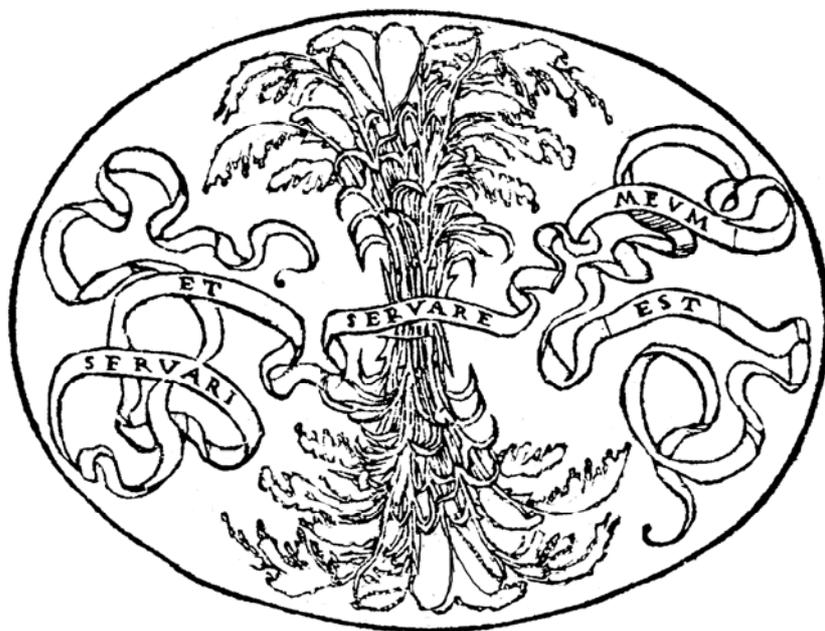


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

10/2013



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

*Comitato scientifico*

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Andrea Salani

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

<i>Editoriale</i>	p.1
S. Avery-Quash, <i>The Eastlake Library: Origins, History and Importance</i>	p.3
S. Bonino, <i>Nascita di una capitale moderna nelle guide e nei diari di viaggio del Grand Tour</i>	p.47
M. Lerda, <i>Un episodio di politica museale nell'Italia post-unitaria: Cavalcaselle e il progetto per l'esposizione dei quadri di magazzino delle R.R. Gallerie di Firenze (1879-1881)</i>	p.57
E. Pellegrini, <i>Adolfo Venturi legge Luca Signorelli</i>	p.71
M. Grosso, <i>«A cavallo del serpente». Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi</i>	p.89
G. Bacci, <i>Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. Un progetto Futuro in Ricerca 2012.</i>	p.141
<b>ARTE &amp; LINGUA</b>	
M. Visentin, <i>Pietro Selvatico (1803-1880). Aspetti di stile e di lessico</i>	p.159
M. Biffi, <i>Alcune prime osservazioni sulla lingua artistica di Leonardo</i>	p.183



**«A CAVALLO DEL SERPENTE».  
INTORNO ALLE PRIME TELE DI TINTORETTO AI CAMERLENGHI**

È merito dello studioso spagnolo Pedro Beroqui<sup>1</sup> aver riconosciuto in un noto passaggio dell'*Arte de la pintura* (1649) del pittore e teorico d'arte Francisco Pacheco (1564-1644) – più precisamente nel capitolo che tratta *De la orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención*<sup>2</sup> – il primo riferimento certo alla *Santa Margherita* (Fig. 1) di Tiziano, oggi al Prado<sup>3</sup>. In quell'occasione Pacheco ricordava di aver visto la tela nella chiesa madrilenza di San Jerónimo el Real, edificio di patronato regio popolarmente conosciuto come *Los Jerónimos*<sup>4</sup>, non facendosi sfuggire l'occasione di censurare il maestro per aver mostrato la giovane martire: «como a caballo sobre la serpiente, y desnuda casi toda la pierna hasta más arriba de la rodilla, como se ve hoy en San Gerónimo de Madrid»<sup>5</sup>. La notizia venne ripresa più tardi anche da Antonio Palomino de Castro y Velasco, nel suo *El Parnaso Español Pintoresco Laureado* (1724): «El célebre cuadro de Santa Margarita, que en otro tiempo debió de estar en este Convento de San Jerónimo de Madrid, según dice Pacheco»<sup>6</sup>. Il trattatista derivò la citazione da un passo del *Dialogo della pittura intitolato l'aretino* di Lodovico Dolce edito a Venezia nel 1557 in cui, pur omettendo il nome del «cattivo maestro», l'autore riferiva in che modo quell'artista mostrò: «di aver bene avuto poca considerazione allora ch'ei dipinse la Santa Margherita a cavallo del serpente»<sup>7</sup>. Questa preziosa segnalazione è piuttosto valida come spunto di riflessione su un dibattito critico in passato non privo di una certa vivacità, che ha visto coinvolti Tiziano e Tintoretto nell'identificazione della sconveniente opera incriminata. Nel contempo la vicenda attributiva si è intrecciata con il dibattito teorico, di cui in passato hanno dato conto Roskill, Barocchi e Bernabei<sup>8</sup>, intorno alla posizione di Dolce nei confronti della maniera moderna, così come emerge nel testo del 1557, ma già in fase germinale nella seconda metà del quinto decennio. Una posizione di assoluta resistenza che in una sola battuta può essere riassunta attraverso il paragone, o meglio opposizione, con un altrettanto celebre giudizio formulato da Paolo Pino, il quale nonostante l'impegno di difendere il gusto pittorico dei veneti, non nega la

---

Per i consigli, la collaborazione e per avermi aiutato nei modi più vari, ringrazio Barbara Agosti, Alessandro Ballarin, Sarah Ferrari, Silvia Ginzburg, Barbara Maria Savy, Alessandra Pattanaro e in particolare Vittoria Romani. A lei e alla quotidiana discussione sulle vicende della pittura veneziana, queste pagine devono moltissimo.

<sup>1</sup> BEROQUI 1946, p. 135.

<sup>2</sup> PACHECO [1649] 1990, pp. 291-306. Il capitolo preso in considerazione è per gran parte modellato sull'esempio del *Dialogo* di Lodovico Dolce del 1557, quasi una traduzione della parte in cui il poligrafo veneziano si occupa della definizione di 'decoro': DOLCE [1557] 1960, pp. 141-206, apparati e note, pp. 343-347 e 432-493. Sul tema della dipendenza dei trattatisti d'arte spagnoli, tra XVI e XVII secolo, nei confronti della tradizione storiografica italiana contemporanea e precedente, si veda: CALVO SERRALLER 1981 e GAUNA 1998, pp. 57-78. Sull'opera pittorica di Pacheco, si veda VALDIVIESO-SERRERA 1985, pp. 16-116.

<sup>3</sup> Nonostante la straordinaria qualità dell'opera, la bibliografia sulla *Santa Margherita* del Prado non è molto ampia e spesso ripetitiva. Inoltre, per lungo tempo, è stata viziata dalla confusione con la precedente versione dello stesso soggetto conservata all'Escorial (1552), attribuendo all'una o all'altra la letteratura esistente. Già collocata intorno al 1565 da Wetthey o al 1567 circa da Pallucchini, più recentemente è anticipata agli anni compresi tra il 1554 e il 1558 da Hope, Valcanover, Falomir e Humfrey; entro la prima metà del sesto decennio da chi scrive: DÍAZ 1999, pp. 67- 72; M. Falomir in TIZIANO 2003, n. 46, pp. 258-59; M. Grosso in L'ULTIMO TIZIANO 2008, n. 3.2, pp. 250-253.

<sup>4</sup> GÓMEZ-LÓPEZ-PRADOS 2009, pp. 174-187.

<sup>5</sup> PACHECO [1649] 1990, p. 298.

<sup>6</sup> DE CASTRO Y VELASCO [1724] 1947, p. 795.

<sup>7</sup> DOLCE [1557] 1960 p. 170.

<sup>8</sup> ROSKILL 1968; BERNABEI 1978, pp. 307-337; per un profilo biografico di Lodovico Dolce si veda: ROMEI 1991, pp. 399-405; sulla sua attività di poligrafo: DI FILIPPO BAREGGI 1988, *ad indicem* e TERPENING 1997.

grandezza di Michelangelo e la diffusione del Manierismo lagunare: «et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezion dell'arte»<sup>9</sup>. Più incline a un purismo che Paola Barocchi definiva di tipo controriformistico – a cui fa da sottofondo l'attacco aretiniano del 1545 al *Giudizio sistino*<sup>10</sup> – Dolce rifiuta queste raccomandazioni e affronta la questione della 'figura' con termini desunti dalla tradizione albertiana e leonardesca:

Ho da dire ancora, d'intorno alla materia della invenzione, alquante parole: come, che ogni figura faccia bene la sua operazione. Onde, se una siede, paia che ella siede commodamente; se sta in piede, fermi le piante de' piedi in guisa che non paia che trabocchi; e se ella si muove, sia il movimento facile [...] come soleva il medesimo Raffaello, il quale fu tanto ricco d'invenzione, che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti l'uno dall'altro, una istoria, e tutti avevano grazia e stavano bene<sup>11</sup>.

Assimilate le censure verso il Buonarroti e accolte quelle del Doni verso i michelangioleschi che storpiano le loro figure «muscolandole e ricercandole di soverchio e fuor di luogo»<sup>12</sup>, questa testimonianza segna il definitivo distacco da una posizione iniziale che pure doveva apparire favorevole a Michelangelo e per riflesso anche a Pordenone, così come si presenta nel poemetto epico-cavalleresco intitolato *Il primo libro di Sacripante* di Lodovico Dolce, apparso a Venezia nel 1536 in seconda edizione e accresciuto dalla presenza di un frontespizio illustrato con *Sacripante vinto da Amore*; una figura scorciata di ispirazione michelangiolesca il cui disegno preparatorio di mano del pittore friulano, si trova oggi nella Biblioteca Ambrosiana<sup>13</sup>.

L'identificazione del «cattivo maestro» con Jacopo Tintoretto, ipotesi generalmente accolta dalla maggior parte della critica, è di Luigi Coletti che ha riconosciuto nell'«energico indietreggiar del busto» della principessa a cavallo del dragone, nella tela con *San Giorgio, la Principessa e san Luigi* (Fig. 2) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, la sconveniente amazzone dolciana<sup>14</sup>. Con questa tela destinata a una delle stanze del Magistrato del Sale nel Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, Tintoretto si inseriva di diritto nella precedente impresa decorativa avviata da Bonifacio de' Pitati nel 1529<sup>15</sup>. Il quadro fu commissionato dai *Provisores Salis*, Giorgio Venier (*quondam ser Francisci*) in carica dal 14 maggio 1550 al 13 settembre 1551 e

---

<sup>9</sup> PINO [1548] 1971-1977, p. 761.

<sup>10</sup> Mi riferisco all'infuocata invettiva epistolare dell'autunno 1545, in cui Aretino aveva mosso accuse di immoralità al *Giudizio finale*, in nome della convenienza e della invenzione; la polemica è stata ricostruita da Paola Barocchi in VASARI [1550-1568] 1962, pp. XIV-XXI. Si vedano anche le riflessioni di PALLUCCHINI 1981, pp. 29-31 e di PINELLI 1993, pp. 174-200.

<sup>11</sup> DOLCE [1557] 1960, p. 170.

<sup>12</sup> DOLCE [1557] 1960, p. 178. «Ben è vero che molti si son posti a volere avanzarlo [Michelangelo], con lor misure et arti, et in cambio di far giuste le figure l'hanno storpiate, et questo donde nasce che le misure non corrispondono»: DONI [1549] 1970, p. 8v.

<sup>13</sup> Sul disegno dell'Ambrosiana si veda: FURLAN 1988, n. D80, pp. 311-315; per la stampa si veda la scheda di M.A. Chiari Moretto Wiel in *IL PORDENONE* 1984, n. 5.1, p. 237. Un primo riferimento a Michelangelo, in relazione a Tiziano, Pordenone e Bernardino Licinio, e più in generale sul concetto di 'imitazione', si trova già nella lettera dedicatoria a Pietro Aretino de *La poetica di Horatio*, edita da Dolce nel 1535; su questi argomenti si veda FURLAN 1996, pp. 19-25.

<sup>14</sup> COLETTI 1940, pp. 12-13, seguito da: MOSCHINI MARCONI 1955-1970, n. 401, pp. 228-229; P. Rossi in PALLUCCHINI-ROSSI 1982, I, p. 39 e n. 162, pp. 165-166 (da ora in poi ROSSI 1982); PIGNATTI-VALCANOVER 1985, pp. 27-30; NICHOLS 1999, p. 67; COTTRELL 2000, pp. 668-671. Si veda anche R. Echols in *TINTORETTO* 2007, n. 17, pp. 254-256. La citazione è di VENTURI 1929, IX, p. 480, anche lui identificava la principessa con Santa Margherita.

<sup>15</sup> Su Bonifacio de' Pitati e l'impresa dei Camerlenghi, si vedano: FAGGIN 1963, pp. 79-95; SIMONETTI 1986, pp. 83-134; COTTRELL 2000, pp. 658-678. Per il problema della formazione di Tintoretto e i rapporti con la bottega di Bonifacio de' Pitati, rimando alle considerazioni di: TIETZE 1948, pp. 32-35; PALLUCCHINI 1950, pp. 47-48 e più recentemente COTTRELL 1997, pp. 17-36; COTTRELL 2009, pp. 50-57.

Alvise Foscarini (*quondam ser Nicolai*) in carica dal 2 gennaio 1551 (*more veneto* 1550) al primo maggio 1552. A breve distanza, segue la commissione del dipinto con *Sant' Andrea e san Girolamo*<sup>16</sup> (Fig. 3) destinato a quella stessa sede dai *Provisores Salis*, Andrea Dandolo (*quondam ser Aloysij*), in carica dal 7 maggio 1551 al 6 settembre 1552 e Girolamo Bernardo (*quondam ser Nicolai procuratoris*), dal 19 giugno 1551 al 9 ottobre 1552. Di questi estremi cronologici tramandati dal Segretario alle voci<sup>17</sup>, nel 1902 Ludwig ne pubblicava solo le date del *complevit* (di uscita)<sup>18</sup>, individuando in quelle un riferimento *post quem* per l'esecuzione dei dipinti. Questa ipotesi ha così fissato la commissione della prima tela nella seconda metà del 1552 – con una lunga e ingiustificata attesa da parte di Giorgio Venier – e nell'autunno dello stesso anno quella della seconda. Nel 1777 le due opere furono trasferite nell'Antichiesetta di Palazzo Ducale, per cui l'originale forma centinata venne adattata e trasformata in rettangolare con ampie giunte ai lati; asportate nel 1937, in occasione della mostra del Tintoretto<sup>19</sup>, vennero restaurate e ricondotte alle dimensioni originali. In realtà qualche precisazione sulla data di questi due dipinti resta ancora da fare.

Il Palazzo dei Camerlenghi, sede di magistrature finanziarie e cuore pulsante della vita economica della Serenissima, assunse l'attuale aspetto fra il 1525 e il 1528, sotto il dogado di Andrea Gritti<sup>20</sup>. Ospitava una ventina di uffici amministrativi la cui ornamentazione pittorica costituì, accanto a quella di Palazzo Ducale, una delle imprese decorative pubbliche più importanti di Venezia. Era d'uso da parte dei patrizi chiamati a ricoprire cariche presso le magistrature ospitate in quel palazzo, di celebrare la nomina allogando un dipinto nel quale comparissero il santo omonimo del funzionario e lo stemma araldico dello stesso; di solito ne rappresentavano due o tre insieme. Gli estremi del periodo di servizio della durata di sedici mesi, congiuntamente agli stemmi nobiliari, costituiscono perciò utili riferimenti cronologici per la loro datazione. In un importante articolo del 1963 dedicato alla decorazione dei Camerlenghi, Faggin segnalava la presenza di tele commemorative di funzionari scomparsi nel corso della loro magistratura (*obiit*) o che *refutaverunt* (che si erano prematuramente dimessi dall'incarico), sostenendo l'ipotesi – per altro mai presa in considerazione nel caso dei quadri di Tintoretto – che le commissioni venissero fatte in entrata o nel corso dei sedici mesi di servizio, di sicuro non in uscita come ancora si crede<sup>21</sup>. Concordemente con quanto rilevato dallo studioso, si può dunque immaginare una retrodatazione di almeno un anno per la commissione della prima tela che Jacopo avrebbe potuto mettere in opera tra il gennaio e il febbraio del 1551 e lo stesso per quella della seconda, avviata già nell'estate seguente. Questo assestamento cronologico che riduce significativamente la distanza tra i due dipinti, non solo giustifica la loro stringente affinità stilistica, ma anche, come vedremo più avanti, l'unitarietà del programma iconografico. Secondo la descrizione di Boschini, le due tele collocate nella prima sala destinata al Magistrato del Sale, fiancheggiavano il quadro, anch'esso centinato, con la *Madonna, il Bambino e quattro Senatori* (1552, Venezia, Galleria dell'Accademia):

Dalla facciata poi della porta, all'incontro delle finestre, vi sono altri tre nicchi: sopra la porta vi è Maria, col Bambino, e quattro venerandi Senatori adoranti. Nell'uno degli altri due nicchi

<sup>16</sup> ROSSI 1982, I, n. 163, p. 166; F. Ilchman in *BOTTICELLI TO TITIAN* 2009, n. 108, pp. 360-361.

<sup>17</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Segretario alle voci, Elezioni in Maggior Consiglio. Registri. 1541-1552*, Pezzo: 2, *Per menses XVI/Per quatuor manus electionum/4 Provisores Salis*, cc. 14r-15v. Su questa magistratura e i compiti dei *Provisores Salis* (Provveditori del sale), si vedano: DA MOSTO 1937, I, pp. 141-142 e HOQUET 1990, in particolare pp. 98-106.

<sup>18</sup> LUDWIG 1902, pp. 36-66, per le tele di Tintoretto, p. 45.

<sup>19</sup> *LA MOSTRA DEL TINTORETTO* 1937, nn. 11-12, pp. 44-45.

<sup>20</sup> CALABI-MAROCHELLO 1984, pp. 306-313.

<sup>21</sup> FAGGIN 1963, p. 82.

seguenti, vi è la Regina, liberata da San Giorgio, et evvi S. Luigi. Nell'altro li Santi Andrea, e Girolamo: tutti li detti tre nicchi del Tintoretto<sup>22</sup>.

Per di più, con questo terzo intervento, Tintoretto rinnovava significativamente la decorazione del palazzo, superando d'un colpo solo il tipo bonifacesco del santo con il sottostante emblema del funzionario e assegnando ai camerlenghi il ruolo di attori comprimari della sacra rappresentazione<sup>23</sup>. Nella più tarda *Madonna dei tesorieri* (1566) delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, che in origine si trovava nella sala dei Camerlenghi di Comun al primo piano dell'edificio, questo concetto è ulteriormente amplificato attraverso l'impaginazione della scena dilatata in orizzontale e ritmata dalla presenza di un porticato monumentale, che si staglia sullo sfondo di un paesaggio lirico e di un cielo serotino, in cui la Vergine con il Bambino, affiancati dai santi patroni, si inchina ad accogliere e benedire l'omaggio dei tesorieri e del loro seguito<sup>24</sup>. È verosimile che il coinvolgimento del Robusti nel 1551 all'interno del gigantesco cantiere fino ad allora organizzato e saldamente guidato dal maestro veronese, sia da indagare non solo nell'urgenza di rinnovamento decorativo rispetto ad una serialità ormai affaticata, ma anche nella sua attività di ritrattista che in quegli anni non conosce sosta e lo avvicina alle esigenze autocelebrative di un patriziato prossimo alle più alte cariche della Repubblica. Proprio in quella congiuntura – sfruttando anche le ripetute assenze di Tiziano impegnato ad Augusta (1548; 1550-1551) ad assolvere alle richieste, soprattutto ritrattistiche, di Carlo V e della sua corte – si collocano una serie di ritratti con cui il pittore andava progressivamente affermandosi sulla scena veneziana. Un lungo periodo di sperimentazione, illuminato e febbrile che dal 1548, termine cronologico segnalato da Paola Rossi<sup>25</sup> (e prossimo all'*exploit* tizianesco del superbo *Ritratto votivo della famiglia Vendramin*, 1543-1547, Londra, National Gallery; Fig. 4), culminerà nella prima metà del sesto decennio, con l'esecuzione di alcuni capolavori del calibro di un *Gentiluomo trentacinquenne* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1553)<sup>26</sup>. Il personaggio è stato identificato da Suida con il giovane Lorenzo Soranzo<sup>27</sup>, esponente di spicco di una delle più antiche e nobili famiglie veneziane per la quale, intorno al 1550, Tintoretto aveva dipinto un grande ritratto 'corale' e uno del decano Jacopo (1467-1551), oggi conservati a Milano nella Pinacoteca del Castello Sforzesco<sup>28</sup>. Nato nel 1518, come sembra confermare la data posta sul dipinto: «MDLIII», Lorenzo fu impegnato in una lunga attività pubblica che lo portò a ricoprire alte cariche, tra cui quella di Camerlengo di Comun ricevuta il 12 luglio 1551.

Data la straordinaria qualità delle tele per il Magistrato del Sale, e alla luce delle nuove acquisizioni che sono emerse da alcune recenti mostre e convegni dedicati all'artista (Madrid 2007, Boston 2009 e Roma 2012), si propone in questa sede una rilettura circostanziata di quelle invenzioni, allo scopo di indicare nuove fonti per la complessa composizione formale e

---

<sup>22</sup> BOSCHINI 1664, p. 271. La tela fu commissionata dai provveditori Giovanni Alvise Grimani, Giovanni Battista Donà, Nicolò Gritti, Jacopo Pisani, in carica tra il 1552 e il 1553. Per una ipotesi sulla collocazione originaria dei dipinti nella sala del Magistrato del Sale, si veda COTTRELL 2000, p. 669.

<sup>23</sup> ROSSI 1974, p. 39 e G. Nepi Scirè in *JACOPO TINTORETTO* 1994c, n. 30, pp. 138-139. A questa tipologia di ritratti votivi destinati al Palazzo dei Camerlenghi, appartengono la tela del Museo Correr di Venezia, *Santa Giustina con tre camerlenghi e tre segretari*, datata 1580 (P. Rossi in *JACOPO TINTORETTO* 1994c, n. 40, pp. 162-163) e quella di Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, con *San Marco, tre camerlenghi e i loro segretari* (NEPI SCIRÈ 1994, pp. 39-49).

<sup>24</sup> M. Binotto in *TINTORETTO* 2012, n. 12, pp. 110-113.

<sup>25</sup> P. ROSSI 1974, pp. 31-41. Si veda anche FALOMIR 2007, pp. 95-114.

<sup>26</sup> P. Rossi in *TINTORETTO* 1994c, n. 15, pp. 104-107; S. Ferino-Pagden e R. Wald in *TINTORETTO* 2007, n. 25, pp. 266-269.

<sup>27</sup> SUIDA 1946, p. 290.

<sup>28</sup> Per il ritratto di Jacopo Soranzo di Milano e quello più tardo delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, proveniente dalla Procuratoria de Supra, si vedano rispettivamente: M. Falomir in *TINTORETTO* 2007, n. 15, pp. 248-250 e G. Nepi Scirè in *TINTORETTO* 1994c, n. 11, pp. 96-97.

iconografica dei soggetti. Inoltre, una iniziale riflessione sulla storia redazionale del trattato dolciano, per altro poco indagata, potrà fornire nuovi elementi per una migliore comprensione dei dipinti e del dibattito critico sollevato dal letterato nei confronti di Tintoretto.

*Tiziano, Tintoretto e l'Aretino di Lodovico Dolce*

Nell'ambiguo passo del *Dialogo* citato qui in apertura (e non solo in quello<sup>29</sup>) è doveroso riconoscere l'eco di un malumore mal celato, che la critica è generalmente concorde a far risalire alla presunta rivalità con Tiziano, a cui nel tempo non sono stati risparmiati condimenti dal sapore novellistico:

Se le prime opere del Tintoretto potevano essere sfuggite ai più, quelle eseguite per luoghi pubblici ponevano il pittore al centro della discussione negli ambienti artistici lagunari e di fronte all'alzata violenta di scudi dei conformisti: per cui l'artista, spezzando il cerchio della riluttanza e dell'indifferenza, quantunque giovanissimo, finiva per essere contrapposto allo stesso Tiziano<sup>30</sup>.

E neppure bisognerà dimenticare, oltre all'ormai indiscusso primato tizianesco che inviolato andava declinandosi nella straordinaria stagione delle 'poesie' per Filippo II, l'inarrestabile avanzata sulla ribalta del mercato artistico veneziano di una schiera di pittori (più giovani, foresti o di ritorno), primo fra tutti il veronese Paolo Caliari, sui quali si concentrava non solo l'attenzione di una committenza sia pubblica che privata sempre più attenta ad accogliere le novità provenienti dalla terraferma, ma anche di trattatisti, scrittori e poeti pronti a celebrarne le lodi o segnalarne il dissenso schierandosi per l'uno o per l'altro artista. Solo così sarà possibile giustificare l'inaspettata quanto entusiastica citazione *in extremis* del pittore veneziano Battista Franco detto Semolei (1510 ca.-1561), campione della maniera michelangiolesca e figura emblematica per la diffusione veneta di questo gusto, a cui Vasari nel 1568 dedicherà una biografia non sempre lusinghiera<sup>31</sup>:

perciocché de' giovani non si vede risorgere alcuno che dia speranza di dover pervenire a qualche onesta eccellenza; e quei che potrebbero divenir rari, vinti dalla avarizia poco o nulla si affaticano nelle opere loro. Non così fa Battista Franco viniziano; anzi studia sempre con ogni sollecitudine, dipingendo e disegnando, di onorar Vinegia e di acquistare a sé stesso perpetua fama; onde è lodatissimo e chiaro maestro sì in dipingere come in disegnare<sup>32</sup>.

Battista era rientrato in patria nel 1552, dopo essere vissuto per quasi vent'anni nell'Italia centrale e aver lavorato per due facoltosi cardinali a Roma, per le corti di Alessandro e Cosimo

<sup>29</sup> Si legga il passo in cui Dolce cita il perduto telero di Tintoretto con la *Scomunica di Federico Barbarossa da parte di Alessandro III* – confrontandolo con quello di Tiziano, anch'esso perduto, con la *Sottomissione di Federico Barbarossa al Papa Alessandro III* – e lo accusa di sconvenevolezza, DOLCE [1557] 1960, pp. 168-169. Di contro, con questo dipinto, Jacopo susciterà «l'entusiasmo manieristico» di Vasari (si veda la nota di commento di Paola Barocchi in DOLCE [1557] 1960, p. 458), contenuto nell'inserito biografico che chiude la *Vita* di Battista Franco: «E fra l'altre cose capricciose che sono in questa storia, quella è bellissima, dove il papa et i cardinali gettando da un luogo alto le torce e cande, come si fa quando si scomunica alcuno, è da basso una baruffa d'ignudi che s'azzuffano per quelle torce e cande, la più bella e la più vaga del mondo. Oltre ciò, alcuni basamenti, anticaglie e ritratti di gentiluomini, che sono sparsi per questa storia, sono molto ben fatti e gl'acquistarono grazia e nome appresso d'ognuno.» (VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, p. 570).

<sup>30</sup> PALLUCCHINI 1982, p. 38. Questo argomento è stato al centro della mostra, *TITIAN, TINTORETTO, VERONESE* 2009.

<sup>31</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, pp. 459-473.

<sup>32</sup> DOLCE [1557] 1960, p. 206. Su Battista Franco si veda il profilo biografico tracciato da: SACCONI 1998, pp. 176-180, e la più recente monografia di BIFERALI-FIRPO 2007.

I de' Medici a Firenze e di Guidubaldo Della Rovere a Urbino, per le cattedrali di Fabriano e di Osimo. I principali lavori a lui affidati coincidono con la frenetica realizzazione degli apparati cerimoniali che si susseguirono tra Roma e Firenze per gli ingressi di Carlo V e di Margherita d'Austria nel 1536, e poi di Eleonora de Toledo nel 1539. Nel frattempo, a Venezia, Pietro Aretino ne prendeva nota grazie ai tempestivi ed eruditissimi aggiornamenti epistolari di Vasari<sup>33</sup>. E non sarà da meno, ricordare la partecipazione al celebre cantiere romano di San Giovanni Decollato<sup>34</sup>, per cui il veneziano affrescò la *Cattura del Battista* (1541-1542)<sup>35</sup> a prosecuzione del ciclo con le storie di San Giovanni Battista condotto da Francesco Salviati e Jacopino del Conte. Gli echi di questa importante impresa, lo avevano preceduto in laguna attraverso i recenti soggiorni di Cecchino (1539-1541) e poi di Vasari (1541-1542), ma soprattutto di monsignor Giovanni Della Casa giunto a Venezia nel settembre del 1544 in qualità di nunzio apostolico, uno dei personaggi più in vista della confraternita romana che Vasari ha indicato come promotore del Semolei<sup>36</sup>. Al di là dell'ovvia visibilità procurata all'artista dalla partecipazione tra il 1556 e il 1557 a due prestigiosi cantieri cittadini, quali i cicli decorativi per una sala nel Fondaco dei Tedeschi e per il soffitto della Sala d'oro della Libreria Marciana, non bisognerà perdere di vista questo aspetto più precoce della sua fama che proprio nell'orbita dell'onnipresente Aretino – il quale nel giugno del 1550 gli rammentava un disegno di «istoria» da «gran tempo» promesso<sup>37</sup> – deve essere cresciuta e alimentata dalla circolazione delle sue stampe di invenzione e traduzione<sup>38</sup>.

Altrettanto sintomatica di questa congiuntura, è la sorprendente esclusione di Tintoretto dal concorso per il citato soffitto marciano, indetto il 19 agosto del 1556, giudice Tiziano, che proclamerà vincitore proprio Veronese<sup>39</sup>. L'estromissione di Tintoretto appare ancora più clamorosa se si ragiona sull'enorme visibilità procurata all'artista dalla rapida sequenza di capolavori che, tra consensi e dissensi, dipinse tra il 1547 e il 1549, dalla *Lavanda dei piedi* per San Marcuola (1547-1548; Madrid, Museo del Prado), al *Miracolo dello schiavo* (1548; Fig. 6), fino al *San Rocco visita gli appestati* (1549; Figg. 10-11) per l'omonima chiesa veneziana; ma soprattutto se si tiene conto degli omaggi letterari che presto ne derivarono: di Pietro Aretino fra il 1546 e il 1550<sup>40</sup>, di Paolo Pino e Andrea Calmo nel 1548<sup>41</sup>, di Anton Francesco Doni e Ortensio Lando nel 1552<sup>42</sup> e quello più altisonante ancora del Doni, che a Jacopo dedicherà il suo commento alle *Rime del Burchiello* (1553) per ringraziarlo del dono di un suo ritratto non più rintracciabile: «onde il Doni a chi gli dona, di quel tesoro che egli ha donato»<sup>43</sup>. È noto che le idee espresse da Dolce nel testo del 1557, vennero sinteticamente preannunciate in due lettere indirizzate rispettivamente al gioielliere Gasparo Ballini e ad Alessandro Contarini, pubblicate

---

<sup>33</sup> CAZZATO 1985, pp. 179-204; per un quadro generale sulle tappe del viaggio cerimoniale di Carlo V, rimando al contributo di VISCEGLIA 2001(2002), pp. 5-50.

<sup>34</sup> TEMPESTA 2011, pp. 116-125.

<sup>35</sup> Per una ipotesi di datazione più avanzata (1544) si veda PIERGUIDI 2005, p. 27-28.

<sup>36</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, pp. 463- 464; cfr. ROMANI 2003, p. 47.

<sup>37</sup> ARETINO 1999-2002, V, n. 491, p. 390.

<sup>38</sup> Sull'attività grafica del Franco si vedano: DILLON 1981, nn. 142-160, pp. 314-319; SALVADORI RIZZI 1991, pp. 148-157; VAN DER SMAN 1994 (1995), pp. 101-114; SACCOMANI 2001, pp. 249-261; VARIK LAUDER 2009.

<sup>39</sup> Per un'introduzione generale al ciclo della Libreria Marciana, si vedano: PAOLUCCI 1981, pp. 287-299; REARICK 1995, pp. 67-78; ROSAND 2012, pp. 112-115; sull'intervento di Battista Franco si veda MYSSOK 2010-2012, pp. 115-132.

<sup>40</sup> Mi riferisco alla lettera del febbraio 1545, in cui Aretino loda i due soffitti dipinti per la sua casa a Rialto, pubblicata nel III libro delle *Lettere* (ARETINO 1999-2002, III, n. 162, pp. 167-168; R. Echols in *TINTORETTO* 2007, n. 4, pp. 196- 199), e quella dell'aprile 1548, pubblicata nel IV libro, celebrativa del *Miracolo dello schiavo* (ARETINO 1999-2002, IV, n. 429, p. 266).

<sup>41</sup> PINO [1548] 1971-1977, p. 12, su cui si legga la riflessione di PALLUCCHINI 1982, p. 39; CALMO [1548] 1888, II, n. 30, pp. 132-133.

<sup>42</sup> DONI 1552, p. 75-79; LANDO 1552, si veda in FALOMIR 2009, p. 68.

<sup>43</sup> DONI 1553, pp. 3-6. Queste fonti sono più agevolmente consultabili grazie al regesto di BOREAN 2007, pp. 417-450.

nel 1555 nella seconda edizione della raccolta di *Lettere di diversi eccellentiss. huomini* a cura del nostro autore<sup>44</sup>. La prima, di data incerta, contiene una serie di temi attinenti al confronto tra Michelangelo e Raffaello<sup>45</sup> che, ulteriormente sviluppati e palesemente virati sulla supremazia dell'urbinate, confluiranno nel *Dialogo*; la seconda consiste in una lunga *ecfrasis* del quadro con *Venere e Adone* eseguito dal Vecellio e generalmente identificato con quello inviato a Filippo II nel 1554, oggi al Prado<sup>46</sup>. L'urgenza di un avvicinamento a Tiziano e per riflesso alla corte spagnola, appare in quel momento più che mai rilevante. Lo prova, tra l'altro, la pubblicazione nella prima edizione (1554) di quella stessa raccolta di cinque lettere del cadorino, databili tra il 1553 e il 1554, accanto a una di Michelangelo e una di Raffaello<sup>47</sup>. Non sarà un caso che la piccola selezione comprenda una lettera destinata a Carlo V, due a Filippo II, significativamente indicato «Re d'Inghilterra» in seguito al matrimonio con Maria Tudor celebrato il 25 luglio 1554, e una ciascuno a Giovanni Benavides e Giovanni Battista Castaldo, entrambi membri dell'*entourage* imperiale, il primo in qualità di oratore, il secondo come condottiero, nonché committenti di Tiziano. Verosimilmente, proprio in quegli anni condizionati dal magistero dell'Aretino – con la sua straordinaria capacità di parafrasare e sostenere l'opera del maestro cadorino in quanto fonte inestinguibile di autopromozione –, Lodovico può aver progettato la stampa del *Dialogo*. Mi chiedo se già a quell'altezza non ne circolasse a Venezia un manoscritto, magari messo in scena in occasione di riunioni accademiche o incontri tra umanisti così come era avvenuto nel caso, meglio documentato, del *Dialogo d'amore* (1542) di Sperone Speroni, letto in casa dell'Aretino nel 1537 presente lo stesso Dolce<sup>48</sup>. Anche Barbara Agosti, riportando all'attenzione degli studi alcuni indizi contenuti nel testo, per esempio i richiami al viaggio romano del Vecellio (1545-1546) come a cosa recentissima, pensa che quest'opera sia stata concepita nella seconda metà degli anni quaranta<sup>49</sup>. A queste significative tracce, se ne possono aggiungere di nuove altrettanto rivelatrici, come il richiamo all'amicizia tra Aretino e Michelangelo, a quell'altezza già pubblicamente compromessa dall'aspra polemica sul *Giudizio finale*, innescata dallo scrittore con la famosa lettera del 1545<sup>50</sup>. Dopo un'apertura nel segno del commovente ricordo di due illustri umanisti veneziani da poco scomparsi, Giulio Camillo Delminio e Pietro Bembo – dei

<sup>44</sup> DOLCE 1555, rispettivamente pp. 499-507 e 530-534; su questi argomenti si vedano anche: ROSKILL 1968, pp. 212-216; HOPE 2007, pp. 37-41.

<sup>45</sup> Si legga in *SCRITTI D'ARTE* 1971-1977, I, pp. 780-791.

<sup>46</sup> WETHEY 1975, n. 40, pp. 188-190; HOSONO 2003, pp. 111-162.

<sup>47</sup> DOLCE 1555, le lettere di Michelangelo e di Raffaello si trovano alle pp. 226-227, quelle di Tiziano alle pp. 228-232, ora in PUPPI 2012, nn. 168, 175, 177, 179, rispettivamente, pp. 203, 210-211, 213-215. «Non essendo arte veruna di nobiltà più vicina alle lettere, di quella ch'è la pittura, nel mezzo di questi huomini per altezza d'ingegno e di dottrina illustri, ci è paruto metter alcune Lettere di tre chiarissimi lumi della Pittura, Michele Agnolo, Rafaelo d'Urbino, e Titiano Vecellio, acciò che si vegga, quanto oltre all'eccellenza dell'arte loro, nella quale è da credere, che essi in questo nostro secolo, habbiano vinto gli antichi, sarebbono anco riusciti mirabili in quella della penna, se avessero o voluto, o potuto porvi cura» (DOLCE 1555, p. 226), con questa avvertenza *Ai lettori*, Dolce giustifica l'inclusione delle lettere nella raccolta, ricalcando un elogio tributato da Vasari a Michelangelo nel *Proemio* della terza parte delle *Vite*: «Costui supera e vince non solamente tutti costoro, c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi che si lodatamente fuor d'ogni dubbio la superano» (VASARI [1550-1568] 1966-1997, IV, pp. 10-11).

<sup>48</sup> ARETINO 1999-2002, I, *A Messer Sperone*, in data 6 giugno 1537, n. 139, pp. 209-210; l'evento è ribadito in una lettera inviata a Lodovico Dolce il 25 giugno 1537, *ivi*, n. 155, pp. 229-232. Su questa vicenda si veda GROSSO 2010, pp. 147-149.

<sup>49</sup> AGOSTI 2009, p. 5. Un'ipotesi di questo tipo è avanzata da F. Pertile in ARETINO 1955-1957, III, p. 190; sull'influenza del pensiero dell'Aretino nel trattato dociano si vedano anche le riflessioni di SHEARMAN 1995, pp. 208-212.

<sup>50</sup> «ARETINO: Voi [Fabrini] dovete ben sapere che Raffaello, vivendo, mi fu carissimo amico et altresì è ora amico mio Michelangelo [...] ma tutto che ambedue mi siano stati amici, e l'uno serbi, ancor vivendo, viva l'amicizia meco, m'è più amica la verità»: DOLCE [1557] 1960, p. 149.

quali Lodovico si apprestava a curare la pubblicazione dell'*Opera omnia* del primo (1554)<sup>51</sup> e delle *Prose della volgar lingua* del secondo (1556)<sup>52</sup> – ma anche dell'amico Antonio Anselmi ritratto da Tiziano<sup>53</sup> nel 1550, la terza ed ultima parte del *Dialogo* è interamente dedicata all'apologia del Vecellio. Qui si avvia un resoconto dettagliato dei primi anni della carriera e una selezione di opere principalmente esposte in pubblico a Venezia: le due pale dei Frari, l'*Assunta* (1516-1518) e la *Pala Pesaro* (1519-1526), i perduti *Martirio di san Pietro Martire* (1526-1530) per la chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo e il telero ducale con *Federico Barbarossa che si umilia davanti a papa Leone* (1522-1523), la produzione per i Farnese, nonché una serie di ritratti compresi tra il quarto e il quinto decennio. È inevitabile notare come in chiusura l'elenco venga rimpolpato frettolosamente con la citazione di un ristretto gruppo di opere destinate agli Asburgo e circoscritte nella prima metà sesto decennio (ad esclusione delle *Furie* per Maria d'Ungheria licenziate nel 1549): «come del quadro della Trinità, della Madonna che piange, del Tizio, del Tantalo, del Sisifo, di Andromeda e dell'Adone»<sup>54</sup>. Sorprende che l'autore, fino a quel momento piuttosto preciso nella successione degli avvenimenti biografici del maestro, le inserisca in senso anacronistico cioè prima della menzione dei perduti *Cesari* per Federico Gonzaga dipinti fra il 1536 e il 1539. È chiaro che ci troviamo di fronte a un'integrazione del testo formulata in un momento più avanzato della sua stesura, probabilmente sulla base di due delle cinque lettere selezionate da Dolce, più esattamente quella inviata a Giovanni Benavides il 10 settembre 1554 e quella inviata (forse lo stesso giorno) a Filippo II. Lo provano la presenza della *Trinità* del Prado, il dipinto richiesto da Carlo V ad Augusta nel 1551 e consegnato nel 1554 e le due poesie per Filippo II, *Venere e Adone* e *Andromeda e Perseo* (di cui non si conoscono ulteriori menzioni epistolari)<sup>55</sup>; mentre il richiamo a una «Divozione per la Maestà de la regina»<sup>56</sup>, può aver suggerito allo scrittore il ricordo della prima versione della *Mater Dolorosa* (1554), quella a mani aperte su marmo, destinata all'imperatore e oggi al Prado. Lodovico non va oltre. A questo momento deve risalire pure la citazione della tela dei Camerlenghi, anch'essa ambiguamente innestata nel testo, ma assolutamente coerente ai principi del letterato che, sebbene in senso negativo, non gli impedirono di riconoscerne per primo la portata 'pericolosamente' innovativa dell'invenzione. L'improvvisa morte dell'Aretino (21 ottobre 1556) sul quale pochi mesi prima si era scagliato il *Teremoto* di Anton Francesco Doni<sup>57</sup>, dovette innescare una potente accelerazione al progetto di stampa, tale da non permettere all'autore di affinare alcuni passi fondamentali come quelli qui indicati. In gran fretta, prima che sugli scritti di Pietro si abbattesse il fatale silenzio della censura, con il suo omaggio Lodovico riuscì a dare voce per l'ultima volta a colui che presto sarebbe diventato innominabile<sup>58</sup>. Lo stesso Doni, vittima dei

<sup>51</sup> CAMILLO 1554.

<sup>52</sup> BEMBO 1556. «So che molti hanno scritto onoratissimamente di Raffaello: come il Bembo, che lo mette uguale a Michelagnolo e scrisse ciò a tempo che Raffaello era giovanetto» (DOLCE [1557] 1960, p. 150); si deve a Paola Barocchi (pp. 141-142) il merito di aver accostato questo passo del *Dialogo*, al celebre giudizio posto in apertura del terzo libro delle *Prose della volgar lingua* (1525), in cui Bembo: «seppe vedere nella lezione degli artisti [Giulio Romano, Michelangelo, Raffaello], anche se impegnati in arti molto minori, un'indicazione di metodo valida anche per risolvere la questione della lingua», ROMANI 2013, p. 46.

<sup>53</sup> Si tratta della tela proveniente dalla Collezione Thyssen-Bornemisza, in deposito a Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 404 (1930.115).

<sup>54</sup> DOLCE [1557] 1960, p. 205.

<sup>55</sup> L'identificazione con il dipinto della Wallace Collection di Londra (1554-1556) non è pacifica; per una sintesi su questo dibattito si veda il saggio di OST 2006, pp. 129-146; ma anche L. Puppi in TIZIANO 2007, n. 75, pp. 193-194.

<sup>56</sup> *Tiziano a don Giovanni Benavides*, Venezia, 10 settembre 1554, in PUPPI 2012, n. 175, p. 211.

<sup>57</sup> DONI [1556]1998, pp. 23-55.

<sup>58</sup> Sulla sfortunata critica dell'Aretino, che si protrarrà per tutto il XIX secolo e parte del XX, alimentando senza esitazione gli echi dei pregiudizi e «da volgarizzazione esagerata e accaldata della leggenda aretinesca» (INNAMORATI 1962, pp. 89-104), si vedano: LARIVAILLE 1995, I, pp. 3-21; MALATO 1995, II, pp. 1127-1150.

perentori pronunciamenti dell'Inquisizione, si attenne a questa consegna e nelle opere successive, come pure nelle ristampe delle precedenti, eliminò ogni compromettente riferimento al 'Flagello dei principi'. Malgrado la critica, anche la più recente<sup>59</sup>, sia pressoché unanime nel sostenere la tesi antivasariana dell'origine del *Dialogo*, questa operetta non è una risposta alle *Vite* (o per lo meno non solo<sup>60</sup>), piuttosto il secondo tempo di una partita tutta giocata sui ponti di Venezia, nell'ambito di quelle «schermaglie critiche»<sup>61</sup> che verso la fine del quinto decennio videro confrontarsi in sede teorica scrittori, critici e poeti, di mestiere o dilettanti. Se c'è una risposta su cui bisognerà indagare, è quella che Dolce rivolse ai principi derivanti dal conformismo accademico toscano del *Disegno* del Doni (1549), sacrificando suo malgrado Jacopo Tintoretto, che reduce dalle sofisticazioni michelangiottesche trasfigurate nelle tele appena innalzate nel Magistrato del Sale, era stato riconosciuto dal poligrafo fiorentino quale interprete veneziano della sua poetica: «Non voglio entrare a lodare il vostro [di Tintoretto] intelletto per aver sì eccellentemente nobilitato la Natura con l'Arte; perciocché loderei me medesimo in più maniere, oltre che lodando il pittore con la poesia, è onorare la poesia con le pitture»<sup>62</sup>.

### *Nuove fonti e problemi di iconografia*

Le tele dei Camerlenghi si collocano in apertura di un decennio che per Tintoretto si rivelerà ricco di stimoli e audaci sperimentazioni formali, secondo un comportamento stilistico che Giulio Lorenzetti, in un fondamentale contributo del 1938, avvertiva fatto di «presagi e di precorriti improvvisi ed insieme di riprese e di inattesi ritorni». La vicenda cronologica, ancora irrisolta, delle ante d'organo con i quattro evangelisti, *Matteo e Luca* a destra e *Marco e Giovanni* a sinistra (1552-1553 o 1557?), della chiesa veneziana di Santa Maria del Giglio – da cui scaturiscono le considerazioni dello studioso – è emblematica di quanto:

arduo, sconcertante, insolubile forse in molti casi, risulti [...] il problema della cronologia pittorica del Tintoretto, sia che esso venga esclusivamente basato su i confronti stilistici, sia che esso ricerchi e consideri il solo sussidio di dati documentari: quanta avveduta cautela richieda insomma la soluzione di un tale problema<sup>63</sup>.

La stessa criticità di giudizio, mi sembra possa interessare anche le *Storie della Genesi* dipinte per l'Albergo della Scuola della Santissima Trinità, tra il 1550 e il novembre del 1553: la *Creazione degli animali* (Fig. 8), *Adamo ed Eva* e *Caino e Abele* (Fig. 9) ora alle Gallerie veneziane e il frammento con *Adamo ed Eva davanti all'Eterno* degli Uffizi; opere che già Coletti (1940), seguito da Pallucchini (1950) e Rossi (1982), riteneva collocabili più verso il primo che il secondo dei due termini cronologici. È in questo ciclo, infatti, che si avverte l'affacciarsi di un «nuovo senso panico della natura»<sup>64</sup>, in cui «alberi, figure, terra, tutto suda oro»<sup>65</sup>, a discapito di

<sup>59</sup> Cfr. POZZI-MATTIODA 2006, pp. 14-16.

<sup>60</sup> Tanto più se si tiene conto che nelle pagine del *Dialogo* manca qualsiasi cenno antivasariano, e di tutte le volte in cui Dolce ricorre all'autorevolezza delle *Vite*, non solo come fonte principale per i giudizi su Raffaello, Parmigianino, Polidoro da Caravaggio e altri, ma più in generale per alcuni concetti fondamentali della teoria artistica contemporanea: «come posso io farvi fede e come scrive il Vasari con verità» (DOLCE [1557] 1960, pp. 150, 187, 198-199). Su questo punto si vedano le considerazioni di AGOSTI 2013, p. 97.

<sup>61</sup> PALLUCCHINI 1981, p. 29.

<sup>62</sup> DONI 1553, p. 116.

<sup>63</sup> LORENZETTI 1938, p. 137; ROSSI 1982, I, nn. 165-166, pp. 166-167.

<sup>64</sup> PALLUCCHINI 1982, p. 43; si veda anche la scheda di G. Nepi Scire' in *LE SIÈCLE DE TITIEN* 1993, n. 192, pp. 599-600. Per un confronto con il *Caino e Abele* di Andrea Schiavone nella Galleria Palatina di Firenze (1542 c.), si veda S. Marinelli in *JACOPO TINTORETTO* 1994b, n. 8, p. 55.

<sup>65</sup> VENTURI 1929, IX, p. 466.

quei raggruppamenti monumentali e di colore timbrico, caratteristici del telerò con *Ester dinanzi ad Assuero* (1547-1548 c., Hampton Court, The Royal Collection) o del *Miracolo dello schiavo* (Fig. 6). La pala con *San Marziale in gloria tra i santi Pietro e Paolo* (1549; Fig. 7) per la chiesa veneziana di San Marziale ne costituisce un precedente immediato. Pur recuperando suggestioni tizianesche affioranti nelle intonazioni ardenti dell'apparizione celeste di san Marziale, e nel candido rocchetto memori di quella «flagellazione cromatica»<sup>66</sup> già in corso nel *San Giovanni Elemosinario* (1545 c.), dipinto dal Vecellio per l'omonima chiesa di Rialto, le poderose figure dei santi Pietro e Paolo atteggiati in pose derivanti dal *Giudizio* sistino, già rivelano un diverso orientamento stilistico e un linguaggio che sarà tipico delle opere comprese nella prima metà del sesto decennio.

Sebbene impostati sul modello introdotto nel Palazzo dei Camerlenghi da Bonifacio de' Pitati (Fig. 5), la «sbrigliata fantasia» con cui il Robusti innalza i suoi santi su un cielo eccitato di nubi, interrompeva bruscamente lo schema simmetrico di quei prototipi ormai irrigiditi. Lo sfondo paesaggistico che nelle precedenti prove del più anziano maestro faceva capo alla migliore tradizione veneziana, è qui trasformato in uno spazio quasi privo di punti di riferimento, se si escludono l'arido altopiano che si intravede appena ai piedi di Luigi e che al Venturi faceva pensare «ai brulli sfondi michelangioleschi»<sup>67</sup>, o lo sperone roccioso alle spalle di Girolamo dalla connotazione per lo più attribuita dell'anacoreta penitente, nonché elemento bilanciante della composizione. Se da un lato la magniloquente architettura di corpi messa in scena da Tintoretto segnava un distacco non più recuperabile da parte di Bonifacio ormai prossimo alla fine (1553), dall'altro, proprio quella vicinanza e l'esigenza di unificazione al ciclo preesistente, aveva costretto Jacopo ad investire la scena di una luce chiara e meridiana, lontana dagli esiti più drammatici dei suoi violenti risalti chiaroscurali. La modellazione delle figure che sul finire del decennio precedente si apriva a una pennellata impetuosa e timbrica, è adesso risolta con sofisticata accuratezza, come se Tintoretto, raccogliendo tutte le esperienze fin qua riscontrate, operasse un diverso controllo del *ductus* pittorico, capace di connotare i dipinti di un aspetto insolitamente finito. Anche le ombre non sono più rapide e profonde come nell'emozionante notturno del telerò di San Rocco<sup>68</sup> (Figg. 10-11), ma dense e trattenute, quasi sigillate dal disegno; mentre la luce, gettata artificialmente su quello «spedale pieno di letta e d'infermi»<sup>69</sup> per mezzo di molteplici fasci laterali, ora prende il sopravvento, sfumando sulla pelle sensualissima della principessa e sulle pagine della Bibbia di Girolamo, o addirittura bruciando gli effetti cromatici del metallo per sottolineare i riflessi secchi del piviale del giovane vescovo e dei risalti grinzosi dei potenti nudi di terracotta. Accanto alla lettura dei documenti, il termine di confronto più convincente che giustifica la collocazione cronologica delle tele del Magistrato del Sale al 1551, è costituito dal *Sant'Agostino risana gli sciancati* (Fig. 12), dipinto da Tintoretto tra il 1549 e il 1550 per «l'altare de' Godi» nella chiesa vicentina di San Michele<sup>70</sup>. Innumerevoli i punti di tangenza, a partire dalle figure avvitate e di scorcio degli sciancati (Figg. 13-14), condotte con la medesima forza disegnativa e al contempo, nel digradare dei piani in profondità, con disinvoltura e scioltezza, indice di una ormai raggiunta qualificazione di stile e di espressione nell'ambito della cultura manieristica lagunare. Lo stesso Vasari – nel pur breve inserto biografico che dedica a Tintoretto in chiusura della *Vita* di Battista Franco – sembra aver riconosciuto in quella congiuntura, tra le «capricciose invenzioni» e gli «strani ghiribizzi del suo intelletto», un momento fondamentale per lo sviluppo della personalità dell'artista, ancora più rilevante nelle ante d'organo della Madonna

---

<sup>66</sup> LONGHI [1946] 1978, p. 21.

<sup>67</sup> VENTURI 1929, IX, p. 476.

<sup>68</sup> Si vedano le considerazioni di ROMANI 2007, p. 85 e n. 19, pp. 188-191.

<sup>69</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, p. 470.

<sup>70</sup> ROSSI 1982, n. 136, pp. 158-159.

dell'Orto con la *Presentazione della Vergine al Tempio* (1552-1553; Fig. 15)<sup>71</sup>. Un'invenzione dall'impianto prospettico monumentale in cui si avverte, ancora una volta, quella ripresa della componente michelangiotesca che aveva caratterizzato il primo periodo ai Camerlenghi, ma con una rinnovata intenzione luministica più calda e avvolgente, e che il biografo, sulla base di un confronto con i più tardi teleri del presbiterio, non ebbe difficoltà a definire: «finita e la meglio condotta e più lieta pittura che sia in quel luogo»<sup>72</sup>. Come giustamente sottolinea Vittoria Romani, sembra che Tintoretto stia compiendo un percorso per molti aspetti parallelo a quello che Tiziano aveva intrapreso dopo l'esperienza diretta dei grandi cicli decorativi di Michelangelo e Raffaello, nello sforzo di tradurre in idioma veneto la componente plastica del linguaggio manierista<sup>73</sup>. Oltrepastata con successo la prova delle *Furie* per Maria d'Ungheria e ritornato al lavoro sullo straordinario *Martirio di san Lorenzo* (1547-1559; Fig. 16) per la chiesa dei Crociferi, contemporaneamente il Vecellio reagiva alle dinamiche estetiche centro-italiane interpretando lo spazio e la figura in senso del tutto nuovo, a favore di una ricerca luministica senza precedenti, capace di interpretare: «in una materia eccitata dalla luce il sentimento scultoreo della forma michelangiotesca»<sup>74</sup>.

Il nodo con cui Tintoretto lega la principessa e il drago che franano illusionisticamente sul primo piano, sembra derivare dallo studio di modelli e bozzetti raccolti nella bottega, come testimonia quello per il gruppo scultoreo di *Sansone che lotta con due filistei* (Fig. 18)<sup>75</sup>; anzi proprio quell'esercizio grafico, caratterizzato da una insistenza formale sulla muscolatura dell'eroe biblico, che il Robusti poteva replicare grazie alle molteplici vedute consentite dal modelletto michelangiotesco, può aver suggerito la resa del pannello così nervoso e vibrante<sup>76</sup>. Lo si vede bene negli angoli delle pieghe filettate di luci che fanno da sottofondo all'ampia superficie tonale della veste arancione, ma anche negli stenografici tratti di biacca e lacca rossa che definiscono le articolazioni nodose del drago e nei riverberi scagliati sull'armatura di Giorgio. Questa seducente figura impastata di luce e acciaio, col gesto orante delle braccia rivolte al cielo in una specie di abbraccio pastorale, si china per accogliere sul lato destro del corsaletto a gloria di Dio onnipotente l'immagine rispecchiata della principessa (Fig. 17). Sul lato sinistro, appena accennato nella distorsione prospettica della superficie convessa, con colpi di pennello tirati di azzurro e arancione, il riflesso dei paramenti sacri di san Luigi. Una gestualità carica di *pathos*, derivante da modelli paleocristiani e bizantini<sup>77</sup> di cui a Venezia non mancavano certo esempi significativi, sia antichi che moderni, come quelli che ancora oggi affollano i mosaici della Basilica di San Marco e per cui lo stesso Tintoretto fornirà diversi cartoni preparatori<sup>78</sup>. Jacopo se ne era già servito per la disperata preghiera di Niobe, in una delle *Metamorfosi* per un soffitto di Palazzo Pisani a Venezia, realizzato tra il 1541 e il 1542 su commissione di Vettor Pisani, oggi nella Galleria Estense di Modena<sup>79</sup>, e più tardi la

<sup>71</sup> ROSSI 1994, pp. 93-104.

<sup>72</sup> VASARI [1550-1568] 1966-1997, V, pp. 468-470.

<sup>73</sup> ROMANI 2007, n.19, p. 191

<sup>74</sup> ROMANI 2007, p. 53.

<sup>75</sup> RAGIONIERI 2000, n. 4, p. 42. I numerosi disegni che se ne conservano, primo fra tutti quello bellissimo del Musée Bonnat di Bayonne (inv. 143), attestano quanto il tema doveva essergli caro: ROSSI 1975, p. 5, 13-15; ROSSI 2007, pp. 73-117. Sui fogli con lo stesso soggetto conservati a Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (inv. KdZ 5228), e a Oxford, Christ Church (inv. JBS 763), si veda la scheda redatta da F. Ilchman e E. Saywell in *TINTORETTO* 2007, nn. 55-56, pp. 402-403.

<sup>76</sup> Per un confronto con la figura maschile di spalle, seduta in primo piano nel *Miracolo dello schiavo*, si veda ROMANI 2007, n. 18, pp. 182.

<sup>77</sup> RÉAU 1955-1957, I, p. 226.

<sup>78</sup> Si veda per esempio la monumentale figura di *San Marco* (1545), che campeggia nella mezza cupola del portale principale della Basilica, che Ridolfi diceva realizzata su cartone di Tiziano e oggi alternativamente attribuita a Orazio Vecellio o Lorenzo Lotto, cfr. WETHEY 1969, n. X-36, p. 179; si vedano anche: DEMUS 1984; ROSSI 1996, pp. 43-55.

<sup>79</sup> MASON RINALDI 1996, pp. 71-75.

recupererà nel telerò della chiesa veneziana di San Moisè, con la *Lavanda dei piedi* (1585-1590), dove una misteriosa figura femminile in rosso (la Fede?) all'estrema sinistra della composizione, introduce i donatori alla sacra rappresentazione<sup>80</sup>. In realtà, mi chiedo se anche Tintoretto non avesse subito, come molti altri del resto, il fascino ellenico di una scultura antica allora ben nota a Venezia, l'*Adorante* bronzeo (fine del IV-inizio del III sec. a. C.; Fig. 20) dell'Altes Museum di Berlino, non solo per l'idea di quel gesto ampio e solenne che la statua pur mutila doveva suggerire, ma più in generale per il senso di antica monumentalità forgiata nel metallo che distingue il giovane soldato romano. In tal senso varrà la pena ricordare l'interesse costante del Robusti per la scultura antica presente nelle raccolte di «anticaglie» della città e oggetto di ripetute esercitazioni grafiche, come nel caso del cosiddetto *Vitellio* Grimani del Museo Archeologico di Venezia, di cui Tintoretto possedeva un calco<sup>81</sup>. Il bronzetto giunse a Venezia dall'isola di Rodi nel 1503, per volere di Andrea de' Martini, cavaliere dell'Ordine gerosolimitano di San Giovanni<sup>82</sup>, ispirando precocemente numerose repliche e varianti. Provocò l'ammirazione incondizionata di Pietro Bembo che contribuì al restauro con un frammento di piede bronzeo proveniente dalla sua collezione di antichità<sup>83</sup>, di Isabella d'Este che lo menziona nella corrispondenza con Fra Sabba da Castiglione, altro cavaliere di Rodi, e di Pietro Aretino che in virtù dei suoi caratteri intrinseci di originale ellenico proveniente da territorio greco, ne suggerì una paternità fidiaca<sup>84</sup>. Tuttavia non posso fare a meno di segnalare la suggestione provocata da un disegno di Pordenone conservato agli Uffizi (inv. 1747 F; Fig. 21), in cui compare una possente figura maschile in piedi, con le braccia levate verso il cielo, identificato da Hadeln come studio preparatorio per la perduta *Trasfigurazione*, affrescata dall'artista nel catino absidale della chiesa veneziana di San Rocco intorno al 1528-1529<sup>85</sup>. Anche se non documentato da un'associazione sicura con il dipinto, è inevitabile evocare una connessione con il bronzetto berlinese e con il san Giorgio di Tintoretto che solo due anni prima, all'ombra di quegli stessi affreschi, innalzava il grande telerò con *San Rocco visita gli appestati*. Attraverso quel raffinato espediente illusionistico in cui si ravvisano i tratti moraleggianti di una allegoria della *Veritas* cristiana, Jacopo dà prova del suo adeguamento alle novità della Maniera, rivelando un impegno nello studio dei riflessi sulle superfici lucide e bruniti – tardo omaggio al *lumen* giorgionesco – e nella ricerca della tridimensionalità che rimarrà costante nel corso della sua lunga carriera<sup>86</sup>. O ancora, è possibile intravedere un'inattesa partecipazione a quell'infuocato dibattito sul paragone delle arti, condotto al vertice della tensione interpretativa con l'intervento celeberrimo di Leonardo da Vinci sul finire del Quattrocento<sup>87</sup>, e rinvigorito in modo ben più esplicito da Benedetto Varchi (1503-1565) con la sua inchiesta fiorentina sulla «maggioranza delle arti», indetta fra gli artisti nel 1547, fatalmente elusiva nei confronti di Tiziano e più in generale della cultura

<sup>80</sup> ROSSI 1982, I, n. 448, pp. 228-229.

<sup>81</sup> Mi riferisco in particolare ai fogli di Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2982 Z, di Parigi, Department des Arts Graphique, inv. 398 e di Rotterdam (già), Museo Boymans-van Beuningen, I 341 (ubicazione ignota) inv. 398; si vedano in ROSSI 1975, pp. 2-3, rispettivamente, pp. 46-47; 51-52; 56-57.

<sup>82</sup> Su Andrea de' Martini si veda: ZORZI 1988, pp. 45-47. Per la scultura, di cui esiste un'ampia bibliografia, rimando a: PERRY 1975, pp. 204-211; JESTAZ 2002, p. 320; DE PAOLI 2004, p. 62; FAVARETTO 2008, pp. 87-88; BOREAN 2008, pp. 297-298. Sulla copia rinascimentale conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Venezia (Inv. n. Br. 1), si veda L. Franchi Viceré in *LA FORZA DEL BELLO* 2008, n. 84, p. 346.

<sup>83</sup> VICO 1558, p. 41; LUCHERINI 2007, p. 45; DANZI 2005, pp. 13-56.

<sup>84</sup> L'evocazione delle grazie del bronzetto antico (identificato con un Ganimede), si trova nella lettera che Aretino indirizza nel gennaio del 1549 a monsignor Benedetto de' Martini, anch'egli cavaliere gerosolimitano, titolare della commenda di Verona, collezionista di ritratti del Torbido e, dopo la morte dello zio Andrea, possessore dell'*Adorante*: ARETINO 1999-2002, V, n. 173, pp. 135-136.

<sup>85</sup> C.E. Cohen in *IL PORDENONE* 1984, p.181 e n. 4.12, pp. 202-204; FURLAN 1988, p. 30, e n. D19, p. 260.

<sup>86</sup> F. Ilchman in *TITLAN, TINTORETTO, VERONESE* 2009, n. 15, pp. 137-139.

<sup>87</sup> LEONARDO DA VINCI 1993. Questo tema è affrontato da Barbara Agosti, in *LEONARDO DA VINCI* 2007, pp. 139-189.

artistica veneziana<sup>88</sup>. Nell'episodio mitologico con *Venere, Vulcano e Marte* (1551-1552; Fig. 22), il dipinto conservato nell'Alte Pinakothek di Monaco, l'inserimento dello specchio in cui si riflette l'immagine di schiena di Vulcano, mette in luce l'interesse del giovane artista verso questo esercizio sottilmente intellettualistico, del tutto in linea con l'orditura antiquaria dell'intera composizione<sup>89</sup>. Se è vero che fino ad allora i teorici d'arte della laguna non presero parte attivamente al dibattito, privando il Veneto di un'originale letteratura su questo tema, è altrettanto vero che lo fecero gli artisti nella pratica, innescando una gara fra pennelli e scalpelli che fu a lungo celebrata dalle fonti<sup>90</sup>. La formazione di Tintoretto e in essa il ruolo giocato dal confronto con la scultura, sono stati oggetto di approfondite indagini da parte della critica, chiamata a dar conto del repertorio di calchi e copie di derivazioni michelangeloesche di cui si accennava prima, o soluzioni per gli schiavi della sepoltura di Giulio II, ai quali si aggiunge la notizia ridolfiana dei piccoli modelli di Daniele da Volterra che egli raccolse nel suo studio: «(cavati dalle figure delle sepolture de' Medici, poste in san Lorenzo di quella città), cioè l'Aurora, il Crepuscolo, la Notte e il Giorno; sopra i quali fece uno studio particolare, traendone infiniti disegni a lume di lucerna, per formarsi, mediante le ombre gagliarde prodotte da que' lumi, una maniera forte e rilevata»<sup>91</sup>. Di questa pratica, come ha osservato Paola Rossi, si rese perfettamente conto Raffaele Borghini che nel *Riposo* (1584) tracciò il profilo dell'artista definendolo «molto inchinato da natura al disegno» e ricordando i suoi esercizi di copia da statue antiche e da opere di Michelangelo e Sansovino: «si diede con gran diligenza a disegnare tutte le cose buone di Vinegia, e fece grande studio sopra le statue rappresentanti Marte, e Nettuno di Iacopo Sansovino, e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelangelo»<sup>92</sup>. A monte di quei calchi e copie, andrà comunque ribadita l'accertata circolazione di stampe e disegni dalle statue della Sacrestia medicea, da quelli inviati da Vasari<sup>93</sup> all'Aretino nel 1535, a quelli bellissimi di Salviati che poterono giungere a Venezia nel 1539 ed essere utilizzati dal Robusti come strumento di tirocinio, indagine e composizione<sup>94</sup>.

Nella «gratiosa positura»<sup>95</sup> tutt'altro che scontata dell'assorto san Luigi all'estrema destra della composizione (Fig. 24) – commovente ritratto di adolescente, toppo presto gravato dal peso di quei solenni paramenti – si percepisce lo stratificarsi di suggestioni che sembrano più propriamente sensibili ai valori di eleganza espressi dalla corrente neo-salviatesca e per riflesso parmigianinesca: nel modo in cui la figura chiusa nell'ingombrante cotta episcopale bordata di gigli, poi raccolta sull'avambraccio sinistro, si avvita con eleganza puntigliosa, tutta risolta a vantaggio di una forma più squisitamente ornata; o nel modo in cui il ragazzo gira la testa dall'aria malinconica; o ancora nel breve indietreggiare del piede nudo. Un confronto con san Nicola di Bari nella *Madonna con il bambino in trono e santi* (Fig. 23), dipinta da Francesco Salviati a Venezia per le monache camaldolensi del convento di Santa Cristina della Fondazza nella

<sup>88</sup> VARCHI [1549] 1960, I, pp. 1-82. Per un quadro generale sul paragone tra scultura e pittura si vedano: MENDELSON 1982 e più recentemente BÄTSCHMANN 2010, pp. 85-96.

<sup>89</sup> ROSSI 1982, I, n. 155, pp. 163-164. Per una datazione anticipata al 1545 c. ma difficilmente credibile – soprattutto se si tiene conto del confronto con opere di quegli anni, come *La contesa di Apollo e Marsia* (1544-1545) del Wadsworth Atheneum di Hartford –, si veda R. Echols in *TINTORETTO* 2007, n. 5, pp. 200-203.

<sup>90</sup> COLLARETA 1988, pp. 573-575. Sul ricordo mitizzante di un pluririflesso *San Giorgio* dipinto da Giorgione e descritto da Paolo Pino e Vasari si vedano le considerazioni di BALLARIN 1979, pp. 234 e 247-248, nota 42.

<sup>91</sup> RIDOLFI [1648] 1924, II, p. 176.

<sup>92</sup> BORGHINI [1584] 1967, p. 551. Nella straordinaria quantità di studi sulla grafica di Tintoretto, oltre ai già segnalati contributi di Paola Rossi, si vedano anche: REARICK 1996, pp. 173-184; F. Ilchman e E. Saywell in *TINTORETTO* 2007, pp. 384-393.

<sup>93</sup> MCTAVISH 1981, p. 108.

<sup>94</sup> P. Joannides in *FRANCESCO SALVIATI* 1998, n. 8, pp. 96-97.

<sup>95</sup> RIDOLFI [1648] 1924, II, p. 58.

vicina Bologna tra il 1539-1541, ben documenta questo rapporto di suggestione formale, rilevabile anche nella figura di sant'Andrea (Fig. 25), dall'intento più spiccatamente classico<sup>96</sup>.

È evidente che in quel celebre passaggio del *Dialogo*, ricalcato più tardi da Pacheco, Lodovico confonde la nobile fanciulla liberata da san Giorgio con santa Margherita. Lo stesso errore sarà rimarcato da Carlo Ridolfi ne *Le meraviglie dell'arte* e aggravato dall'identificazione del giovane in armatura con un san Teodoro:

Nel Magistrato sopra il Sale fece [Tintoretto] in oltre molti ritratti de' Senatori, alcuni de' quali adorano la Regina de' Cieli. In uno de' seguenti quadri divise i Santi Teodoro, Margarita e Luigi in habito episcopale in gratiosa positura, nell'altro Sant'Andrea appoggiato alla Croce con San Girolamo, che tiene un libro e seco favella<sup>97</sup>.

L'audace corredo simbolico di cui Tintoretto investe la nostra eroina, «colta in una torsione tra le più caratteristiche della sintassi manieristica»<sup>98</sup>, quali la corona di perle primo attributo di Margherita a cui allude il suo nome: «Margarita dicitur a quadam pretiosa gemma que margarita vocatur»<sup>99</sup> e la cintola-guinzaglio con cui anche santa Marta, secondo una legenda provenzale, condusse a morte l'ammansita *Tarasque*<sup>100</sup>, giustifica, almeno in parte, la confusione generata per lungo tempo dalle fonti più antiche<sup>101</sup>; storie di vergini e draghi, tramandate attraverso la frenetica attività di *scriptoria* medioevali, di cui a Venezia non mancavano certo importanti riferimenti iconografici. Mi sembra opportuno, per un confronto con la singolare invenzione di Tintoretto, richiamare l'attenzione sulla suggestione provocata dal codice miniato It. Z. 13 (=4744), con illustrazioni tratte dalle leggende di san Giorgio e di santa Margherita, conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana, databile tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, in particolare la c.19 (Fig. 19), in cui la martire di Antiochia, vestita di una tunica azzurra, cavalca trionfante un drago volante con una croce astile fra le mani<sup>102</sup>. Eppure quel serrato dialogo tra il cavaliere e la dama (dal sapore cortese più che estatico, assai caro alla cultura figurativa veneziana del XVI secolo)<sup>103</sup>, nonché la lancia spezzata e conficcata nel cranio dell'infernale creatura dagli occhi a palla, non lasciano dubbi sul riconoscimento di quest'ultima con la protagonista della leggenda di san Giorgio. Per sciogliere ogni riserva sulla correttezza del pittore, basterà rivolgersi a quella straordinaria miniera iconografica di *Vitae e Passiones* che è la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (1230-1298); una fonte importantissima, a quanto mi risulta mai messa in relazione con la composizione dei Camerlenghi, che Pallucchini non esitò a definire teatralmente «violenta»<sup>104</sup>:

Tunc Georgius equum ascendes et cruce se muniens draconem contra se uenientem audacter aggreditur et lanceam fortiter uibrans et se deo commendans ipsum grauitur uulnerauit et ad

---

<sup>96</sup> Cfr. PALLUCCHINI 1950, pp. 36-37. Per l'influenza di questo capolavoro di Salviati sulla cultura figurativa veneziana, da Tiziano ai più giovani Bassano, Schiavone e Tintoretto, e il ruolo fondamentale giocato dall'artista toscano (ma anche dal suo allievo Porta e da Vasari) per l'avvento della maniera moderna nel Veneto, si vedano le considerazioni di BALLARIN 1995, pp. 97-125.

<sup>97</sup> RIDOLFI [1648] 1924, II, p. 58. Sull'argomento si veda anche ROSKILL 1968, p. 282.

<sup>98</sup> PALLUCCHINI 1982, I, p. 44. Nella stessa posa Tintoretto dipingerà il san Pietro nell'anta d'organo con l'*Apparizione della Croce a san Pietro* (1556 c.) per la chiesa di Santa Maria dell'Orto.

<sup>99</sup> VARAZZE 2007, I, p. 689.

<sup>100</sup> REAU 1955-1957, III, pp. 893-896.

<sup>101</sup> L'acquaforte realizzata da Andrea Zucchi (1679-1740) per *Il Gran Teatro di Venezia [...]*, di Domenico Lovisa, le cui stampe iniziarono a uscire mensilmente a partire dal 1715, riporta correttamente l'iscrizione: «La Regina liberata da S. Giorgio, et euui S. / Luigi dipinta dal Tintoretto nel Magistrato del Salle in VENETIA», in JACOPO TINTORETTO E I SUOI INCISORI 1994, n. 49, p. 63; così ZANETTI 1733, p. 280.

<sup>102</sup> S. Marcon in ORIENTE CRISTIANO E SANITÀ 1998, n. 53, pp. 250-252.

<sup>103</sup> Nell'inconsueta articolazione scenica dell'episodio, Paola Rossi ravvisava un rapporto di Tintoretto col teatro contemporaneo, cfr. ROSSI 1982, n. 162, p. 165.

<sup>104</sup> PALLUCCHINI 1982, I, p. 35.

terram deiecit. Dixitque puelle: «*Proice zonam tuam in collum draconis nihil dubitans, filias*» Quod cum fecisset, sequebatur eam uelut mansuetissimus canis. Cum ergo eum in civitatem ducerent [...]»<sup>105</sup>.

La conferma che Tintoretto doveva avere ben presente questo testo si trova nel *San Giorgio e il drago* (Fig. 26) della National Gallery di Londra, in cui il pittore affronterà lo stesso tema ma in maniera più estesa e pertinente a quella fonte medioevale. Il brano paesistico e la drammatica concitazione della scena concepita dal Robusti, godono della stessa potenza evocativa della narrazione di Varazze nella primissima parte della leggenda, quella che precede l'uccisione vera e propria del drago, con la suggestiva e brumosa apparizione della città libica, Silena, che si erge sulle rive di un grande lago, la principessa che fugge terrorizzata, un cadavere giacente e l'eroico assalto al demoniaco drago emerso dalle acque. Fedele a tal punto al dettato agiografico da poter declinare la paletta londinese con il titolo di *San Giorgio che ferisce il drago*<sup>106</sup>. A ben guardare, dalla riflettografia a infrarossi (Fig. 27) si evince come in origine, alla sommità della cinta muraria della fortezza, Jacopo avesse previsto l'inserimento di alcune figure astanti, forse quei testimoni – tra cui lo stesso padre della malcapitata fanciulla – che impotenti avrebbero assistito all'inevitabile sacrificio umano<sup>107</sup>. In tal senso, uno straordinario esempio a cui Tintoretto avrebbe potuto guardare con interesse, era già stato fornito da Paris Bordon in una delle sue più importanti prove, la monumentale pala per la chiesa di San Giorgio dei frati minori di San Francesco in Noale (Venezia) con *San Giorgio e il drago* (1525 c.; Fig. 28), oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana<sup>108</sup>. Alle spalle del destriero rampante cavalcato in primo piano dal bel santo in armatura, sull'estrema sinistra della composizione compaiono molte figure di spettatori, curiosi e fuggiaschi accampati su un muretto di cinta o sporti tra gli interstizi del colonnato di una signorile dimora di terraferma, descritta da Paris in ogni suo elemento architettonico desunto dalla più consolidata tradizione veneta, bifore e logge tardogotiche comprese.

Mi domando, infine, se quella ammiccante *Veritas* riflessa sul corsaletto di Giorgio, non sia solo un brano di virtuosismo pittorico – sulla scia di una tradizione giorgionesca di santi in armatura a cui si accennava sopra e lungamente documentata dalle fonti – ma piuttosto un'allusione alla miracolosa conversione della principessa e più in generale all'evangelizzazione delle terre d'oriente compiuta dal «fidelissimus miles Christi»<sup>109</sup>. Per segnalare quella trasformazione o metamorfosi interiore della giovane pagana, inconsapevole strumento di un più alto disegno divino, Tintoretto sembra ricorrere alla metafora dello specchio come già san Paolo, affrontando gli stessi argomenti, fece nella *Prima* e nella *Seconda lettera ai Corinzi*: «Ora noi vediamo in modo confuso, come in uno specchio; allora vedremo faccia a faccia» (I,13,12)<sup>110</sup>. Infatti, solo mediante l'adesione a Cristo che si compie attraverso il rito del

<sup>105</sup> VARAZZE 2007, I, pp. 442-143: «Giorgio allora, salito a cavallo e presa la croce a sua difesa, valorosamente attaccò il drago che gli veniva contro; scagliò la lancia con forza raccomandandosi a Dio e inferse al drago una grave ferita riuscendo a farlo cadere a terra. Disse allora alla fanciulla: “Ragazza mia, non aver paura e getta la tua cintura al collo del drago.” Lei fece come gli aveva detto; ed ecco che il drago la seguiva, buono e mansueto come un cane. Lo condussero così in città». Per un riscontro iconografico che tenga conto della leggenda narrata da Varazze, si veda la miniatura con san Giorgio che lotta con il drago e la principessa, nel codice ms. 1853 della Biblioteca Civica di Verona: TONIOLO 2011, p. 29. Sul problema della frequentazione di fonti agiografiche medievali da parte di Tintoretto, è intervenuto più volte MIDDELDORF 1944a e MIDDELDORF 1944b.

<sup>106</sup> Su questo dipinto si veda ROSSI 1982, I, n. 206, p. 175; per una cronologia anticipata al 1553, si veda R. Echols e F. Ilchman in *TINTORETTO* 2007, n. 26, pp. 270-274, accolta recentemente da M. Binotto in *TINTORETTO* 2012, n. 5, pp. 86-89.

<sup>107</sup> PENNY 2008, II, n. NG 16, p. 145. Si veda anche DUNKERTON 2007, pp. 144-147.

<sup>108</sup> CANOVA 1964, p. 86; GOULD 1987, pp. 91-94.

<sup>109</sup> VARAZZE 2007, I, pp. 446.

<sup>110</sup> PITTA 2008, p. 71. Per un quadro generale sulla molteplice simbologia riferita allo specchio o che rimanda all'atto del rispecchiarsi, si vedano: SCHWARZ 1952, pp. 97-118; HALL 1983, pp. 377-378. Il legame tra specchio e

battesimo e gli *exempla* dei santi, i fedeli sono nello stesso tempo lo specchio che riflette la gloria di Dio e l'immagine che in esso si riflette: «E noi tutti, con il volto scoperto, riflettendo la gloria del Signore, siamo trasformati nella stessa immagine da gloria in gloria, come dal Signore dello Spirito» (II, 3, 18)<sup>111</sup>. La principessa di Silena, che all'origine del culto di san Giorgio personificava la provincia di Cappadocia evangelizzata, col passare dei secoli divenne simbolo della Chiesa perseguitata dall'imperatore Diocleziano e più tardi dalle eresie protestanti; nell'eroica lotta del cavaliere contro il demone, il vessillo della conversione<sup>112</sup>. In questione è dunque il tema della conversione attraverso il battesimo o meglio, secondo quest'ultima testimonianza saulina, la trasfigurazione dall'uomo vecchio al nuovo, così ben rappresentato dall'energia vitale dei tre giovani protagonisti. In controparte, a bilanciare quella diamantina esuberanza, le figure ammonitrici dei santi Andrea e Girolamo, il cui vigore plastico e nodoso delle membra appare smorzato dai segni di un'età ormai avanzata e dalla figura chiusa su se stessa del santo penitente: «Le membra sfigurate erano rese ruvide dal sacco, la pelle lurida era diventata nera come la carne di un etiopio»<sup>113</sup>. Al centro della composizione, sotto un fascio di luce proveniente da destra, si squaderna una Bibbia ebraica, come quelle che circolavano a Venezia nella prima metà del secolo, uscite per i tipi di Daniel Bomberg, Marc'Antonio Giustiniani o Alvise Bragadin e in cui sono state riconosciute due pagine commentate del Tenach<sup>114</sup>. Il volume, simbolo dell'*Hebraica veritas* a cui il santo si riferì per la stesura della *Vulgata*<sup>115</sup>, è sorretto da un rustico leggio puntellato su una pianta recisa (forse di ulivo) che comunque germina, in una metafora del Nuovo Testamento che da quello Antico si rigenera e prende vigore<sup>116</sup>. Con ritmo sostenuto lo sguardo si rivolge poi alla figura dell'apostolo Andrea, che offre alla contemplazione di Girolamo lo strumento del martirio; un'apparizione mistica tutta scorcio e illusione, che è allo stesso tempo attributo e *signum crucis* (a cui rimanda il ramo di fico che ad essa si protende), e con originalissima licenza, sostituisce infine il più convenzionale crocifisso.

Questi argomenti, imbevuti di dottrina cristiana e di epica cavalleresca, dovevano essere ben noti ai veneziani che da secoli a quel patrono avevano votato la loro città, e altrettanto adeguati alla retorica figurativa di Tintoretto e alla sua «sperimentale invenzione di nuove metafore»<sup>117</sup>. Ancor più significativi in quella congiuntura che precede le castigazioni del Tridentino, quando terminate le prime convulse sessioni sui dogmi della fede, il Concilio si avviava ad una brusca battuta d'arresto (28 aprile 1552) a causa dell'attacco a Carlo V compiuto dalle truppe francesi, congiunte alla lega dei principi riformati<sup>118</sup> e l'ombra

---

*Veritas* è attestato nel Nuovo Testamento, oltre che dalle due lettere paoline già citate, anche dalla *Lettera* di Giacomo il Giusto: «Ma mettete la Parola in pratica, non vi limitate ad ascoltarla, ingannando voi stessi! Perché chi ascolta la Parola, senza metterla in pratica, è simile ad uno che si guarda allo specchio, vede la sua faccia riflessa, poi se ne va e subito dimentica com'era» (1, 22-24), si veda il commento di CHIANOZZO 2011.

<sup>111</sup> PITTA 2008, p. 67.

<sup>112</sup> RÉAU 1955-1957, III, pp. 571-579.

<sup>113</sup> VARAZZE 2007, II, p. 1125. Il passo deriva dalla lettera *A Eustochio*: «Oh, quante volte, stabilitomi nel deserto, in quella vasata solitudine che, bruciata dal calore del sole, offre ai monaci una squallida dimora [...] Le mie membra ributtanti erano rese ruvide dal sacco, la mia pelle lurida era diventata nera come la carne di un Etiopio», SAN GEROLAMO [1989] 2009, pp. 106-107.

<sup>114</sup> Questa ipotesi è stata formulata da WEDDINGEN 2009. Sulla tipografia ebraica a Venezia si veda TAMANI 2000, pp. 29-36. Per i profili dei personaggi citati, rispettivamente: CIONI 1969, pp. 382-387; CIONI 1971, pp. 659-66; ANTONUCCI 2002, pp. 255-257.

<sup>115</sup> Si veda C. Moreschini in SAN GEROLAMO [1989] 2009, pp. 33-73.

<sup>116</sup> Ancora un prestito dalla *Legenda aurea*: «Gerolamo fu esperto di tre lingue, e la sua interpretazione della Scrittura è superiore a quella degli altri, perché più attinente al significato delle parole, più chiara per la limpidezza dell'esposizione e più vera per l'interpretazione cristiana [...] Girolamo, a parte il merito della fede e la ricchezza delle sue virtù, è così istruito non solo nelle lettere latine e greche, ma anche in quelle ebraiche», VARAZZE 2007, II, p. 1129.

<sup>117</sup> GENTILI 2009a, p. 20.

<sup>118</sup> JEDIN 1973-1981, III, pp. 533-559.

dell'inquisizione si abbatteva su Venezia con un drastico «giro di vite»<sup>119</sup>. A breve distanza, il 21 ottobre 1553, il nunzio apostolico monsignor Beccadelli, dietro istruzioni provenienti da Roma, riuscì a far bruciare pubblicamente in Piazza San Marco e a Rialto centinaia di copie del Talmud fresche di stampa<sup>120</sup>.

Nelle pale dei Camerlenghi – al di là del carattere votivo tradizionalmente riconosciuto – Tintoretto interpreta «*Ut Picturae Sermones*»<sup>121</sup>, il sentimento religioso e anche i momenti contraddittori che saranno propri della Venezia negli anni del 'disciplinamento'<sup>122</sup>, confermandosi autore di un linguaggio che, cresciuto sotto il consolidato predominio del colore tonale di Tiziano, si era progressivamente arricchito attraverso la ripresa di schemi postmichelangioleschi (chiasmi, torsioni, avvitamenti, scorci) di un iperbolico luminismo chiaroscurale. In breve tempo una nuova voce si sarebbe aggiunta all'esperienza della Maniera toscano-romana e il Robusti avrebbe ceduto alle lusinghe della raffinata *nouvelle vague* di Paolo Veronese, impegnato nel 1553, in compagnia di Gianbattista Zelotti (1526-1578), nella decorazione dei soffitti di Palazzo Ducale<sup>123</sup>. Nelle « trasparenze cristalline »<sup>124</sup> della bella *Susanna e i vecchioni* (1555-1556) del Kunsthistorisches Museum di Vienna, l'episodio di più alta poesia<sup>125</sup>.

---

<sup>119</sup> PULLAN 1982, II, p. 563.

<sup>120</sup> PULLAN 1982, II, pp. 570-571; GRENDLER 1983, pp. 135-138, 204.

<sup>121</sup> Ricavo l'espressione da PALUMBO 1990, p. 51.

<sup>122</sup> GENTILI 2009b, pp. 215-243.

<sup>123</sup> PALLUCCHINI 1981, pp. 38-44; BINOTTO in *TINTORETTO* 2012, n. 8, pp. 94-96.

<sup>124</sup> PALLUCCHINI 1961, p. 12.

<sup>125</sup> M. Binotto in *TINTORETTO* 2012, n. 8, pp. 94-96.

«A cavallo del serpente».  
Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi

---

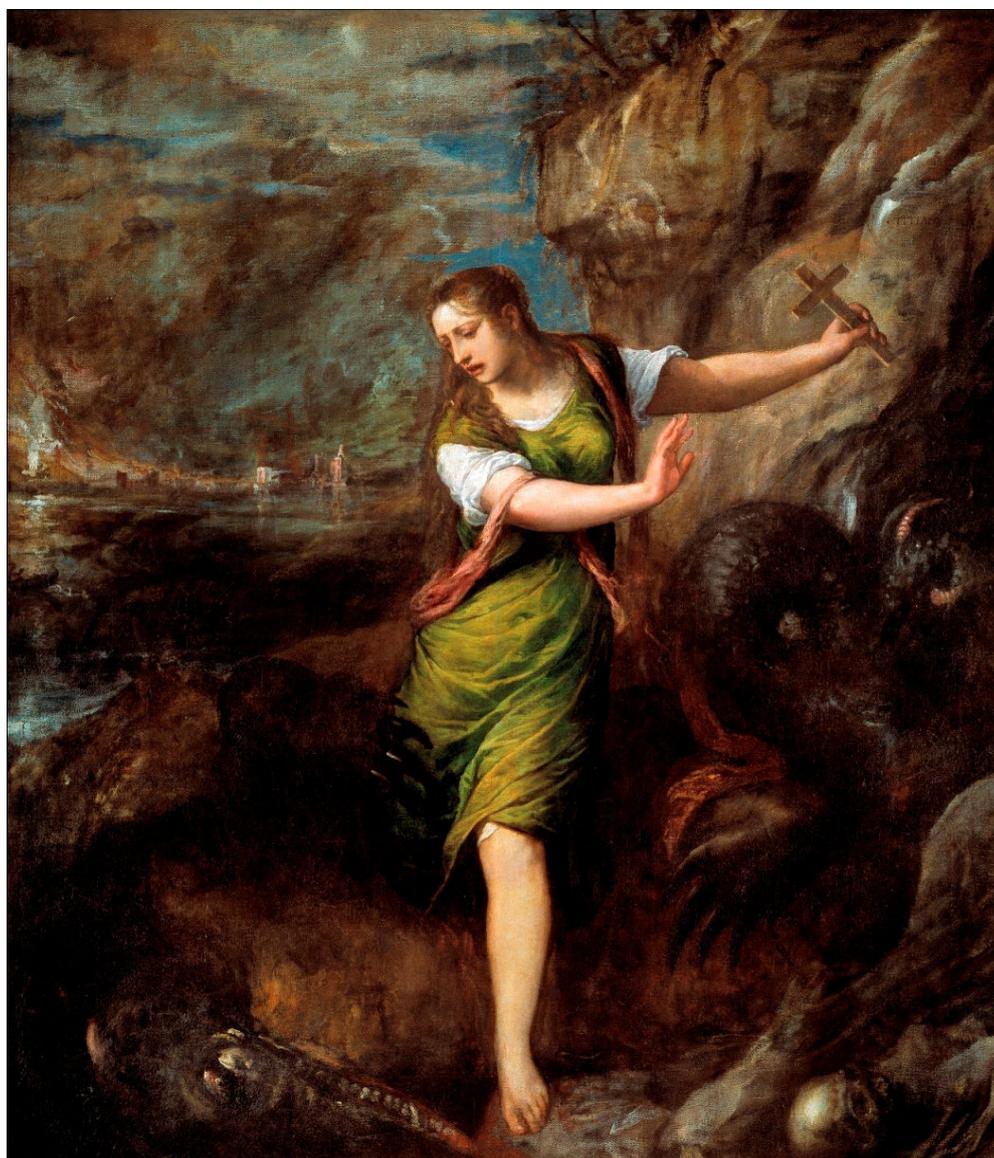


Fig. 1: Tiziano, *Santa Margherita*, 1552 c., olio su tela, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 2: Tintoretto, *San Giorgio, la principessa e San Luigi*, 1551, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 3: Tintoretto, *Sant'Andrea e san Girolamo*, 1551, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 4. Tiziano, *Paliotto votivo della famiglia Vendramin*, olio su tela, 1543-1547, Londra, The National Gallery.



Fig. 5: Bonifacio de' Pitati, *San Marco e Sant'Osvaldo*, olio su tela, 1539 c., Venezia, Gallerie dell'Accademia, in deposito presso la Fondazione Cini.



Fig. 6: Tintoretto, *Miracolo dello schiavo*, olio su tela, 1548, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 7: Tintoretto, *San Marziale in gloria tra i santi Pietro e Paolo*, olio su tela, 1549, Venezia, Chiesa di San Marziale.



Fig. 8: Tintoretto, *La creazione degli animali*, olio su tela, 1550-1553, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 9: Tintoretto, *Caino e Abele*, olio su tela, 1550-1553, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

«A cavallo del serpente».  
Intorno alle prime tele di Tintoretto ai Camerlenghi

---



Figg. 10-11: Tintoretto, *San Rocco visita gli appestati*, olio su tela, 1549, Venezia, Chiesa di San Rocco, intero e particolare.



Fig. 12: Tintoretto, *Sant'Agostino risana gli sciancati*, olio su tela, 1549-1550, Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati.



Fig. 13: Tintoretto, *Sant'Agostino risana gli sciancati*, olio su tela, 1549-1550, Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati, particolare.



Fig. 14. Tintoretto, *Sant'Andrea e san Girolamo*, 1551, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Fig. 15: Tintoretto, *Presentazione della Vergine al tempio*, olio su tela, 1552-1553, Venezia, Chiesa di Santa Maria dell'Orto.



Fig. 16: Tiziano, *Martirio di san Lorenzo*, olio su tela, 1547-1559, Venezia, Chiesa dei Gesuiti.



Fig. 17: Tintoretto, *San Giorgio, la principessa e san Luigi*, olio su tela, 1551, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Fig. 18: Tintoretto, *Studio dal gruppo "Sansone che lotta con due filistei" di Michelangelo*, gessetto nero e biacca su carta azzurra, Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. KdZ 5228.



Fig. 19: Codice membranaceo della fine del XIII, inizio del XIV secolo, *Leggenda di santa Margherita*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. Z. 13 (=4744), c. 19r.



Fig. 20: Scultore ellenico della fine del IV, inizio III secolo a.C., *Orante*, bronzo, Berlino, Staatliche Mussen zu Berlin – Antikensammlung.

Fig. 21: Antonio de' Sacchis detto Pordenone, *Studio per una figura maschile con le braccia alzate*, matita rossa su carta bianca filigranata, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1747 F.



Fig. 22: Tintoretto, *Veneri, Vulcano e Marte*, olio su tela, 1551-1552, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Alte Pinakothek .



Fig. 23: Francesco Salviati, *Madonna con Bambino in trono e santi Cristina, Giovanni Battista, Filippo, Nicola e inginocchiati, Romualdo e la beata Lucia di Stifonti*, olio su tavola, 1539-1541, Bologna, Chiesa di Santa Cristina della Fondazza.



Fig. 24: Tintoretto, *San Giorgio, la principessa e san Luigi*, olio su tela, 1551, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Fig. 25: Tintoretto, *Sant'Andrea e san Girolamo*, 1551, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia, particolare.



Fig. 26: Tintoretto, *San Giorgio uccide il drago*, olio su tela, 1555 c., Londra, National Gallery.  
Fig. 27: Tintoretto, *San Giorgio uccide il drago*, riflettografia, Londra, National Gallery.



Fig. 28: Paris Bordone, *San Giorgio uccide il drago*, olio su tavola, 1525 c., Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

## BIBLIOGRAFIA

AGOSTI 2009

B. AGOSTI, *Il segretario del Bembo e gli artisti*, in PER GIOVANNI ROMANO 2009, pp. 4-5.

AGOSTI 2013

B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle vite*, Milano 2013.

ANTONUCCI 2002

L. ANTONUCCI, *Giustinian (Giustiniani), Marcantonio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2002, pp. 255-257.

ARETINO 1957-1960

P. ARETINO, *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, commentate da F. Pertile, a cura di E. Camesasca, I-III, Milano 1957-1960.

ARETINO 1999-2002

P. ARETINO, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, I-VI, Roma 1999-2002.

BALLARIN 1979

A. BALLARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *GIORGIONE 1979*, pp. 227-252.

BALLARIN 1995

A. BALLARIN, *Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salvati (1967)*, in *Jacopo Bassano: scritti 1964-1995*, I, a cura di V. Romani, Cittadella 1995, pp. 97-125.

BÄTSCHMANN 2010

O. BÄTSCHMANN, *The Paragone of Sculpture and Painting in Florence around 1550*, in *LE VITE DEL VASARI 2010*, pp. 85-96.

BEMBO 1556

P. BEMBO, *Le prose di M. Pietro Bembo, nelle quali si ragiona della volgar lingua [...] Divise in tre libri, et reviste con somma diligenza da M. Lodovico Dolce. Con la tavola*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1556.

BERNABEI 1978

F. BERNABEI, *Tiziano e Ludovico Dolce*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze 1978, pp. 307-337.

BEROQUI 1946

P. BEROQUI, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid 1946.

BIERWIRTH 2002

M. BIERWIRTH, *Tizians Gloria*, Petersberg 2002.

BIFERALI-FIRPO 2007

F. BIFERALI, M. FIRPO, *Battista Franco "pittore veneziano" nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007.

BOREAN 2007

L. BOREAN, *Documentation*, in *TINTORETTO 2007*, pp. 417-450.

BOREAN 2008

L. BOREAN, *Leonardo Mocenigo*, in *IL COLLEZIONISMO 2008*, pp. 297-298.

BORGHINI [1584] 1967

R. BORGHINI, *Il Riposo* [Firenze 1584], a cura di M. Rosci, Milano 1967.

BOSCHINI 1664

M. BOSCHINI, *Le Minere della pittura* [...], Venezia, F. Nicolini, 1664.

BOTTICELLI TO TITIAN 2009

*Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces*, Catalogo della mostra, a cura di D. Sallay, V. Tátrai, A. Vécsey, Budapest 2009.

CALABI-MAROCHIELLO 1984

D. CALABI, P. MAROCHIELLO, *Rialto, 1514.1538: gli anni della ricostruzione*, in "Renovatio urbis". *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Catalogo della mostra, a cura di M. Tafuri, Roma 1984.

CALMO [1548] 1888

A. CALMO, *Il rimanente de le piacevoli et ingeniose litere indirizzate a diversi* [...] per M. Andrea Calmo. *Con gratia et privilegio* [1548], in *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, a cura di V. Rossi, Torino 1888.

CALVO SERRALLER 1981

F. CALVO SERRALLER, *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid 1981.

CAMILLO 1554

G. CAMILLO, *Tutte le opere, cioè Discorso in materia del suo Theatro. Lettera del rivolgimento dell'Uomo a Dio. La idea. Due trattati: L'uno delle materie, l'altro della imitatione. Due orationi. Rime del detto / di M. Giulio Camillo*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, Venezia 1554.

CANOVA 1964

G. CANOVA, *Paris Bordon*, Venezia 1964.

CAZZATO 1985

V. CAZZATO, *Vasari e Carlo V: L'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *GIORGIO VASARI 1985*, pp. 179-204.

CHIANOZZO 2011

R. CHIANOZZO, *Lettera di Giacomo*, Roma 2011.

CIONI 1969

A. CIONI, *Bomberg, Daniel*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XI, Roma 1969, pp. 382-387.

CIONI 1971

A. CIONI, *Bragadin, Alvise*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 659-666.

COLETTI 1940

L. COLETTI, *Il Tintoretto*, Bergamo 1940.

COLLARETA 1988

M. COLLARETA, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La pittura in Italia*, II, Milano 1988, pp. 569-580.

COLLEZIONI DI ANTICHITÀ 1988

*Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica (dai libri e documenti della Biblioteca Marciana)*, Catalogo della mostra, a cura di M. Zorzi, Roma 1988.

COTTRELL 1997

P. COTTRELL, *Bonifacio Veronese and the Young Tintoretto*, in «Inferno. The University of Saint Andrews Postgraduate Journal of Art History», VI, 1997, pp. 17-36.

COTTRELL 2000

P. COTTRELL, *Corporate Colors: Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice*, in «The Art Bulletin», LXXXII, 4, 2000, pp. 658-678.

COTTRELL 2009

P. COTTRELL, *Painters in Practise: Tintoretto, Bassano and the Studio of Bonifacio de' Pitati*, in *JACOPO TINTORETTO 2009*, pp. 50-57.

DA MOSTO 1937

A. DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, I, Roma 1937.

DA TIZIANO A EL GRECO 1981

*Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590*, Catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Milano 1981.

DANIELE DA VOLTERRA 2003

*Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, Catalogo della mostra, a cura di V. Romani, Firenze 2003.

DANZI 2005

M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Ginevra 2005.

DE CASTRO Y VELASCO [1724] 1947

A.P. DE CASTRO Y VELASCO, *El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo tercero. Con las vidas de los Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles [...]*, Madrid 1724, in *El museo pictórico y escala óptica*, prologo de Juan A. Ceán y Bermúdez, Madrid 1947.

DE PAOLI 2004

M. DE PAOLI, «*Opera fatta diligentissimamente*». *Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma 2004.

DEMUS 1984

O. DEMUS, *The mosaics of San Marco in Venice*, I-IV, Chicago-Londra 1984.

DI FILIPPO BAREGGI 1988

C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Il lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988.

DÍAZ 1999

M.J.I. DÍAZ, *Santa Margarita*, in TIZIANO 1999, pp. 67-73.

DILLON 1981

G. DILLON, *Batista Franco*, in DA TIZIANO A EL GRECO 1981, pp. 314-319.

DOLCE 1555

L. DOLCE, *Lettere di diversi eccellentiss. huomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et Fratelli, Venezia 1554 (colofone 1555).

DOLCE [1557] 1960

L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* [Venezia 1557], in TRATTATI D'ARTE 1960, I, pp. 141-206, apparati e note, pp. 343-347 e 432-493.

DONI [1549] 1970

A.F. DONI, *Disegno. Fac simile della edizione del 1549 di Venezia*, a cura di M. Pepe, Venezia 1970.

DONI 1552

A.F. DONI, *Tre libri di lettere del Doni* [...], per Francesco Marcolino, Venezia 1552.

DONI 1553

A. F. DONI, *Rime del Buechiello fiorentino comentate dal Doni*, per Francesco Marcolini, Venezia 1553.

DONI 1556 [1998]

A.F. DONI, *Contra Aretinum (Teremoto, Vita, Oratione funerale. Con un'Appendice di lettere)*, a cura di P. Procaccioli, Roma 1998.

DUNKERTON 2007

J. DUNKERTON, *Tintoretto's Painting Technique*, in TINTORETTO 2007, pp. 139-158.

FAGGIN 1963

G.T. FAGGIN, *Bonifacio ai Camerlenghi*, in «Arte veneta», 17, 1963, pp. 79-95.

FALOMIR 2007

M. FALOMIR, *Tintoretto's Portraiture*, in TINTORETTO 2007, pp. 95-114.

FALOMIR 2009

M. FALOMIR, *Tintoretto y Tiziano*, in JACOPO TINTORETTO 2009, pp. 66-71.

FAVARETTO 2008

I. FAVARETTO, «*La memoria delle cose antiche...*»: *il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*, in IL COLLEZIONISMO 2008, pp. 83-95.

FRANCESCO SALVIATI 1998

*Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, Catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998.

FURLAN 1988

C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988.

FURLAN 1996

C. FURLAN, *La fortuna di Michelangelo a Venezia nella prima metà del Cinquecento*, in JACOPO TINTORETTO 1996, pp. 19-25.

GAUNA 1998

C. GAUNA, *Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana*, in «Scritti d'arte», 64, 1998, pp. 57-78.

GENTILI 2009a

A. GENTILI, *Tintoretto in contesto tra politica e religione*, in JACOPO TINTORETTO 2009, pp. 19-24.

GENTILI 2009b

A. GENTILI, *La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*, Roma 2009.

GIORGIO VASARI 1981

*Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554, Sottobiesca di S. Francesco*, Catalogo della mostra, Firenze 1981.

GIORGIO VASARI 1985

*Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Atti del convegno di studi (Arezzo 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985.

GIORGIONE 1979

*Giorgione*, Atti del convegno internazionale di studio per il V centenario della nascita (Castelfranco Veneto 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto 1979.

GÓMEZ-LÓPEZ-PRADOS 2009

I.M. GÓMEZ, A. LÓPEZ-YARTO, J.M. PRADOS GARCÍA, *El arte de la Orden Ierónima. Historia y mecenazgo*, Madrid 2009.

GONZAGA 2002

*Gonzaga. La Celeste Galleria. Le raccolte*, Catalogo della mostra, a cura di R. Morselli, Milano 2002.

GOULD 1987

C. GOULD, *Paris Bordon: la pala di San Giorgio in Vaticano*, in PARIS BORDON 1987, pp. 91-94.

GRENDLER 1983

P.F. GRENDLER, *L'Inquisizione romana e l'editoria a Venezia 1540-1605*, Roma 1983.

GROSSO 2010

M. GROSSO, *Per la fama di Tiziano nella cultura dell'Italia spagnola. Da Milano al vicereame*, Udine 2010.

HALL 1983

J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte, Introduzione* di K. Clark, trad. di M. Archer, ed. it. a cura di N. Forti Grazzini, Milano 1983.

HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA 1985

*Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, a cura di E. Valdivieso, J.M. Serrera, Madrid 1985.

HOPE 2007

C. HOPE, *La biografia di Tiziano secondo Vasari*, in TIZIANO 2007, pp. 37-41.

HOQUET 1990

J.-C. HOQUET, *Il sale e la fortuna di Venezia*, Roma 1990.

HOSONO 2003

K. HOSONO, *Venere e Adone: la scelta del soggetto e le sue fonti*, in «Venezia Cinquecento», 25, 2003, pp. 111-162.

IL COLLEZIONISMO 2008

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008.

IL PORDENONE 1984

*Il Pordenone*, Catalogo della mostra, a cura di C. Furlan, Milano 1984.

IL RINASCIMENTO A ROMA 2011

*Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2011.

ILCHMAN-SAYWELL 2007

F. ILCHMAN, E. SAYWELL, *Miguel Ángel y Tintoretto: el disegno y el dibujo*, in TINTORETTO 2007, pp. 384-393.

INNAMORATI 1962

G. INNAMORATI, *Aretino, Pietro*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, pp. 89-104.

JACOPO TINTORETTO 1994a

*Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, Catalogo della mostra, a cura di M.A. Chiari Moretto Wiel, Milano 1994.

JACOPO TINTORETTO 1994b

*Jacopo Tintoretto 1519-1594. Il grande collezionismo mediceo*, Catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini, S. Marinelli, A. Tartuferi, Firenze 1994.

JACOPO TINTORETTO 1994c

*Jacopo Tintoretto. Ritratti*, Catalogo della mostra, a cura di P. Rossi, S. Ferino Pagden, G. Nepi Scirè *et alii*, Milano 1994.

JACOPO TINTORETTO 1996

*Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi, L. Puppi, Padova 1996.

JACOPO TINTORETTO 2009

*Jacopo Tintoretto*, Atti del convegno internazionale (Madrid 26-27 febbraio 2007), a cura di M. Falomir, Madrid 2009.

JEDIN1973-1981

H. JEDIN, *Storia del Concilio di Trento*, I-IV, Brescia 1973-1981.

JESTAZ 2002

B. JESTAZ, *Bronzo e bronzetti nella collezione Gonzaga*, in *GONZAGA* 2002, p. 313-329.

L'ULTIMO TIZIANO 2008

*L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Venezia 2008.

LA FORZA DEL BELLO 2008

*La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia*, Catalogo della mostra, a cura di S. Settis, L. Catoni, Milano 2008.

LA PAROLA ILLUMINATA 2011

*La parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e Età Romanica*, a cura di G. Castiglioni, Verona 2011.

LA RAGIONE E L'ARTE 1995

*La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, Catalogo della mostra, a cura di G. Da Pozzo, Venezia 1995.

LANDO 1552

O. LANDO, *Sette libri de cathaloghi a' varie cose appartenenti, non solo antiche, ma anche moderne [...]*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, Venezia 1552.

LARIVAILLE 1995

P. LARIVAILLE, *Pietro Aretino tra infrazione e censura*, in *PIETRO ARETINO* 1995, I, pp. 3-21.

LE CIVILTÀ DEL LIBRO 2000

*Le civiltà del libro e la stampa a Venezia. Testi sacri ebraici, cristiani, islamici dal Quattrocento al Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di S. Pelusi, Padova 2000.

LE SIECLE DE TITIEN 1993

*Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, Catalogo della mostra, a cura di M. Laclotte, Paris 1993.

LE VITE DEL VASARI 2010

*Le Vite del Vasari, genesi, Topoi, Ricezione*, Atti del convegno, a cura di A. Nova, Venezia 2010.

LEONARDO 1993

L. DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, Milano 1993.

LEONARDO 2007

L. DA VINCI, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano 2007.

LONGHI [1946] 1978

R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* [1946], in *Opere complete di Roberto Longhi*, X, Firenze 1978.

LONGO 1992

A. LONGO, *Doni, Anton Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma 1992, pp. 158-167.

LORENZETTI 1938

G. LORENZETTI, *Una nuova data sicura nella cronologia tintoretiana*, in «Ateneo veneto», 123, 3-4, 1938, pp. 129-139.

LUCHERINI 2007

V. LUCHERINI, *La modernità degli antichi nel primo Cinquecento, o della collezione padovana di Pietro Bembo*, in «Venezia arti», 21, 2007, pp. 42-55.

LUDWIG 1902

G. LUDWIG, *Bonifazio di Pitati da Verona. Eine Archivalische Untersuchung*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 23, 1902, pp. 36-66.

MALATO 1995

E. MALATO, *Gli studi su Pietro Aretino negli ultimi cinquant'anni*, in *PIETRO ARETINO* 1995, II, pp. 1127-1150.

MASON RINALDI 1996

S. MASON RINALDI, *Intorno al soffitto di San Paternian. Gli artisti di Vettor Pisani*, in *JACOPO TINTORETTO* 1996, pp. 71-75.

MC TAVISH 1981

D. MC TAVISH, *Vasari e Pietro Aretino*, in *GIORGIO VASARI* 1981, pp. 108-111.

MENDELSON 1982

L. MENDELSON, *Paragone. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Theory*, Michigan 1982.

MIDDELDORF 1944a

U. MIDDELDORF, *A note on two Pictures by Tintoretto*, in «Gazette des Beaux-Arts», 26, 1944, pp. 243-260.

MIDDELDORF 1944b

U. MIDDELDORF, *Reinterpretation of a Tintoretto*, in «Art Bulletin», 26, 1944, pp. 195-196.

MORETTI-NIERO-ROSSI 1994

L. MORETTI, A. NIERO, P. ROSSI, *La chiesa del Tintoretto. Madonna dell'Orto*, Venezia 1994.

MOSCHINI MARCONI 1955-1970

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, I-III, Roma 1955-1970.

MYSSOK 2010-2012

J. MYSSOK, *Battista Franco tra Biblioteca Marciana e cappella Grimani*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 2010-2012, pp. 115-132.

NEPI SCIRÈ 1994

G. NEPI SCIRÈ, *I dipinti votivi di Jacopo Tintoretto*, in *JACOPO TINTORETTO* 1994c, pp. 39-49.

NICHOLS 1999

T. NICHOLS, *Tintoretto. Tradition and Identity*, London 1999.

ORIENTE CRISTIANO E SANTITÀ 1998

*Oriente cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, Catalogo della mostra, a cura di S. Gentile, Carugate 1998.

OST 2006

H. OST, *Tizian: Perseus und Andromede. Datierung, Repliken, Kopien*, in «Artibus et Historie», XXVII, 54, 2006, pp. 129-146.

PACHECO [1649] 1990

F. PACHECO, *El arte de la pintura*, [1649], a cura di B. Bassegoda, Madrid 1990.

PALLUCCHINI 1969

A. PALLUCCHINI, *Tintoretto*, collana «I diamanti dell'arte», 51, Firenze 1969.

PALLUCCHINI 1950

R. PALLUCCHINI, *La giovinezza di Tintoretto*, Milano 1954.

PALLUCCHINI 1969

R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, I-II, Firenze 1969.

PALLUCCHINI 1981

R. PALLUCCHINI, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *DA TIZIANO A EL GRECO* 1981, pp. 11-68.

PALLUCCHINI 1982

R. PALLUCCHINI, *Profilo del Tintoretto*, in *ROSSI-PALLUCCHINI* 1982, pp. 11-122.

PALUMBO 1990

G. PALUMBO, *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nello specchio delle immagini tra Cinquecento e Seicento*, Prefazione di C. de Frede, Napoli 1990.

PAOLUCCI 1981

A. PAOLUCCI, *La sala della Libreria e il ciclo pittorico*, in *DA TIZIANO A EL GRECO* 1981, pp. 287-299.

PARIS BORDON 1987

*Paris Bordon e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studi (Treviso 28-30 ottobre 1985), a cura di G. Fossaluzza, Manzato, Treviso 1987.

PENNY 2008

N. PENNY, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings*, II, Londra 2008.

PER GIOVANNI ROMANO 2009

*Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti-G. Dardanello-G. Galante Garrone et alii, Savigliano (Cuneo) 2009.

PERRY 1975

M. PERRY, *A Greek Bronze in Renaissance Venice*, in «Burlington Magazine», 865, 1975, pp. 204-211.

PIERGUIDI 2005

S. PIERGUIDI, *Avvicendamento d'artisti e direzione di cantiere nella decorazione dei tre oratori romani*, in «Bollettino d'arte», 132, 2005, p. 27-28.

PIETRO ARETINO 1995

*Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del convegno (Roma-Viterbo-Arezzo 28 settembre-1 ottobre 1992, Toronto 23-24 ottobre 1992, Los Angeles 27-29 ottobre 1992), I-II, Roma 1995.

PIETRO BEMBO 2013

*Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia 2013.

PIGNATTI-VALCANOVER 1985

T. PIGNATTI, F. VALCANOVER, *Tintoretto*, Milano 1985.

PINELLI 1993

A. PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.

PINO [1548] 1971-1977

P. PINO, *Dialogo di pittura di Messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce [Venezia 1548]*, in *SCRITTI D'ARTE* 1971-1977, I, p. 754-766.

PITTA 2008

A. PITTA, *Seconda lettera ai Corinzi*, Roma 2008.

POZZI-MATTIODA 2006

M. POZZI, E. MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.

PULLAN 1982

B. PULLAN, *La politica sociale della Repubblica di Venezia. 1500-1620*, Roma 1982.

PUPPI 2012

Tiziano. *L'epistolario*, a cura di L. Puppi, *Postfazione* di C. Hope, Firenze 2012.

RAGIONIERI 2000

P. RAGIONIERI, *I bozzetti michelangioteschi della Casa Buonarroti*, Firenze 2000.

REARICK 1995

W.R. REARICK, *Post-Maniera*, in *LA RAGIONE E L'ARTE* 1995, pp. 67-78.

REARICK 1996

W.R. REARICK, *From drawing to painting. The role of "disegno" in the Tintoretto shop*, in *Jacopo Tintoretto* 1996, pp. 173-184.

RÉAU 1955-1957

L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, I-III, Parigi 1955-1957.

RIDOLFI [1648] 1924

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte* [Venezia 1648], a cura di D. von Hdeln, I-II, Berlino 1924.

ROMANI 2003

V. ROMANI, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in *DANIELE DA VOLTERRA* 2003, pp. 15-54.

ROMANI 2007

V. ROMANI, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia: Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, collana «I Grandi Maestri dell'Arte. L'artista e il suo tempo», Firenze 2007.

ROMANI 2013

V. ROMANI, *Pietro Bembo tra cultura figurativa cortigiana e "maniera moderna"*, in *PIETRO BEMBO* 2013, pp. 32-47.

ROMEI 1991

G. ROMEI, *Dolce, Lodovico*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 399-405.

ROSAND 2012

D. ROSAND, *Véronèse*, Parigi 2012.

ROSKILL 1968

M.W. ROSKILL, *Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of de Cinquecento*, New York 1968.

ROSSI 1974

P. ROSSI, *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, Milano 1974.

ROSSI 1975

P. ROSSI, *I disegni di Jacopo Tintoretto*, Firenze 1975.

ROSSI 1994

P. ROSSI, *Jacopo Tintoretto alla Madonna dell'Orto*, in *LA CHIESA DEL TINTORETTO* 1994, pp. 93-149.

ROSSI 1996

P. ROSSI, *I cartoni di Jacopo e Domenico Tintoretto per i mosaici della basilica di San Marco*, in «Arte Veneta», 48, 1996, pp. 43-55.

ROSSI 2007

P. ROSSI, *Jacopo Tintoretto: disegni respinti, precisazioni attributive*, in «Arte veneta», 64, 2007, pp. 73-117.

ROSSI-PALLUCCHINI 1982

P. ROSSI-R. PALLUCCHINI, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, I-II, Milano 1982.

SACCONI 1998

A. SACCONI, *Franco, Battista*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, L, Roma 1998, pp. 176-180.

SACCOMANI 2001

E. Saccomani, *Tre studi preparatori per incisioni di Battista Franco e qualche appunto sulle sue fonti figurative*, in *Scritti in onore di Sylvie Béguin* 2001, pp. 249-261.

SALVATORI RIZZI 1991

L. SALVADORI RIZZI, *Riflessioni sull'opera incisa di Battista Franco*, in «Arte documento», 5, 1991, pp. 148-157.

SAN GEROLAMO [1989] 2009

SAN GEROLAMO, *Lettere* [1989], *Introduzione e note di C. Moreschini*, traduzione di R. Palla, Milano 2009.

SCHWARZ 1952

H. SCHWARZ, *The Mirror in Art*, in «Art Quarterly», 15, 1952, pp. 97-118.

SCRITTI D'ARTE 1971-1977

*Scritti d'arte del Cinquecento*, I-III, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1971-1977.

SCRITTI IN ONORE DI SYLVIE BÉGUIN 2001

*Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani, Napoli 2001.

SHEARMAN 1995

J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»* [1992], Milano 1995.

SIMONETTI 1986

S. SIMONETTI, *Profilo di Bonifacio De' Pitati*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 15, 1986, pp. 83-134.

SUIDA 1946

W. SUIDA, *Clarifications and identifications of works by Venetian painters*, in «The Art Quarterly», IX, 1946, pp. 283-298.

TAMANI 2000

G. TAMANI, *Edizioni ebraiche veneziane dei secoli XI-XVIII*, in *LE CIVILTÀ DEL LIBRO* 2000, pp. 29-36.

TEMPESTA 2011

C. TEMPESTA, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *IL RINASCIMENTO A ROMA* 2011, pp. 116-125.

TERPENING 1997

R.H. TERPENING, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto 1997.

TIETZE 1948

H. TIETZE, *Tintoretto. The paintings and drawings*, Londra 1948.

TINTORETTO 1937

*La mostra del Tintoretto*, Catalogo della mostra, a cura di N. Barbantini, Venezia 1937.

TINTORETTO 2007

*Tintoretto*, Catalogo della mostra, a cura di M. Falomir, Madrid 2007.

TINTORETTO 2012

*Tintoretto*, Catalogo della mostra, a cura di V. Sgarbi, Milano 2012.

TITIAN, TINTORETTO, VERONESE 2009

*Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, Catalogo della mostra, a cura di F. Ilchman, Boston 2009.

TIZIANO 1999

*Tiziano. Técnicas y restauraciones*, Atti del Simposio Internazionale (Madrid 3-5 giugno 1999), a cura di F. Checa, M. Mancini, Madrid 1999.

TIZIANO 2003

*Tiziano*, Catalogo della mostra, a cura di M. Falomir, Madrid 2003.

TIZIANO 2007

*Tiziano. L'ultimo atto*, Catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Milano 2007.

TONIOLO 2011

F. TONIOLO, *Il Duecento*, in *LA PAROLA ILLUMINATA* 2011, pp. 13-33.

TRATTATI D'ARTE 1960

*Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960.

VAN DER SMAN 1994(1995)

G.J. VAN DER SMAN, *Il percorso stilistico di Battista Franco incisore: elementi per una ricostruzione*, in «Arte documento», 8, 1994(1995), pp. 101-114.

VARAZZE 2007

I. DA VARAZZE, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riveduto e commento a cura di G. Paolo Maggioni, traduzione italiana a cura di F. Stella, I-II, Firenze-Milano 2007.

VARCHI [1549] 1960

B. VARCHI, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* [1549], in *TRATTATI D'ARTE* 1960, I, pp. 1-82.

VARICK LAUDER 2009

*Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inventaire Général des dessins italiens, Tome VIII. Battista Franco*, a cura di A. Varick Lauder, Parigi 2009.

VASARI [1550-1568] 1962

G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, I-V, Milano-Napoli 1962.

VASARI [1550-1568] 1966-1997

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1997.

VENTURI 1929

A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, III, Milano 1929.

VICO 1558

E. VICO, *Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1558.

VISCEGLIA 2001(2002)

M.A. VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 2001(2002), pp. 5-50.

WEDDINGEN 2009

E. WEDDINGEN, *Tintoretto und Hieronymus*, Berna 2009.

WETHEY 1969

H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. The Religious Paintings*, I, Londra 1969.

WETHEY 1975

H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. The Mitological and Historical Paintings*, III, Londra 1975.

ZANETTI 1733

A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia [...]*, presso P. Bassaglia, Venezia 1733, ristampa anastatica, Sala Bolognese 1980.

## ABSTRACT

Nel saggio, dedicato al primo intervento compiuto da Tintoretto nella decorazione del Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, si propone una rilettura circostanziata dei due dipinti con *San Giorgio, la principessa e san Luigi* e *Sant'Andrea e san Girolamo*, oggi alle Gallerie dell'Accademia. A partire da un passaggio del *Dialogo di pittura intitolato l'Aretino* (1557) di Lodovico Dolce, in cui si riconosce la più antica menzione della prima tela destinata al Magistrato del Sale, è stato possibile rintracciare nuove fonti, letterarie e figurative, per la complessa composizione formale e iconografica dei soggetti. Le due invenzioni si collocano in apertura di un decennio ricco di stimoli e audaci sperimentazioni, che vedrà il Robusti impegnato nella difficile ricerca di equilibrio tra forma michelangeloesca e cromatismo veneziano, indice di una ormai raggiunta qualificazione di stile nell'ambito della cultura manieristica lagunare. Attraverso una revisione dei documenti d'archivio e della letteratura dedicata a questo tema, è stato possibile fare qualche precisazione sulla cronologia delle due tele, sulla loro stringente affinità stilistica, ma anche sull'unitarietà del programma iconografico, fin qui non riconosciuta. Fondamentale si è rivelata una iniziale riflessione sulla storia redazionale del *Dialogo* dolciano – cresciuto all'ombra dei precetti dell'amico e collega Pietro Aretino a partire dalla seconda metà del quinto decennio – che ha fornito nuovi elementi per una migliore comprensione dei dipinti e del dibattito critico sollevato dal poligrafo veneziano nei confronti di Tintoretto.

This essay focuses on the first works by Tintoretto within the decoration of the Palazzo dei Camerlenghi in Rialto and suggests a new reading of the two paintings now in the Gallerie dell'Accademia, *Saint George, the princess and saint Louis* and *Saint Andrew and saint Jerome*. Starting from a passage in Lodovico Dolce's *Dialogo di pittura intitolato l'Aretino* (1557), the earliest reference to the first of the two paintings addressed to the Magistrato del Sale, the author has identified new sources, of both literary and figurative nature, in order to explain the elaborate formal and iconographic structure of the subjects. These two inventions belong to the opening of a very rich and experimental decade in Tintoretto's activity. At this point of his career, Robusti is deeply absorbed by his attempts to reach the difficult balance between Michelangelesque forms and Venetian colours, a struggle which now determines his style qualification in the Venetian Mannerist culture. By reviewing the archival sources and the literature on this theme, the author has also been able to clarify the chronology of the two paintings and to determine their stylistic affinities as well as their consistency within the entire decorative cycle, which is here recognized for the first time as a unitary iconographic project. As a starting point of this research, the editorial background of Dolce's *Dialogue* was of great importance, in order to gain a deeper understanding of these paintings and of the critical debate aroused by the Venetian poligraph over Tintoretto's *oeuvre*.