

TIZIANO MINIO E GLI STUCCHI
DELL'ODEO CORNARO A PADOVA

GIULIO PIETROBELLI

La sensazione per chi entra nell'Odeo Cornaro è quella di immergersi in una “grotta” dell'antica Roma, non solo per la magnetica presenza delle grottesche nella sala ottagonale, ma anche per il ricco e sapiente rivestimento in stucco che ammantava volte e pareti. Se in una precoce analisi critica gli stucchi erano stati attribuiti a Giovanni da Udine¹, è con l'intervento magistrale di Wolfgang Wolters negli anni Sessanta del secolo scorso che si chiarisce l'autore: si tratta del padovano Tiziano Aspetti detto Minio (1511/1512-

Il presente intervento è basato sulla tesi di Laurea Magistrale svolta sotto la guida della professoressa Alessandra Pattanaro a Padova nell'A.A. 2015-2016. Per riferimenti bibliografici più completi e per un approfondimento sulle decorazioni ad affresco dell'Odeo si rimanda all'articolo dello scrivente: PIETROBELLI 2017, pp. 44-83. Desidero esprimere la mia riconoscenza ad Alessandra Pattanaro per il costante aiuto e per gli spunti di riflessione durante questi anni di studio. Un vivo ringraziamento va anche a Lorenzo Principi per la generosa disponibilità nell'utilizzo delle fotografie e a Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore per la condivisione e la passione per l'arte dello stucco.

¹ FIOCCO 1930/1931b, pp. 1229-1230.

1552)². Lo stuccatore, scultore e bronzista è noto soprattutto per la lunga cooperazione con Jacopo Sansovino che in quegli anni era attivo a Venezia nella *renovatio urbis* grittiana³, ma non mancano altre proficue collaborazioni con Giovanni Maria Falconetto, Danese Cattaneo e Giorgio Vasari. È Paretino a ricordarci, nella breve biografia di «Tiziano da Padova» posta alla fine di quella del Tatti, che Minio era un prolifico apparatore teatrale: «[...] fu molte volte adoperato in ornamenti di scene, teatri, archi et altre cose simili, con suo molto onore, avendo fatto cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà, e sopra tutto con molta prestezza»⁴. Tali realizzazioni dovevano evidentemente trarre giovamento dalla sua abilità nel modellare lo stucco, tecnica appresa fin dalla giovane età; intorno ai ventidue anni, infatti, l'artista è impegnato sulla volta della cappella dell'Arca al Santo accanto a Falconetto e, soprattutto, a Silvio Cosini, giunto in città dopo le fatiche genovesi in villa del Principe⁵. In questo intervento si propone di chiarire alcuni aspetti dell'operato di Tiziano nell'Odeo Cornaro e di allargare il campo di indagine sulla sua personalità che si è rivelata essere ben più complessa di quanto si potesse pensare. La decodifica dei modelli delle decorazioni dell'Odeo ha permesso di fornire più saldi appigli cronologici alle varie fasi del cantiere e a comprendere con più puntigliosità le invenzioni e le idee che circolavano nella Padova e nella

² WOLTERS 1963, pp. 20-28, 222-230. Negli stucchi in cui emerge un modellato più arcaico (andito d'ingresso) o con figure più instabili (sala pompeiana) lo studioso propone la mano dei figli di Falconetto, Ottaviano e Provolo, dei quali però non si conoscono opere autonome che ne chiariscano la fisionomia artistica (il loro nome emerge nei documenti relativi alla volta della cappella dell'Arca al Santo). In questa sede si preferisce lasciare in sospeso tale problematica analizzando gli stucchi in base ai modelli e alla cronologia di realizzazione.

³ Per la biografia dell'artista si vedano almeno: VENTURI 1901-1940, vol. XI, parte 3 (1937), pp. 36-57; RIGONI 1953, pp. 119-122; LEITHE-JASPER 1999, pp. 226-229; LEITHE-JASPER 2001, pp. 238-247; SIRACUSANO 2011, pp. 79-97, figg. 92-114.

⁴ VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 189.

⁵ PARMA ARMANI 1987, pp. 275-282. Per la volta in stucco dorato della cappella dell'Arca si veda: BLAKE WILK 1984, pp. 163-165; COGOTTI, SILVESTRI 2004, pp. 100-131. Per la circolazione dei modelli in Veneto e per la figura di Falconetto si veda l'intervento di Francesco Marcorin in questo volume.

Venezia della prima metà del Cinquecento. L'andito d'ingresso presenta un partimento di origine antica con sette divinità olimpiche a rappresentare i relativi giorni della settimana⁶ (fig. 34). I modelli dei personaggi sono tratti per lo più dal repertorio incisorio, ma non mancano reminiscenze antiquariali: *Giove sull'aquila* si rifà a una stampa di Jacopo Caraglio da disegno di Rosso Fiorentino⁷; *Mercurio* con petaso e mantello all'omonima divinità sulla parte alta del *Quos Ego* di Marcantonio Raimondi⁸; *Venere e Cupido* a un bulino di Agostino Veneziano⁹. *Marte* invece è tratto da disegni dall'antico poiché il confronto più stringente è quello che si instaura con uno stucco della volta della camera del Sole e della Luna in palazzo Te tratto dalla numismatica di età classica: un guerriero armato con folto cimiero e scudo ovale terminante a punta¹⁰. L'immagine padovana è importante perché permette di puntualizzare la precocità del cantiere dell'Odeo, il quale è stato una fonte di formazione e di aggiornamento per gli artisti locali. La medesima invenzione, infatti, viene replicata nei primi anni Quaranta nella sala dei Giganti di Padova nella figura monumentale di Scipione l'Africano, affresco at-

⁶ Il partimento, tratto dal corridoio di Santa Costanza a Roma, è riprodotto da Serlio (SERLIO 1537, f. 73r): WOLTERS 1968, p. 41; JOYCE 2004, pp. 210-211. Per i significati simbolici della volta padovana: BRESCIANI ALVAREZ 1980, p. 54.

⁷ L'incisione (Bartsch.XV.78.26) fa parte di una serie di divinità entro nicchie realizzata nel 1526: cfr. CIRILLO ARCHER 1995, pp. 116-117.

⁸ Bartsch.XIV.264.352. Cfr. GNANN 1999a. Come ha spiegato Lawrence Nees, per l'idea del circolo dello Zodiaco Raffaello si era ispirato a una *Tabula Iliaca* perduta ma testimoniata da un disegno (NEES 1978, p. 22); si può aggiungere che le figure all'interno del circolo derivano dal sarcofago Mattei conservato oggi Museo della civiltà romana a Roma. A interessare l'artista non sono i personaggi principali (Marte e Rea Silvia) bensì i minori; così Mercurio col mantello che svolazza di lato è ripreso dalla figura del Sonno. Per il sarcofago: *RENAISSANCE ARTISTS E ANTIQUE SCULPTURE* 2010, pp. 72-73.

⁹ Il bulino (Bartsch.XIV.309.410) è databile ai primi anni del soggiorno romano dell'incisore poiché la schiena e la testa della dea sono una replica della Minerva del *Giudizio di Paride* di Raimondi. Per la biografia di Agostino: MINONZIO 1990.

¹⁰ Per lo stucco in palazzo Te, derivato da una medaglia di Settimio Severo: VINTI 1995, pp. 104-105; BELLUZZI 1998, II, fig. 293.

tribuito a Gualtiero, pittore dell'Odeo e genero dello stuccatore Minio¹¹. La composizione della piccola volta dell'Odeo presenta un impianto antiquariale semplificato e classicistico, mentre i singoli stucchi sono caratterizzati da un'evidente rigidità del modellato, con vesti graffiate e non sagomate che contrastano con la sapiente resa anatomica dei corpi, i quali, se visti a luce radente, rivelano il loro intenso naturalismo. Tali elementi arcaizzanti permettono di ipotizzare che i decori siano tra i primi ad essere realizzati intorno alla metà degli anni Trenta. La *Madonna con il Bambino e san Giovannino* sopra la porta d'ingresso viene invece applicata in un momento più tardo¹² ma deriva ancora dal repertorio incisorio: la *Madonna dalla coscia lunga* di Raimondi¹³. La sala di Muzio Scevola mescola il repertorio giuliesco di Mantova, quello toscano-genovese di Cosini e le reminiscenze archeologizzanti di Falconetto. Il partimento della stanza, infatti, è un *pastiche* tra quello della volta della cappella dell'Arca al Santo e quello del camerino di Venere in palazzo Te¹⁴, mentre le figurazioni grottesche copiano quelle della citata volta al Santo. Cosini, che giunge da Genova a Padova portando con sé il bagaglio appreso lavorando con Perino, compone la sua bizzarra fauna grottesca al Santo (1533-1534) a fianco degli stessi artisti "cornariani": Falconetto, i figli di quest'ultimo e Minio¹⁵. È proprio durante la collaborazione con Cosini che Tiziano si appropria di

¹¹ Gualtiero aveva sposato Giulia, sorella di Minio, nel 1538 (RIGONI 1953, p. 120). Per l'affresco nella sala di rappresentanza padovana: SACCOMANI 2009, p. 368, 540, fig. 111.

¹² Come ha rivelato il restauro: BARTOLETTI, COLALUCCI, SPIAZZI 2011, pp. 96-98.

¹³ Per la stampa (Bartsch.XIV.64.57), incisa da un'invenzione di Giulio Romano, si vedano GNANN 1999b e GNANN 1999c.

¹⁴ È Wolters a notare la ripresa del partimento dell'Odeo da quello del Santo (WOLTERS 1963, pp. 223, 228-229, figg. 23-24). La critica attuale assegna a Falconetto l'ideazione degli schemi geometrici della volta dorata della cappella dell'Arca derivati dalla Domus Aurea (BOUCHER 2004, p. 23; ATTARDI 2004, p. 48). Per il camerino dei Gonzaga: BELLUZZI 1998, vol. I, pp. 457-458; vol. II, figg. 985-996. Il partimento padovano ha origine da un modello antico a Tivoli ripreso anche da Giovanni da Udine in palazzo Grimani a Venezia: WOLTERS 1968, p. 29, figg. 30, 31, 34.

¹⁵ Per la figura di Silvio Cosini si vedano i recenti contributi: CAMPIGLI 2006; CAMPIGLI 2008; CAMPIGLI 2014; PRINCIPI 2014; PRINCIPI 2017.

nuovi modelli figurativi e inedite capacità espressive che vengono convogliate nella sua prima opera autonoma, il dossale di San Rocco¹⁶ risalente al 1535-1536, e nella stanza dell'Odeo in questione. Se, come notato dalla critica, dal Santo si estrapolano lo schema centrale del soffitto con un ovale iscritto in un rombo inserito in un rettangolo e le piccole figure serpentiformi¹⁷, così anche la scena di Muzio Scevola, composta da un insieme di citazioni raffaellesche, è costruita secondo le composizioni degli ovali al Santo, con l'altare al centro, i personaggi intorno e gli elementi d'ambientazione ai lati. I mascheroni sorridenti con torce incrociate affiancati da un tralcio vegetale (fig. 35) fanno sempre parte del repertorio cosiniano: pur trovando confronto con i rilievi del monumento Maffei in San Lino a Volterra¹⁸, essi sono una fedele ripresa da quelli modellati al Santo. Le figure femminili con un cesto di frutta sul capo e con il drappo che si annoda in basso derivano dal citato dossale di San Rocco¹⁹. Come ultimo dettaglio della stanza si noti che alcuni dei vasi all'antica replicano quelli incisi da Agostino Veneziano a Mantova tra il 1530 e il 1531²⁰. Se il modellato di questa volta, rispetto a quella dell'andito d'ingresso, è ormai decisamente più evoluto, con morbidezze sottili e cangianti chiaroscuri appresi da Cosini, la citazione dal dossale permette di collocare questo soffitto intorno al 1535-1536. Siamo ancora di fronte al potente influsso di Cosini, con un mondo popolato da esseri ibridi e con il prezioso abbinamento di stucco e (finte) dorature, mentre non compaiono ancora elementi riferibili a Sansovino, forieri di grandi cambiamenti in Minio a partire dal 1537. Nella sala del Trionfo si

¹⁶ Per il dossale: FIOCCO 1930/1931a, pp. 601-609; PIZZO 2000.

¹⁷ WOLTERS 1963, p. 223; SPIAZZI 1997, p. 216.

¹⁸ Per l'altare: *SILVIUS MAGISTER* 1991, pp. 45-50. Per lo stucco dell'Odeo: PIETROBELLI 2017, pp. 12-13, figg. 10-11. I mascheroni con torce di Cosini sono una replica di quelli dei monumenti funebri di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo (FATTORINI 2013, p. 219, fig. 72).

¹⁹ Per le immagini: PIETROBELLI 2017, pp. 56-57, figg. 12-13.

²⁰ La serie di vasi è datata e può derivare da disegni di Giulio Romano viste le corrispondenze con le stoviglie poste sulla credenza al centro del *Banchetto degli dei* nella sala di Amore e Psiche. Per i vasi di Agostino: SCHWEIKHART 1986, p. 61; tav. IV, fig. 4; tav. XXIV, figg. 47-48; GASPAROTTO 2003, p. 146. Per i vasi dell'Odeo: PIETROBELLI 2017, p. 58 figg. 14-17.

distende un ricco apparato plastico disposto su due registri. Quello superiore presenta un serie di coppie di putti, draghi e suggestivi mascheroni fitomorfi, mentre quello inferiore è percorso dalla cadenzata processione di un trionfo dall’Africa con guerrieri, schiavi che portano il bottino, una coppia di elefanti, un cammello con sopra una scimmietta. La sfilata di figure vuole forse rappresentare nello specifico il trionfo di Cornelio Scipione – quindi, un’esaltazione del padrone di casa – considerando che il mecenate faceva discendere la stirpe dei Cornaro dalla *gens* antica dei *Cornelii*²¹. Per i draghi della stanza Luca Siracusano proponeva prudentemente il nome di Cosini, in virtù delle somiglianze con quelli tipici del repertorio del fiesolano, da quelli scolpiti nella sagrestia fiorentina a quelli modellati a Genova²². Si vuole credere tuttavia che la questione vada presa da un’altra angolazione, non guardando alle opere ‘foreste’ di Cosini, ma rivolgendosi a quelle presenti in città, ovvero la citata volta della cappella dell’Arca. Si è potuto notare, infatti, che tutti i draghi, i putti e i mascheroni fitomorfi della stanza trovano confronti convincenti con quelli al Santo²³ (figg. 36-37). A ben guardare però le figure dell’Odeo non sono condotte con il raffinato tocco del fiesolano che riesce a creare cangiantismi straordinari, increspature leggerissime e variate, ma piuttosto con un gesto più semplificato e disteso. Si vuole perciò credere che nella sala del trionfo sia al lavoro solamente Tiziano Minio. Questa attribuzione è confermata anche dall’esito delle ricerche di Lorenzo Principi che ha dedicato la sua tesi di dottorato alla figura di Cosini in Veneto: entrambi siamo arrivati autonomamente all’assegnazione a Minio grazie al confronto con la volta del Santo²⁴. Un ulteriore dato che conforta l’assegnazione a Minio è il fatto che sulla sommità del dorsale di San Rocco si trovano dei draghi tipici del repertorio cosiniano, ma autografi del padovano.

²¹ SPIAZZI 1997, p. 222; BODON 2004, p. 127. Per la credenza di Alvise, condivisa anche dagli altri nobili Cornaro, di discendere dall’illustre famiglia romana: MENE-GAZZO 2001, p. 362.

²² SIRACUSANO 2011, p. 84.

²³ In precedenza, solo i putti con serpente erano stati collegati alla volta del Santo ma senza nominare Cosini: SPIAZZI 1997, p. 216.

²⁴ Nel maggio 2017 in occasione di uno degli incontri del seminario dal quale è scaturito il convegno ho potuto confrontarmi con Lorenzo Principi a Roma.

Il trionfo inferiore necessita di un discorso a parte. Wolters aveva notato le felici corrispondenze tra alcune figure del fregio e quelle dei pergoli in bronzo della basilica di San Marco a Venezia, ideati da Sansovino e gettati in bronzo da Minio tra il 1536 e il 1537²⁵. In base a queste derivazioni attribuiva per la prima volta gli stucchi dell'Odeo a Minio e datava il trionfo tra il 1537 e il 1540. Restavano però all'oscuro i modelli delle altre figure, che si sono rivelate frutto di un assemblaggio di spunti figurativi eterogenei: la donna dal sapore cosiniano²⁶, totalmente avvolta dal mantello, che sbuca dalla cornice sopra la porta, replica quella sullo sfondo del marmo con il *Miracolo del Fanciullo Parrisiso*, completato da Sansovino nel 1536²⁷. La testa coperta, le braccia rinserrate nella veste e lo svolazzo in basso combaciano perfettamente. Un'altra figura femminile, invece, reinventa la *Santa Barbara* del dossale di San Rocco (figg. 38-39). Non mancano, poi, gli spunti antiquariali, come nel caso del suonatore di tromba che si rifà a un presunto rilievo antico ben conosciuto a Padova, perché disegnato dal pittore Stefano dall'Arzere e inciso da Girolamo Mocetto²⁸. I modelli antichi non sono solo quelli locali ma anche quelli dell'Urbe perché numerose figure si rifanno ai rilievi della Colonna Traiana²⁹ (figg. 40-41). Le suggestive corrispondenze da un lato permettono di comprendere la composizione del fregio padovano, dall'altro consentono di tracciare la diffusione in città del repertorio all'antica che Minio aveva appreso nella bottega di Sansovino³⁰. Il soggiorno veneziano di Minio fa fare all'artista un balzo in avanti nella qualità scultorea e nella consapevolezza delle soluzioni artistiche adottate. Egli, infatti, non

²⁵ WOLTERS 1963, pp. 20-28. Per i rilievi bronzei di San Marco: BOUCHER 1991, vol. II, pp. 329-330, n. 22.

²⁶ La figura è molto simile a quella di uno degli ovali di Cosini sulla volta della cappella dell'Arca.

²⁷ Per la figura in stucco: PIETROBELLI 2017, p. 60 fig. 19. Per il pergolo in San Marco, il cui pagamento finale risale al dicembre 1537, si veda: BOUCHER 1991, vol. I, p. 194, doc. 88; vol. II, pp. 336-337, fig. 255, n. 29.

²⁸ Per il rilievo antico e la sua fortuna: VAN DER SMAN 2013, pp. 165-170. Per lo stucco: PIETROBELLI 2017, p. 63 fig. 25.

²⁹ Per la Colonna Traiana e la sua fortuna: *LA COLONNA TRAIANA* 1988; BODON 2005, pp. 227-242.

³⁰ Bruce Boucher ha rintracciato l'uso del repertorio della Colonna Traiana nei pergoli di San Marco: BOUCHER 1991, vol. I, pp. 9, 59; vol. II, fig. 137.

acquisisce solo i modelli grafici della bottega del Tatti, ma si appropria anche di specifiche soluzioni compositive: le figure del trionfo, ora quasi a tutto tondo, ora aggettanti pochi millimetri sono disposte su tre piani, come nei rilievi marmorei per il Santo. Stilisticamente Minio è in grado di creare personaggi eleganti, dalle vesti sfaccettate in morbide pieghe, con un modellato classicamente raffrenato. Si propone per l'apparato plastico della stanza una datazione al 1537-1538, cioè nel momento dell'immediato ritorno a Padova da Venezia dello stuccatore poiché non sembra possibile rintracciare citazioni che possano ritenersi tratte da lavori successivi della coppia Minio-Sansovino, come la Loggetta del campanile di San Marco o la Biblioteca Marciana³¹. Nella sala pompeiana il rapporto stucco-affresco è invertito rispetto ai casi analizzati precedentemente e i rilievi plastici sono applicati come fossero dei medaglioni, in assenza di una vera e propria intelaiatura architettonica. La decorazione, inoltre, ha subito modifiche negli anni immediatamente successivi alla sua realizzazione; il restauro, infatti, ha individuato che alcune delle immagini nei tondi, probabilmente generiche figurazioni bacchiche, erano state raschiate per modellarne di nuove: si veda in particolare il tondo con Apollo che lascia intravedere sullo sfondo una menade danzante e un'ara infuocata³². Questo aggiornamento decorativo può essere ora inquadrato più precisamente perché il dio del sole cita l'omonima statua bronzea di Sansovino della Loggetta del campanile di San Marco (figg. 42-43). Oltre alla posa, lo stucco copia la soluzione del mantello gettato all'indietro e della cinghia che percorre di traverso il busto del dio. Si sa dai documenti che nel febbraio 1541 il Tatti presenta una stima dei costi dei bronzi mentre l'anno successivo comincerà il lavoro. Le statue verranno poste *in situ* solo nel 1546³³. Si può quindi datare l'intervento nella stanza al 1542-1543 circa. Il tondo con Diana

³¹ Per gli apparati scultorei dei due monumenti: ROSSI 1995; ATTARDI 1998, pp. 14-33.

³² BARTOLETTI, COLALUCCI, SPIAZZI 2011, pp. 96-97.

³³ Per le statue e i relativi documenti: BOUCHER 1991, vol. II, p. 334; vol. I, docc. 101, 107, p. 198.

sembra derivare dall'incisione con *Pallade* su disegno di Parmigianino³⁴: si vedano in particolare l'identica posa di gambe e braccia e, seppur più ingessati nel rilievo, gli svolazzi delle vesti che si gonfiano al vento. La conoscenza del repertorio del Mazzola ben si colloca nella congiuntura dei primi anni Quaranta, quando arrivano in Veneto Francesco Salviati – accompagnato da Giuseppe Porta – e Giorgio Vasari³⁵.

La sala degli Stemmi, che prende il nome dagli scudi Bembo, Cornaro, Della Rovere posti ai quattro angoli, è ricoperta da una lussureggiante decorazione inserita entro un ordinato partimento in stucco il cui modello è stato rintracciato da Wolters nel soffitto della camera degli Imperatori in palazzo Te³⁶. La critica ha notato anche un utile rimando cronologico: lo stemma Bembo sormontato dal cappello cardinalizio rinvia all'acquisizione della porpora nel 1539. Tale riferimento però ha dato esito a due interpretazioni critiche differenti: Wolters ha ipotizzato che gli stucchi dall'aspetto ancora 'mantovano' siano precedenti al soggiorno veneziano di Minio, ad eccezione del solo stemma Bembo da considerarsi rinnovato in occasione della nomina cardinalizia. Siracusano, invece, ha proposto che tutti gli stucchi risalgano a un periodo intorno al 1540-1541, sottolineandone l'impatto di una nuova ventata manierista³⁷. In questa sede si è optato per una cronologia leggermente diversa, basata sulle due proposte critiche appena accennate ma anche su alcuni appigli di carattere iconografico e stilistico. Veniamo prima all'analisi del repertorio ornamentale. Le maschere grottesche e le figure ibride che abitano la cornice dei due tondi ci riportano ancora al mondo cosiniano, mentre la scena centrale ci conduce nella Venezia di Sansovino. Il tondo con Ercole e Caco mostra i due corpi in lotta inseriti in un'ambientazione architettonica: un porticato su colonne doriche decorato da nicchie con statue e, sullo sfondo, un edificio cupolato e un obelisco (fig. 44). Se i due

³⁴ Per l'invenzione del Mazzola: FARINELLI 2003. Per l'immagine dello stucco: PIETROBELLI 2017, p. 73, fig. 41.

³⁵ Per la diffusione della grafica di Parmigianino in Veneto: NEPI SCIRÈ, CREMONINI, FERRARA 2003, pp. 119-127.

³⁶ WOLTERS 1963, p. 26.

³⁷ SIRACUSANO 2011, pp. 85-86.

personaggi derivano dalla raffaellesca *Battaglia di Ostia*, il sapiente impianto prospettico guarda all'esperienza veneziana dei già citati pergoli di San Marco, in particolare all'episodio di *San Marco che guarisce gli infermi e libera gli indemoniati*. Il bronzo presenta gli stessi elementi decorativi dello stucco: il porticato, il fregio con triglifi e metope, l'idea della nicchia con statua e la cupola abbinata all'obelisco³⁸. Nel bozzetto in terracotta, oggi a palazzo Venezia, ricorrono le semplici colonne lisce così come nello stucco³⁹. L'impianto architettonico padovano in ogni caso non è inserito come puro riempitivo ma vuole rappresentare nel dettaglio l'episodio mitico: come riportano le fonti antiche nel luogo in cui Caco fu ucciso venne costruito il Foro Romano⁴⁰. I tondi hanno un modellato vicino a quello delle figure della stanza del trionfo; diversamente gli altri decori plastici, in particolare le figure angolari, sembrano frutto di un aggiornamento successivo, avvenuto probabilmente in concomitanza con quello della Sala pompeiana. Le figure reggistemma, infatti, pur presenti nel modello mantovano, vanno a sovrapporsi e a cancellare i piccoli emblemi nei rombi sottostanti dimostrando così di essere delle aggiunte posteriori. Oltre a questo aspetto puramente meccanico, esse mostrano una nuova *facies* ormai pienamente manierista, ragione per cui, anche qui, sembra opportuno postulare la conoscenza da parte di Minio delle sculture della Loggetta veneziana. La figura che sovrasta lo stemma Cornaro, infatti, sembra meditata sulla statua della *Pace*; comuni ad entrambe le opere sono le trecce sul capo, le vesti trattenute da una fascia che si dispongono in pieghe raffinate e i fianchi che ancheggiano mollemente (fig. 45). Non siamo più di fronte al sobrio modellato e al miniaturismo dei tondi, ma ci troviamo davanti a monumentali figure aggraziate, dalle forme allungate e sinuosamente parmigianinesche. Si propone, quindi, che gli stucchi della stanza risalcano circa al 1537-1539, ad eccezione delle figure reggistemma e delle

³⁸ Il binomio cupola-obelisco si riferisce a precisi modelli romani: ROSSI 1995, p. 27, nota 64.

³⁹ Per il bozzetto: BOUCHER 1991, p. 329, n. 21; GIOMETTI 2013.

⁴⁰ Ad esempio, Properzio, *Elegie*, IV, 9, 20: *nobile erit Romae pascua vestra Forum* (a Roma il vostro pascolo di oggi sarà un giorno il celebre Foro) (PROPERZIO 2005, pp. 378-379).

grottesche soffittali che possono situarsi intorno al 1542-1543. Termina così la decorazione delle volte del pianoterra dell'Odeo Cornaro.

Si vuole, per concludere, concentrarsi su uno stucco all'interno del primo piano della loggia totalmente ignorato dalla critica⁴¹. Si tratta di una statua femminile inserita in una nicchia affiancata da due erme, una maschile e una femminile (fig. 46). Purtroppo, lo stato conservativo non permette di identificarne il soggetto, ma quel che preme ora sottolineare è il modello. Si sa che Giorgio Vasari soggiorna a Venezia tra il dicembre 1541 e l'agosto 1542. Tra le sue realizzazioni lagunari spicca l'allestimento effimero per una commedia di Pietro Aretino, *La Talanta*, messa in scena in occasione del Carnevale del 1542 su commissione della Compagnia dei Sempiterni⁴². Pur non essendo rimasto nulla di quel grandioso apparato, alcuni disegni del pittore permettono di ricostruire visivamente l'allestimento che prevedeva statue in terracotta entro nicchie incorniciate da un'erma maschile e una femminile, pannelli pittorici con personificazioni fluviali e sul soffitto le fasi del giorno e della notte. Uno dei disegni vasariani, oggi conservato ad Amsterdam⁴³, conferma come tra queste invenzioni vada ricercato il modello dello stucco cornariano (fig. 47); è inoltre lo stesso autore delle *Vite* a ricordarci che «Il medesimo Tiziano, quando il Vasari fece il già detto apparato per i signori della Compagnia della Calza in Canareio, fece in quello alcune statue di terra e molti termini»⁴⁴. L'abitudine di Minio a lavorare nelle imprese effimere doveva essere maturata proprio grazie al rapporto con Alvise Cornaro, visto il profondo interesse del mecenate per il teatro⁴⁵. Rimangono tuttavia noti solo i lavori per *La Talanta* e per gli apparati trionfali allestiti a

⁴¹ Lo stucco era soltanto fotografato in *ALVISE CORNARO E IL SUO TEMPO* 1980, p. 84.

⁴² Per l'allestimento vasariano: McTAVISH 1981, figg. 136-140; PIERGUIDI 2003, pp. 156-164; FENECH KROKE 2010, pp. 53-64; Per la presenza a Padova e Venezia del pittore aretino: AGOSTI 2016, pp. 48-56.

⁴³ Rijksmuseum, inv. 1958:42. Per i disegni dell'allestimento: HÄRB 2015, pp. 191-205. Le prove grafiche di Lione presentano un'erma maschile e una femminile come lo stucco.

⁴⁴ VASARI 1966-1987, vol. VI, p. 189.

⁴⁵ Per la figura di Alvise e dei suoi rapporti con gli artisti: SAMBIN 2002.

Pesaro e Urbino nel gennaio del 1548 in seguito al matrimonio tra Guidubaldo II della Rovere e Vittoria Farnese⁴⁶. La chiamata nelle Marche dell'artista è stata correttamente motivata attraverso la conoscenza diretta tra il duca urbinato e Giovanni Cornaro della Piscopia (genere di Alvise Cornaro), perché Pietro Aretino in una lettera del gennaio 1546 indirizzata a Guidubaldo ricorda il loro soggiorno nella 'regia casa' di Giovanni⁴⁷. I documenti d'archivio, inoltre, attestano che Minio abitò proprio nell'abitazione del mecenate patavino almeno dal 1541 al 1548⁴⁸. La dimestichezza tra Giovanni e Tiziano è ulteriormente puntualizzata in un passo, rintracciato da Valerio Vianello, dei *Quattro libri della lingua Toscana* di Bernardino Tomitano, pubblicati nel 1570 ma editi in parte già nel 1545: «Dimandate al Cornaro chi è Titiano, cui egli per la virtù della scoltura, sua professione, quasi suo Mecenate, dona il vivere, il vestire et l'albergo di continovo»⁴⁹. Se negli apparati marchigiani Minio realizza opere in bronzo, «belle cose d'intaglio vero et finto» e, come puntualizzato da Siracusano, una statua equestre dorata⁵⁰, il suo intervento deve aver riguardato anche la modellazione di statue, rilievi e trofei in stucco. Il tragitto degli sposi, infatti, era costellato da strutture architettoniche in finto marmo come archi di trionfo, colonne, iscrizioni celebrative e statue.

In conclusione, Tiziano Minio si profila come uno degli scultori più interessanti nell'ambiente veneto della prima metà del Cinquecento. Egli si configura non solo come un artista coinvolto nelle prime decorazioni in stucco all'antica del Nord Italia, ma anche come una personalità capace di assorbire dalle esperienze artistiche circostanti i più disparati stimoli formali: dal repertorio grottesco di Cosini alla grafica di Parmigianino, dal classicismo di Sansovino alle novità tosco-romane di Vasari.

È significativo che ognuno di questi aspetti trovi spazio nelle decorazioni di un unico luogo, la corte Cornaro, così da mostrare non

⁴⁶ PIPERNO 2001, p. 56-58; SIRACUSANO 2011, p. 87.

⁴⁷ ARETINO 1546, f. 302r-v; SAMBIN 1966, pp. 334-335.

⁴⁸ SAMBIN 1966, pp. 331-332.

⁴⁹ TOMITANO 1570, f. 309r; VIANELLO 1985, pp. 45-46.

⁵⁰ Per la citazione: ARETINO 1550, ff. 266r-v. Per la statua equestre: SIRACUSANO 2010-2013, p. 100.

solo la capacità di Minio di divulgare con scioltezza idee e modelli raffinati e complessi, ma anche il mecenatismo curioso e aggiornato dei suoi protettori, Alvise e Giovanni Cornaro.

