appaiono la sua identificazione con il quadro posseduto dal Widmann, o l'attribuzione del Ridolfi, che ripetutamente, nelle *Vite* del Robusti, ha mancato di distinguere la mano di Domenico da quella del padre.⁵¹

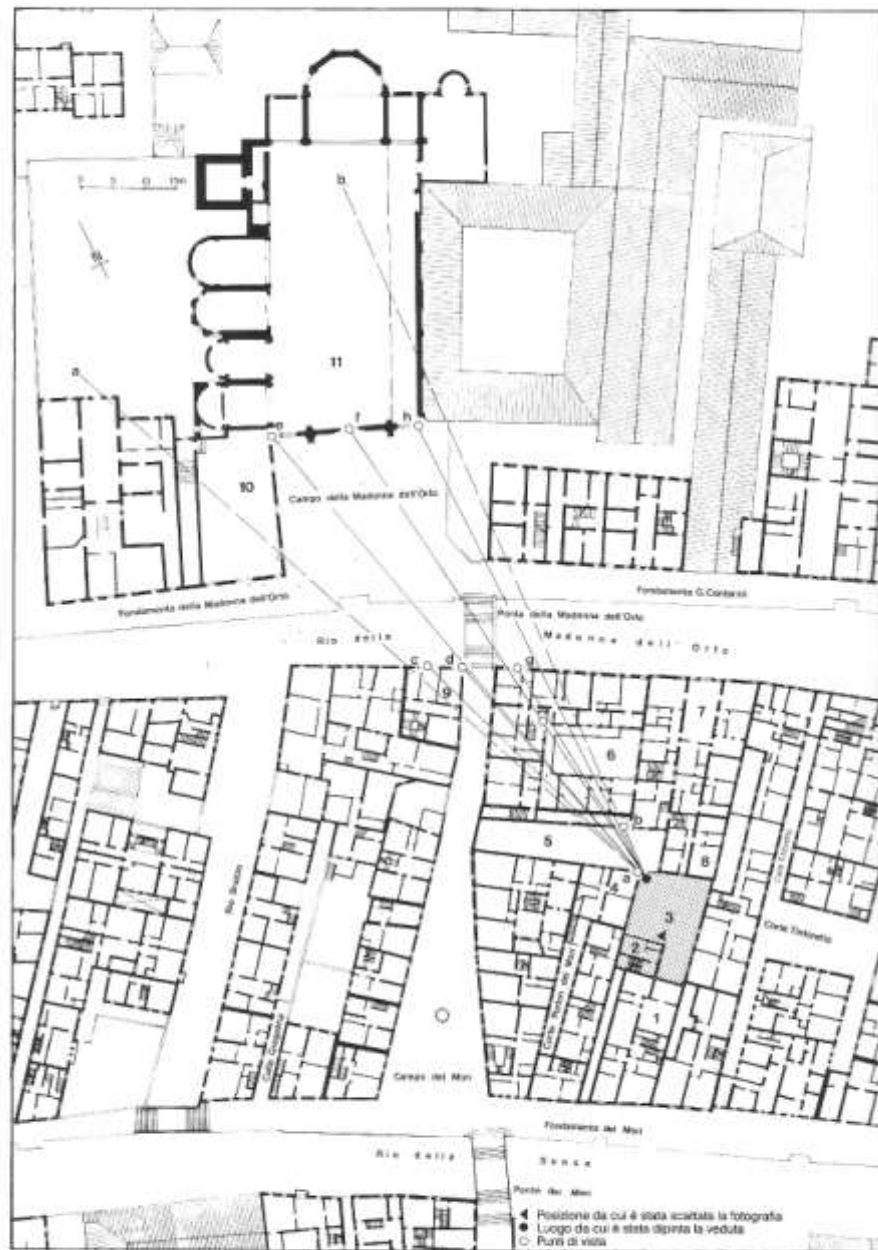
L'inclusione di un'architettura locale topograficamente identificabile in una rappresentazione assai libera di un tema neotestamentario, che nel migliore dei casi avrebbe avuto un'ambientazione ufficiale o sacra, è in Tintoretto un caso unico. Solo con la collaborazione di Domenico si ebbe una maggiore attenzione per i dettagli storici, di moda o semplicemente topografici, in particolare se si pensa alla menzione architettonica di piazza San Marco quando intorno ad essa ricorreva l'apoteosi di un doge, o di «Venezia» e dei suoi potentati resi come figure allegoriche.

46. Il corniglino a forma di tromba in mezzo alla prospettiva della facciata della chiesa è stato ripreso da un elemento ancora oggi esistente del fabbricato 3379 che un tempo ospitava la Scuola dei Fornai, fondata nel 1445, e della cui corte interna fa parte il colonnato cinquecentesco a due piani. La corporazione dei «Pancuoccoli» vi teneva un proprio piccolo ospedale od ospizio, che doveva essere stato costruito laddove un tempo giungeva il magazzino di proprietà dei Mastelli, ricca famiglia di meccanici. La Scuola, ancora fiorente fino al 1808, è stata rialzata in tempi moderni (cfr. foto Anderson 14639 del 1908-10, prima della ristrutturazione); vedi Pignatti e Pullan, *Le Scuole di Venezia* cit., pp. 90 e 93. Vedi anche Cesare Augusto Levi, *Note storiche di alcune antiche Scuole d'arti e mestieri*, Venezia 1895, p. 44. Fatte dei Fornai possedeva un altro dei Re Magi nella Madonna dell'Orto che alludeva probabilmente alle tre sculture di morti dei Mastelli che venivano dalla «Morosa». Vedi Giuseppe Tassin, *Edifici di Venezia distrutti* (...), Venezia 1889, p. 118.
47. Von der Becken e Mayer, *Jacopo Tintoretto* cit. Non è stato possibile fare coincidere esattamente il punto di vista della fotografia con la veduta del quadro, perché il settore della casa che conteneva lo studio non esiste più e l'edificio con corte e portico dei Fornai è stato rialzato di un piano. Un punto di vista ideale dovrebbe essere posto un piano più in basso e un po' più avanti verso destra. Cfr. la triangolazione nella pianta del quartiere alla figura 13.
48. Si possono fare a questo punto delle considerazioni sul destino del quadro come oggetto, se si tiene presente la struttura della tela. La superficie del quadro è composta da tre tele orizzontali; la parte centrale costituisce la superficie principale, che con 118 cm di altezza supera i tre piedi, o 97-104 cm, che era la lunghezza normale all'epoca e abituale per il laboratorio di Tintoretto. La striscia inferiore misura circa 9,5 cm e la superiore soltanto 5,5 cm. Come abbiamo visto, questa parte superiore, anche se forse non è falsa, è stata però ritoccata. Se si completasse la facciata originale della chiesa nella veduta dalla finestra, troverebbe posto giusto sotto il bozzo del quadro; si può però ragionevolmente supporre che la striscia di tela originale di cui si è detto fosse come minimo alta quanto quella inferiore, ossia 9,5 cm. Ma questo significherebbe porre l'altezza complessiva della tela, con questi 4-5 cm che mancano, esattamente a quattro piedi veneziani; se ci si ricorda che la lunghezza complessiva del dipinto è proprio sette piedi, è evidente che il formato del quadro all'inizio aveva la consueta proporzione di 7:4. Se al contrario si presuppone che il Battesimo di Cleveland faccia parte dello stesso ciclo pittorico della nostra *Adultera* (cfr. nota 51), allora a quest'ultima mancherebbe, per la proporzione 7:5, appena un piede di tela, cioè il massimo mezzo piede sopra e mezzo sotto. Dunque, perché ambedue le cuciture «fossero convenienti», si lesinò come d'abitudine nel numero delle partizioni. In questo caso la vista dalla finestra dell'*Adultera* riceverebbe un'altezza più consona alle proporzioni: soprattutto

si vedrebbe un pezzo di cielo luminoso, il tetto della chiesa in prospettiva e persino il suo tipico campanile con il copolino a bulbo.

49. Ridolfi, *Vite di Tintoretto* cit., p. 73 (tra parentesi le vacillanti fette da Ridolfi nell'edizione del 1648): «In Casa de' (Flanno) i Signori Videmani nooi (-) due singolari quadri dello (jar dell') Autore, l'uno è un soggetto dell'(-) Adultera nel cui volto si ammira (scopesi) una bellezza, che senza colpo l'anima rapisce, condotta alla presenza del Salvatore da gli Scribi, & Farisei. Nell'altro è Cristo battezzato nel Giordano da San Giovanni; ambi (amendui) sono di così forte, & gagliarda maniera, che giamai si videro figure le più rilevate dalla tela». Il testo anteriore pone l'accento sulla prevalenza dell'*adultera*. La peccatrice di Copenaghen sembra fatta apposta per quel «si ammira», un'espressione che corrisponde alla sua unità. Anche se la veduta permettesse una datazione del nostro quadro «solo dopo l'acquisto della casa nel 1574», i Widmann apparirebbero forse come proprietari successivi, in ogni caso molto difficilmente come comitanti del quadro o dei quadri. Essi infatti si stabilirono a Venezia solo dopo la metà degli anni ottanta e ottennero il titolo nobile soltanto nel 1646. Ridolfi li definisce «signori», invece del termine «senzili» che successivamente venne usato. Anche nella più recente monografia su Tintoretto (R. Pallucchini e P. Rossi, *Tintoretto, le opere sacre e profane*, 2 voll., Milano 1982, cit. A 26, pp. 243-244), la nostra *Adultera* viene ora attribuita a Domenico Tintoretto, ma è identificata con il quadro visto da Ridolfi nella casa dei Widmann. Ridolfi era nato nello stesso anno in cui morì Jacopo, e pubblicò sette anni dopo la morte di Domenico la *Vita* di Jacopo, che nel 1648 venne integrata nelle *Manegge dell'arte*. Ci si chiede se non conoscesse la storia più remota del quadro comparso dal nuovo ricco Widmann probabilmente da mercanti d'arte, oppure se volutamente gli lasciò credere di possedere un'autentica opera di Jacopo.
50. Sull'*Adultera Chigi*, vedi E. Weddigen, *L'Adultera del Tintoretto della Galleria Nazionale di Roma*, in «Arte Veneta», XXIV, 1970, pp. 81-92.
51. Già von Hadeln nella sua edizione delle *Vite* di Ridolfi si chiese se l'*Adultera* di cui Ridolfi parla sia realmente identica al dipinto custodito a Copenaghen. Casa Widmann possedeva oltre a un'*Adultera* anche un *Battesimo di Cristo*. Le versioni di questo tema esposte a San Silvestro e al Prado (quest'ultima è discussa e meno sicura) sono di grande formato e non possono essere prese seriamente in considerazione. Il *Battesimo* custodito nel Cleveland Museum of Art, inv. 50-400, 168,9 x 251,5 cm, è però quasi identico per larghezza e simile nello stile. Rossi (Pallucchini e Rossi, *Tintoretto* cit., cat. 452, fig. 270) suddivide giustamente la paternità dell'opera fra Jacopo e Domenico, anche se il contributo di Jacopo potrebbe riguardare quasi esclusivamente i due protagonisti. Il prototipo dell'idea del quadro custodito a San Silvestro viene datato all'incirca nel 1580, e questo fatto sosterrrebbe in misura non trascurabile l'ipotesi di un profondo legame fra l'*Adultera* e il *Battesimo* di Cleveland.

13. Pianta delle fondamenta dei Mori e di Madonna dell'Orto al livello del primo piano; 1. Palazzo Tintoretto; 2. Moderna scalinata della casa; 3. Spazio vuoto dove un tempo sorgeva l'atelier; 4. Casa d'angolo n. 3389; 5. Corte di accesso al fabbricato di Palazzo del Cammello; 6. Corte e porticato dell'ospizio della Scuola dei Fornai; 7. Palazzo del Cammello o Mastelli al numero civico 3381; 8. Annessi a Palazzo del Cammello; 9. Casa d'angolo n. 3377; 10. Scuola dei Mercanti; 11. Chiesa della Madonna dell'Orto. Il campo visivo è limitato nel dipinto e nella realtà da: a) Angolo della casa in corte Porton dei Mori n. 3389 e b) Angolo (S-O) di Palazzo Mastelli n. 3381. Altri punti di riferimento per l'immagine sono: c) Camino della casa d'angolo n. 3377; d) Angolo della casa n. 3377; e) Pinnacolo sinistro della facciata della chiesa; f) Angolo (N-O) della corte e del porticato della Scuola dei Fornai e perpendicolare mediana della facciata della chiesa; g) Camino occidentale della casa n. 3378 della Scuola dei Fornai; h) Pinnacolo destro della chiesa



L'intima veduta dalla soffitta ricoperta, il «liagò», o dall'antico studio di Casa Tintoretto è tanto più significativa se si considera che è coronamento dell'evoluzione del tema dell'adultera, così amato dal giovane Jacopo Tintoretto, quasi una conclusione del lungo percorso di un fantastico spettacolo di marionette imbastito sui requisiti scenici serliani (Amsterdam, Roma), passando per la retorica michelangiotesca (Dresda, Milano), fino alla rappresentazione realistica e aderente dei personaggi del dramma in questo quadro. Anche se è probabile che Jacopo abbia sovrainciso alla lavorazione del quadro (il che è attestato dall'alta qualità e dalla sicurezza nel dominare la psicologia dei personaggi), tuttavia la realizzazione pittorica, la precisione accademica e la stereotipia pedante, la sovrabbondanza di gesti esplicativi e la lentezza trabordano al di là del linguaggio movimentato, allusivo e immediato di Jacopo.

La veduta sullo sfondo, come citazione non rappresentativa, poteva avere senso solo per un abitante di questa casa: come ricordo dell'acquisto della casa nell'anno 1574 o di un altro avvenimento della famiglia, per l'entrata delle figlie Perina e Altura in convento, per il matrimonio di uno dei figli, come quello di Marietta nel 1578 o per una cresima. La pignoleria, davvero inusitata, per il ritratto di un'Adultera fa sorgere l'interrogativo se nella folla non siano riconoscibili molti dei componenti della famiglia. L'Adultera veneziana, con l'inconsueta presenza di due donne sullo sfondo, rafforza tale ipotesi. L'adultera del nostro quadro non è assolutamente raffigurata – come negli archetipi consueti – come una peccatrice degna di compassione ma seducente, come una «virago» prepotente, una prostituta, o come una rappresentazione della sensualità in quanto tale, con i tratti di Venere. Qui è colta nella più tenera gioventù, virginale, addirittura, come se si trattasse di unirli in matrimonio all'imponente Sposo-Cristo visto come principe.⁵²

La vista di genere che si scorge nell'Adultera di Copenaghen permette soltanto di localizzare le stanze da lavoro della bottega di Tintoretto in quel tempo, e non presenta alcun dato che possa favorire in modo univoco una datazione; tuttavia, la coincidenza di stile, la mano di un allievo eccellente, il periodo e la documentazione topografica sono un'evidenza sufficiente per farsi un'idea della grafia pittorica del quasi

ventenne Domenico, su cui si spera di avere al più presto una monografia e il catalogo delle opere.

Il tema del quadro, lo stile compositivo e la veduta rivelano che il dipinto è uno dei momenti creativi nella formazione di un giovane artista che cerca di liberarsi dal modello dell'arte precedente e lotta per raggiungere un proprio linguaggio. Anche se lo spirito di Jacopo domina l'idea stessa del quadro, rimane nondimeno percepibile la volontà di innovazione in senso «realistico» del coraggioso discepolo, a cui perfino il testamento del padre ancora prescriveva come avrebbe dovuto continuare la «tradizione tintoretiana»: «Voglio che mio figlio Domenico finisca l'Opere mie che restano imperfette, usando quella maniera et diligentia, che ha sempre usata sopra molte mie opere».⁵³

52. Non sarebbe serio a questo punto tacere le affinità stilistiche e compositive che la nostra immagine ha con l'Adultera dell'Accademia a Venezia, un tempo così celebrata, oggi lasciata nella polvere del ripostiglio. Venezia, Accademia, Bottega del Tintoretto, *Cristo e l'adultera*, inv. 252, 114 x 204 cm. Vedi E. Weddigen, *Theodor Fontane und Jacopo Tintoretto*, in «Neue Zürcher Zeitung», 17 gennaio 1971, 1. Nel caso di quest'ultimo quadro, il figlio, con giovanile ingenuità, cercava di superare l'ombra paterna: atteggiamenti insulsi e statici competono con figure dai tratti troppo caricati. La versione più tarda di Copenaghen si rafforza per unità ed espressività, si stacca dalla immobilità gotica e conferisce ritmo alla disposizione delle figure. L'apertura verso l'esterno che rivela uno spazio di cielo popolato di nuvole aveva avuto prima un ruolo marginale: ora diventa invece il mezzo dominante per determinare il tono generale dell'immagine, e orienta l'illuminazione della scena. La problematica di questo quadro dell'Accademia avrebbe bisogno di un'analisi particolare, dato che la recente attribuzione di Paola Rossi a Hans Rottenhammer (Nota per Rizzardo Locatelli C.), in «Arte Veneta», XXXIII, 1980, e ancora nel *Catalogo delle opere* in Pallucchini e Rossi, *Tintoretto* cit., sotto cat. A 120, p. 155) è scarsamente convincente. La gravità monumentale e pedantesca, l'immobilità e l'artificialità della composizione, e la pennellata fredda e opaca non si adattano al giovane Rottenhammer. Sarebbe molto più facile pensare quest'opera come uno studio preparatorio per quella di Copenaghen, nella quale la maggior parte degli elementi essenziali ricompa in forma più matura, e fra questi anche la veduta di cui ci occupiamo.

53. Archivio di Stato di Venezia, Notarile Testamenti, Atti Antonio Brinzi, busta 157. Vedi Ferdinando Galanti, *Il Tintoretto*, discorso letto l'8 agosto 1877 alla R. Accademia in Venezia, Venezia 1878, pp. 76-89; Zabco, *Elogio di Giacomo Robusti* cit., p. 89.

Desidero a questo punto ringraziare i responsabili dell'Istituto Universitario di Architettura, G. Cristofolini e E. Calebiich, che mi hanno consentito di esaminare le mappe catastali, gli studi sul quartiere e le analisi sulle case di cui si parla; ringrazio inoltre l'architetto Venturini, attuale proprietario di Palazzo del Cammello, e gli abitanti di Casa Tintoretto, in particolare il signor Frankel, per il loro interesse e la collaborazione. Questo saggio è dedicato alla memoria di Clotilde d'Angier Puppia, che con spirito benevolo mi ha avviato a questo particolare settore di ricerca fin dal 1965.