



Università Ca' Foscari di Venezia

Dottorato di ricerca in Storia Antica e Archeologia, Storia dell'Arte  
XXII ciclo (A.A. 2006/2007 - A.A. 2008/2009)

## **Le finestre di paesaggio nei ritratti di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano**

Settore scientifico disciplinare di afferenza:  
[L-ART/02] Storia dell'Arte Moderna

Tesi di dottorato di MERI SCLOSA, matricola 955397

Direttore della Scuola di dottorato  
Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del dottorando  
Prof. Sergio Marinelli



*a Paolo*



## INDICE

Introduzione.....	7
-------------------	---

### CAPITOLO I

#### *Il contesto*

I.1. Il volto di Venezia nella tradizione pittorica del Cinquecento.....	10
I.2. Le finestre paesaggistiche nella ritrattistica di Jacopo Tintoretto.....	18

### CAPITOLO II

#### *Finestre di paesaggio nei ritratti di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano*

II.1. Il paesaggio come attributo: vedute di Venezia, di città della Terraferma, dello Stato da Mar e dell' <i>Urbe</i> .....	23
II.2. La nobiltà veneziana e l'immagine della villa.....	65
II.3. Il paesaggio naturale.....	76

### CAPITOLO III

#### *Catalogo delle opere*

III.1. Domenico Tintoretto: catalogo dei ritratti con finestre di paesaggio.....	81
III.2. Leandro Bassano: catalogo dei ritratti con finestre di paesaggio.....	175
Illustrazioni.....	203
Bibliografia.....	249

## ABBREVIAZIONI

### *Archivi e biblioteche*

ASPV	Archivio Storico del Patriarcato, Venezia
ASV	Archivio di Stato, Venezia
BMCV	Biblioteca del Museo Correr, Venezia
BNFP	Bibliothèque Nationale de France, Département des Cartes et Plans, Parigi
BNMV	Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

## Introduzione

La critica, pur notando la peculiarità della presentazione del personaggio entro o in rapporto a un contesto ambientale, in genere si è concentrata sulla specificità umana del ritratto, valutando gli elementi di corredo come l'apertura paesistica alla stregua di note decorative o di sussidi all'insieme compositivo.

Prendendo in considerazione la produzione ritrattistica di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano – pittori che propongono con frequenza impaginazioni in cui il modello è posto accanto a una finestra panoramica – mi sono dedicata in modo specifico all'analisi degli scenari naturali che contrappuntano i sembianti. L'esame ha prediletto effigi di sicura autografia, sebbene – ai fini di una più compiuta riflessione sugli sfondi – siano state comprese nel catalogo alcune opere in cui sono emersi interventi di aiuti o incertezze, poiché caratterizzate da significative rappresentazioni ambientali.

Lo studio effettuato ha dimostrato come le finestre di paesaggio si dispongano secondo precise mappe di relazioni con i personaggi immortalati, denotandone l'incisività espressiva e la natura di veri e propri attributi individuanti. Il riconoscimento dei panorami urbani su cui si spalancano queste aperture – attraverso la comparazione con un'ampia gamma di materiali cartografici, dalle piante di città di natura militare alle vedute prospettiche a stampa o dipinte – ha permesso di precisare il ruolo politico degli effigiati e, in alcuni casi, di pervenire alla loro identificazione. Se, infatti, l'esemplarità del magistrato veneziano si fonda sulla virtuosa azione di governo è logico che la valenza encomiastica del ritratto sia amplificata dalla rappresentazione del territorio perfettamente amministrato, qualificando l'immagine ufficiale, laddove nello sfondo

appaiano specifiche realtà urbane – ad esempio Belluno, Vicenza, Bassano o Canea – come memorie celebrative di specifici incarichi. La finestra panoramica, quindi, rappresenta l’ambito d’azione dei modelli, ovvero, attraverso la dimensione prospettica dello spazio lontano offre la visualizzazione di una lontananza temporale, l’antefatto di vita che determina la glorificazione imperitura del ritratto.

Una sezione è stata dedicata all’immagine della villa, che con maggiore frequenza occorre nella produzione di Domenico Tintoretto, evidenziando come tra Cinque e Seicento la formula sintattica dell’effigie corredata da un varco sulla realtà esterna si diffonda anche tra i sembianti muliebri. In particolare, è stato possibile dar conto di come il pittore risponda alle diverse esigenze della committenza, tratteggiando con esattezza la proprietà del singolo – ad esempio la residenza di campagna del doge Marino Grimani fissata nel ritratto di Cincinnati – o illustrando, attraverso una tipizzazione quasi astratta della villa – iterata in forme pressoché identiche in diverse effigi sia femminili che maschili – una delle più caratteristiche estrinsecazioni, sociale economica e ideale, della società veneziana, ovvero la villeggiatura. Lo spazio naturale visibile oltre la finestra allora, come altresì conferma l’esame dei panorami prettamente naturali, si propone anche come raffigurazione di uno spazio culturale.

L’analisi, infine, ha posto in luce come l’approccio alla realtà urbana di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano sia mediata da modelli preesistenti, spesso di natura grafica; ha definito, quindi, un contesto pre-vedutistico, nel quale, esulando dall’obiettività topografica, la città viene presentata e resa intelligibile attraverso una sintesi iconica, un’*imago urbis*. Il proporsi di illustrare lo spazio d’azione dell’uomo che si affida all’eternità della pittura, nondimeno, sembra instillare negli artisti l’esigenza dell’osservazione diretta della città, proponendo, ad esempio, anche la ripresa di una



Venezia lontana dall'ufficialità del cuore marciano.

Essenziale al fine della ricerca è stato l'esame del materiale cartografico conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, la Biblioteca Nazionale Marciana e la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nonché presso la Bibliothèque Nationale di Parigi. Indispensabile, inoltre, è stato il vaglio del materiale iconografico in possesso delle più importanti raccolte italiane ed europee, dalla Fototeca Antonio Morassi a quelle della Fondazione Giorgio Cini, del Museo Correr, della Fondazione Zeri, delle Fondazioni Berenson e Longhi, del Kunsthistorisches Institut di Firenze, della Biblioteca Hertziana, dell'Istituto Centrale per il Catalogo di Roma, nonché del Département des Peintures del Louvre di Parigi e della Witt Library di Londra. Non è stato invece possibile prendere visione del Fondo Rearick custodito presso il Museo Civico di Bassano del Grappa perché attualmente in fase di riordino.

## CAPITOLO I

### Il contesto

#### I.1. *Il volto di Venezia nella tradizione pittorica del Cinquecento*

Dal primo Cinquecento molti maestri hanno posto a sfondo delle loro composizioni l'immagine di Venezia, conferendole in minore o maggior misura una valenza ideologica di tipo politico-religioso. In un rapido *excursus* si prendono in considerazione alcune esemplari testimonianze figurative in cui appare la città lagunare; rappresentazioni che tuttavia per quanto precise – senza escludere la *Pianta prospettica* di Jacopo de' Barbari (1500)<sup>1</sup> – non sono animate da propositi oggettivi, poiché la verità che attestano non è quella del reale, ma quella del mito<sup>2</sup>.

Alla finestra presso la quale siede la *Madonna leggente* (Oxford, Ashmolean Museum) attribuita dubitativamente a Giorgione<sup>3</sup> si offre la contemplazione della città nata *in mente dei*<sup>4</sup>. Lo scorcio si spalanca sulla veduta della Piazzetta di San Marco ripresa dal Bacino e, in modo significativo, possiamo registrare che la visualizzazione divina non comporta alcun scollamento rispetto alla realtà del tempo<sup>5</sup>. Il campanile, infatti, vi appare privo della cuspide, nello stato provvisorio – con la copertura piana – che si mantenne per più di un ventennio dopo l'incendio, provocato da un fulmine, del

---

<sup>1</sup> Si fa riferimento all'intento celebrativo e alla perpetuazione del mito della città insiti nella *Pianta* del de' Barbari, condotta secondo criteri scientifici; cfr. ROMANELLI 1999, pp. 12-18, FERRARI 2006, p. 152.

<sup>2</sup> CORBOZ 1980, p. 68.

<sup>3</sup> *The Ashmolean Museum*, 2004, A777. È stato messo in luce come la Vergine oxfordiana sia compositivamente simile alla xilografia raffigurante la *Madonna e Gesù Bambino* di Hans Burgkmair, cfr. AIKEMA 2003, p. 75;

<sup>4</sup> Cfr. Sinding-Larsen 1980, p. 40.

<sup>5</sup> Su questo paesaggio marciario e la proposta di datazione *post* 1506 in virtù della conformazione della Torre dell'Orologio che si intravede nello sfondo; cfr. PUPPI 1981, pp. 356-358.

1489.

Liricamente malinconica è l'epifania di Venezia che domina lo sfondo della *Morte di Adone* di Sebastiano del Piombo (Firenze, Galleria degli Uffizi), in cui il crepuscolo silente che avvolge la scena urbana fa da controcanto all'atmosfera afflitta della rappresentazione principale. Il nostalgico ricordo della patria lontana<sup>6</sup> – abbandonata dall'artista nel 1511, quando le ombre della disfatta di Agnadello ancora rabbuivano il destino della Serenissima – accordandosi al sentimento di pena per la separazione definitiva illustrato nella scena mitologica, è stato avvertito come un lamento funebre su Venezia<sup>7</sup>. Una dolente armonizzazione di significati ancora più pregnante se si rammenta l'analogia tra Venezia e Venere ricordata da Sanudo, dal momento che la città nasce nel giorno della dea nonché dell'Annunciazione (25 marzo)<sup>8</sup>. La dimensione luttuosa tuttavia non sembra totalizzante, andrebbe anzi considerata in una prospettiva di rinascita<sup>9</sup>, infatti, la fosca prospettiva della città è ancora rischiarata da un bagliore che riverbera sulle murature di Palazzo Ducale, ammettendo che, forse, una flebile speranza è possibile<sup>10</sup>. Anche in questo caso, alla stregua della *Madonna* di Oxford, si sottolinea come l'immagine di Venezia sia calata nella realtà effettuale, con il campanile che si erge privo di coronamento.

Come a chi vi si giunga per mare si dischiude il paesaggio di Venezia a sfondo del *Riposo nella fuga in Egitto* di Giovanni Gerolamo Savoldo già in collezione Castelbarco Albani, anticipando un punto di vista canaletto. Se compositivamente la tela può

---

<sup>6</sup> Per il dibattito sull'esecuzione veneziana o romana del dipinto si rimanda alla sintesi di CONTINI 2008, pp. 134-135 (con bibliografia precedente).

<sup>7</sup> CORBOZ 1980, p. 64.

<sup>8</sup> TAFURI 1982, p. 14.

<sup>9</sup> Cfr. CALVESI 1980, pp. 184-185; per lo studioso, alla luce dei *Saturnalia* di Macrobio, il compianto di Venere allude al lamento per la scomparsa del sole e quindi si legherebbe alla ciclicità stagionale.

<sup>10</sup> Un'altra interpretazione ravvede nel capolavoro di Sebastiano del Piombo un'allusione alla punizione (la guerra contro la Lega di Cambrai) per la dissennata condotta di Venezia, cfr. PUPPI 1994, pp.77-90.

rimandare all'*Astrologo* di Giulio Campagnola<sup>11</sup>, nel fondale urbano è avvertibile la conciliazione del paesaggismo di matrice giorgionesca con un sentimento ottico tutto fiammingo<sup>12</sup>, illuminato da una luce fredda e tersa che, due secoli dopo, ritroveremo ancora più nitida nelle vedute di Bernardo Bellotto. L'inconsueta ripresa di Venezia verso l'ingresso del Canal Grande<sup>13</sup> ci mostra – per nulla capricciosa – il Palazzo Ducale prima che l'ala est fosse elevata, il campanile finalmente coronato dalla cuspidine con la statua dell'Angelo annunciante eretta nel 1513, i Granai, il Fonteghetto della farina, l'antica torre della Dogana e una rarissima veduta a posteriori dell'isola di San Giorgio che mostra il giardino recintato e la manica lunga con appena la sommità dell'antica chiesa. Alla splendida visione lagunare si contrappone, tuttavia, l'iconografia nordica della torre di Babele diruta, simbolo nefasto della superba "*Babylonia occidentalis*"<sup>14</sup> alla quale, per Corboz, verrebbe omologata la Venezia ormai perduta da cui fugge la Sacra Famiglia<sup>15</sup>, mentre per Aikema, all'opposto, la Serenissima, nuova Gerusalemme, si contrappone alla Roma-Babilonia e rappresenterebbe un approdo sicuro<sup>16</sup>.

Savoldo anche a sfondo della *Madonna con Gesù Bambino, angeli e i santi Pietro, Domenico, Paolo e Gerolamo* (Milano, Pinacoteca di Brera) pone un verosimile panorama veneziano assolutamente singolare, che, dalla laguna nei pressi di Murano – ancora una volta in anticipo sulle soluzioni del vedutismo settecentesco – riprende la

---

<sup>11</sup> GILBERT 1986, pp. 334-337.

<sup>12</sup> EBERT-SCHIFFERER 1990, p. 74.

<sup>13</sup> Un'analogia inquadratura di Venezia, definita in maniera assai più succinta, ricorre anche nel *Ritratto di donna in veste di Santa Caterina* (Bergamo, collezione privata), ugualmente riconosciuto al Savoldo.

<sup>14</sup> La "*Babylonia occidentalis*" secondo l'assimilazione di Sant'Agostino è Roma. La torre di Babele sarebbe dunque una rappresentazione di Roma-Babilonia, cfr. AIKEMA 2003, p. 108.

<sup>15</sup> CORBOZ 1980, p. 64

<sup>16</sup> AIKEMA 2003, p. 108.

riva delle Fondamenta Nuove<sup>17</sup>. Uno scenario bilicato tra capriccio e realtà che quasi precorre le marine dei pittori nordici giunti a Venezia alla fine del Seicento<sup>18</sup> o, nell'episodio del calafataggio, i porti di Luca Carlevarijs. Naturalmente non è casuale la scelta di raffigurare la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo<sup>19</sup>, poiché il tempio domenicano di Venezia è un richiamo alla chiesa della medesima congregazione cui la pala era destinata a Pesaro<sup>20</sup>.

Celeberrima l'immagine ufficiale di Venezia a corredo del *Leone di San Marco* (Venezia, Palazzo Ducale, Sala Grimani) dipinto da Vittore Carpaccio per gli ufficiali del Dazio del Vin nel 1516<sup>21</sup>. A questa data, naturalmente, il campanile appare rifinito dalla statua dorata dell'arcangelo Gabriele – il cui collocamento è ricordato dal Sanudo il 6 luglio 1513 – mentre le ali laterali della Torre dell'Orologio sono state completate. La veduta, inoltre, documenta l'aspetto originario delle trifore intagliate e del finestrone gotico sul fronte meridionale di Palazzo Ducale perduti nel disastroso incendio del 1577<sup>22</sup>. A destra, invece, si distende la vista del bacino così come la si poteva godere dalla sede del Doge, con la torre della Dogana, l'isola di San Giorgio nella sua forma quattrocentesca e il castello – alla bocca di porto del Lido – a presidio dello sbocco al mare. Rilevante è il gioco di punti di vista incrociati fra le due parti del panorama, con la Piazzetta ripresa verosimilmente dal cenobio benedettino e quest'ultimo, appunto, da Palazzo Ducale. Negli anni successivi alla disfatta di Agnadello l'immagine carpacesca

---

<sup>17</sup> Lo stesso paesaggio lagunare è stato ripetuto da Savoldo anche nel *San Gerolamo penitente* della National Gallery di Londra.

<sup>18</sup> Cfr. LONGHI 1917, p. 112; OLIVARI 2008, p. 16.

<sup>19</sup> Il profilo della chiesa domenicana è visibile anche nella *Veduta di Venezia* incisa da Erhard Reuwich per le *Peregrinationes in Terram Sanctam* di Breydenbach (1486); cfr. AIKEMA 1993, pp. 112; Lo studioso ritiene che lo spazio acqueo rappresentato sia quello del Bacino di San Marco, anche se nessun elemento della composizione giustifica una tale supposizione e ignorando che la disposizione spaziale della chiesa corrisponde effettivamente ad una visione dalle Fondamenta Nuove così come già rilevato da ZAMPETTI pp. 55-56.

<sup>20</sup> Cfr. OLIVARI 2008, p. 16.

<sup>21</sup> SCARPA 1991, pp. 60-69.

<sup>22</sup> Cfr. PILO 2003, pp. 32-33.

parrebbe dunque enfatizzare, attraverso l'ampiezza del bacino marciano, la forza marinara della Repubblica, laddove il ridotto lembo di suolo su cui il leone poggia le zampe anteriori – disseminato di piante officinali<sup>23</sup> – figurerebbe la lenta risoluzione della crisi dello Stato «da terra», ammonendo i funzionari governativi ad agire per il bene di Venezia<sup>24</sup>.

In una luce dorata e divina appare avvolto il cuore marciano nella *Madonna con Gesù Bambino appare a San Francesco d'Assisi, Sant'Alvise e al donatore Alvise Gozzi* (Ancona, Pinacoteca Civica) dipinta da Tiziano nel 1520. Una visione pacificata e, forse, di redenzione visto il simbolo del fico e il primato del campanile sul palazzo, che, oltretutto, oscura la Torre dell'Orologio, porta d'ingresso al polo economico rialtino<sup>25</sup>. Un lontano e bassissimo profilo quasi grafico è la veduta di Venezia nel *San Cristoforo* di Tiziano, eseguito durante il dogado di Andrea Gritti (1523-1538) in Palazzo Ducale. La città è ancora tutta sintetizzata nella verticalità della torre campanaria, mentre la sede del potere statale appare quasi informe, avvolta dalle brume. Se Corboz ritiene che il Santo allontani il Cristo bambino da Venezia<sup>26</sup>, non possiamo escludere, di contro, che l'immagine sia un'invocazione affinché il traghettatore conduca in salvo la città ancora minacciata da venti di guerra<sup>27</sup>. Una supplica che plausibilmente è stata esaudita, se nello svettare del campanile scorgiamo un'allusione alla prospettiva della *renovatio urbis* promossa dal Gritti, che il progetto della Loggetta sansoviniana (1536-1540), sebbene non risulti percepibile nell'affresco, coinvolge direttamente la torre marciana<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> Per la lettura simbolica e il rimando alle virtù officinali del malvone, della scabbiosa e della dragontea visibili nel dipinto, cfr. FERRARA 1997, p. 212.

<sup>24</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 210-213

<sup>25</sup> Cfr. MASCHIO 1980, pp. 69-70 (con bibliografia precedente); CORBOZ 1980, p. 66; GENTILI 1992, pp. 89-97; per lo studioso Venezia garantisce la pace nell'Adriatico, favorendo, quindi, l'attività mercantile del committente Alvise Gozzi.

<sup>26</sup> CORBOZ 1980, p. 64.

<sup>27</sup> Nel 1523 il minaccioso esercito francese era accampato presso Milano, in località San Cristoforo.

<sup>28</sup> Cfr. BRUGNOLO 1997, p. 223.

Anche ne *L'Eterno benedicente* di Bonifacio de' Pitati<sup>29</sup> (Venezia, Gallerie dell'Accademia) – in origine un unico complesso con le due tele raffiguranti la *Vergine* e l'*Angelo annunciante* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) – il campanile, qui, avvolto dalle nubi, è il fulcro dell'inedita veduta di Piazza San Marco ripresa dall'Orologio verso il molo, ove la presenza della Loggetta di Jacopo Sansovino offre il discrimine *post quem* (1540) per la datazione del dipinto. A sfondo di un'*Annunciazione* l'immagine di Venezia, dal momento che la città nasce nel giorno della Sacra Incarnazione manifesta chiaramente la sua origine divina, mentre la benevolenza dell'Eterno si spande sullo Stato, simbolicamente espresso nello spazio politico della piazza che si eleva e rapporta a Dio attraverso la verticalità della torre campanaria<sup>30</sup>.

Per la Serenissima l'area marciana – luogo fisico ed emblematico del potere veneziano – costituisce concettualmente e figurativamente lo spazio di mitizzazione della propria storia<sup>31</sup>. Riassunta nel paradigma visivo della Piazza e della Piazzetta di San Marco, che la sapienza urbanistica del progetto sansoviniano ha delineato come fisionomia immutabile del mito, Venezia campeggia negli sfondi dei ritratti votivi dei dogi in Palazzo Ducale, esplicitando l'assimilazione ideologica tra il Serenissimo e la Repubblica e testimoniando che essa è governo perfetto, utopia realizzata.

Su un'ampia prospettiva cittadina da oltre le Prigioni al Fonteghetto della farina – ora ridotta ad uno stato larvale – sono assisi i venerabili *San Marco e i santi Pietro e Paolo al cospetto di Cristo in gloria* nella pala della Scuola Grande di San Marco (in deposito

---

<sup>29</sup> Non è rara nei dipinti di Bonifacio de' Pitati la presenza di immagini cittadine; ad esempio il Bacino con la torre della Dogana e la Piazzetta con Palazzo Ducale appaiono nell'*Allegoria con San Marco e Venezia* alle Gallerie dell'Accademia (in deposito presso la Fondazione Cini). Uno scorcio comprendente la Libreria, il campanile con la Loggetta e l'Ospizio Orseolo è visibile nell'*Adultera*, mentre nella tela con *San Marco unisce la Giustizia e la Pace* sembra possibile riconoscere la Riva del Vin (entrambe le tele appartengono alle Gallerie dell'Accademia e si trovano in deposito presso la Fondazione Cini).

<sup>30</sup> CORBOZ 1980, p. 66; MASCHIO 1980, p. 70. Al significato allegorico del campanile nel progetto sansoviniano accenna anche ROMANELLI 1980, p. 89.

<sup>31</sup> Cfr. TAFURI 1980, p. 21

dalle Gallerie dell'Accademia) dipinta, entro il 1614, da Jacopo Palma il Giovane, dal momento che Domenico Tintoretto non assolse al primitivo incarico dei confratelli<sup>32</sup>. I documenti attestano, infatti, che nel 1612 il figlio di Jacopo Robusti, dopo aver presentato i disegni preparatori, aveva ricevuto l'incarico di eseguire la pala<sup>33</sup>, ma il dipinto non venne mai realizzato dal pittore e il Capitolo della Scuola si vide costretto a ricorrere ad un altro maestro, appunto il Palma<sup>34</sup>. La veduta di Venezia, schizzata anche in un disegno preparatorio dell'opera (Stoccolma, Nationalmuseum), non è certo accessoria e i Santi sanciscono la tutela e la benevolenza divina di cui gode la Repubblica.

Appartiene, invece, già alla rappresentazione di eventi la *Veduta della Piazzetta con Palazzo Ducale in fiamme* (Treviso, Museo Civico) del fiammingo Lodewijck Toeput, detto il Pozzoserrato illustrante il terribile incendio che nel 1577 divampò nella sede del potere veneziano<sup>35</sup>. Il dipinto è un documento concreto – a sinistra è visibile la Libreria prima del completamento scamozziano (1582-1587), mentre verso il molo sono ancora presenti le beccarie addossate alla Zecca – che, cogliendo la fortuita e drammatica circostanza, sembra calare nella realtà veneziana il gusto nordico per i paesaggi in fiamme.

Alla pittura di genere rimanda la produzione del non eccelso Dirck de Vries – iscritto alla Fraglia dei pittori dal 1587 al 1617 – che ambienta le proprie scene di mercato sullo sfondo della città di Venezia<sup>36</sup>. Gli scorci cittadini, tuttavia, sono soprattutto ambientazioni d'atmosfera piuttosto generiche – ad eccezione, forse, del *Mercato*

---

<sup>32</sup> MASON RINALDI 1984, pp. 147-148 (con bibliografia precedente).

<sup>33</sup> PAOLETTI 1929, p. 184

<sup>34</sup> MOSCHINI MARCONI 1962, pp. 156-157; MASON RINALDI 1984, p. 148.

<sup>35</sup> Del dipinto si conosce anche una versione incisa ad opera di Hoefnagel (1578); cfr. PALLUCCHINI 1980, p. 98.

<sup>36</sup> Su de Vries si vedano i fondamentali contributi di FAGGIN 1963, pp. 54-64; ID. 1965, pp. 156-157 e, da ultimo, RAVELLI 2009, pp. 126-133.



*dell'uccellazione presso la pescheria di Venezia* recentemente attribuitogli<sup>37</sup> – poiché l'attenzione del pittore è ancora tutta concentrata sugli episodi figurativi e i brani di natura morta posti in primo piano.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 128-129. La scena di mercato ha come sfondo l'ingresso del Canal Grande con la riva prospiciente i Granai, tradizionalmente adibita al mercato del pesce e del pollame, il Fonteghetto della farina e l'antica torre della Dogana.

## I.2 Le finestre paesaggistiche nella ritrattistica di Jacopo Tintoretto.

Verso la fine del Cinquecento, quando Domenico Tintoretto e Leandro dal Ponte intraprendono la loro attività, il ritratto con finestra aperta sul paesaggio è una forma di sintassi dell'immagine ormai tradizionale<sup>38</sup>, cui erano ricorsi fin dall'inizio del secolo numerosi maestri veneziani, Tiziano e Jacopo Robusti *in primis*<sup>39</sup>.

Questo varco si offre albertianamente alla contemplazione di una “storia”<sup>40</sup>, ovvero, spalancandosi su un certo episodio, concorre a precisare l'inclinazione culturale, il ruolo sociale o ideologico del personaggio immortalato. Di recente è stato sostenuto che lo spazio incorniciato dalla finestra in cui l'intimo umano si manifesta come pensiero, emozione, passione, desiderio o azione non rinvia alla realtà<sup>41</sup>. Infatti, le immagini della città in fiamme nel *Ritratto del doge Francesco Venier* di Tiziano<sup>42</sup> (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) o della battaglia di Lepanto nel *Sebastiano Venier* di Jacopo

---

<sup>38</sup> Al ritratto con finestra paesaggistica sono ricorsi, limitandoci ad alcuni dei nomi più significativi – oltre a Tiziano e Jacopo Tintoretto – Lorenzo Lotto (*Ritratto di Gentiluomo* della Galleria Borghese di Roma), il nordico, collaboratore tizianesco, Jan Stephan van Calcar (*Ritratto di Melchior von Brauweiler* del Musée du Louvre di Parigi) e Veronese (*Ritratto di gentiluomo in pelliccia di lince* del Szépművészeti Múzeum di Budapest). Per Calcar si faccia riferimento ad HABERT 1999, pp. 70-82; AIKEMA-MARTIN 2009, pp. 343-344; per Lotto a RICCIARDI 1989, pp. 85-106; per Veronese a PIGNATTI-PEDROCCO 1995, pp. 231-232, n. 129. Va ricordato che secondo tale schema è impostato anche il precoce *Ritratto del doge Leonardo Loredan* noto in quattro esemplari, uno, già alla Gemäldegalerie di Dresda, andato perduto durante la Seconda Guerra Mondiale, uno conservato presso il Museo Correr di Venezia – da cui è stata derivata l'ulteriore copia ottocentesca delle collezioni veneziane – un secondo all'Accademia Carrara di Bergamo e un terzo di collezione privata milanese. Per le considerazioni sullo sfondo di questa immagine dogale si veda FERRARA 1997, pp. 203-206; per una sintesi delle alternanze attributive dell'effigie nelle varie versioni, cfr. VALENTINI 2009, p. 446.

<sup>39</sup> Tiziano, a partire dal terzo decennio del Cinquecento, ricorre svariate volte a questo tipo di impaginazione; si possono ricordare il *Ritratto di Baldassar Castiglione* (Dublino, National Gallery of Ireland), il *Conte Antonio di Porcia e Brugnera* (Milano, Pinacoteca di Brera) il *Ritratto di Eleonora Gonzaga della Rovere* (Firenze, Uffizi), *Clarice Strozzi* (Berlino, Staatliche Gemäldegalerie), *Georges d'Armagnac e il suo segretario* (Alnwick Castle, Duke of Northumberland); *Carlo V seduto* (Monaco, Alte Pinakothek), l'*Imperatrice Isabella del Portogallo* (Madrid, Museo Nacional del Prado), il *Doge Francesco Venier* (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), il *Ritratto d'uomo con palma* (Dresda, Gemäldegalerie); per il catalogo dei ritratti di Tiziano, WETHEY, II, 1971.

<sup>40</sup> ALBERTI 1435, (ed. 1804), p. 28.

<sup>41</sup> KOERING 2009a, p. 172

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 164, 166, 174, cat. 11.

Tintoretto<sup>43</sup> (Vienna, Kunsthistorisches Museum), relazionando il presente della posa ad un luogo e ad un tempo lontani, trasformano i due scorci, rispettivamente, nella proiezione mentale delle preoccupazioni del Serenissimo e nell'evocazione 'onirica' del trionfo dell'ammiraglio veneziano<sup>44</sup>. Anche nel *Ritratto di guerriero trentenne* del Kunsthistorisches Museum di Vienna e nell'*Ammiraglio* del Muzeum Narodowe di Varsavia la finestra è il luogo in cui sostanzialmente si materializza la gloria militare del personaggio immortalato: imbarcazioni e battaglie sono allusioni, esplicitate iconograficamente, alla missione e al ruolo del capitano<sup>45</sup>. Secondo Koering, addirittura, nel *Ritratto di Benedetto Soranzo* conservato a Harewood House<sup>46</sup> il carattere immaginario della *rêverie* paesaggistica raffigurata alle spalle del personaggio sarebbe rivelato dall'approssimazione e dalla goffaggine della rappresentazione che il pittore elaborerebbe ed esibirebbe con consapevolezza<sup>47</sup>. Lo spazio topico della finestra nella ritrattistica di Jacopo avrebbe dunque un carattere immaginario, poiché illustrerebbe un luogo o un episodio filtrandolo attraverso il ricordo e l'elaborazione mentale del protagonista.

Predomina la componente fantasiosa anche negli inserti architettonici che corredano

---

<sup>43</sup> Lo stesso può dirsi per il *Sebastiano Venier con un paggio* conservato in collezione privata; anche in questo caso la raffigurazione della battaglia di Lepanto esemplifica, mediante una proiezione allusiva all'episodio, la gloria militare del comandante veneziano. La ricompensa per l'indomito trionfatore di Lepanto fu l'elezione a doge, l'11 giugno del 1577, della quale il paggio recherebbe notizia, cfr. MASON RINALDI 1986, pp. 27-28. A favore, invece, della contemporaneità d'azione tra la rappresentazione del personaggio e lo sfondo si esprimeva la ROSSI 1974, pp. 64-65; ipotesi ribadita in EAD. 1994, p. 142 (con bibliografia).

<sup>44</sup> KOERING 2009a, p. 174. Le preoccupazioni del doge Francesco Venier nascevano dalle continue tensioni con l'Impero ottomano; per questa ipotesi e per la proposta di riconoscere nello sfondo del ritratto dogale la città di Vieste attaccata dai pirati si veda MONACELLI 2009, pp. 50-56.

<sup>45</sup> KOERING 2009a, p. 174. Oltre agli esempi citati si ricordano anche i ritratti di guerrieri che destano o hanno destato qualche perplessità circa l'autografia tintorettesca: il presunto *Vettor Pisani* di collezione privata veneziana, l'*Andrea Barbarigo* del Virginia Museum of Fine Arts di Richmond e l'*Ammiraglio* conservato agli Uffizi di Firenze; ROSSI 1974, pp. 120-121, 126, 141-142.

<sup>46</sup> L'autografia tintorettesca dell'opera è discussa; quasi certamente è frutto della collaborazione del maestro con la bottega. Per una cauta attribuzione al Robusti opta KOERING 2009a, p. 175; il ritratto, invece, è ritenuto sicuramente originale dalla ROSSI 1994, pp. 112-115, n. 18 (con bibliografia).

<sup>47</sup> KOERING 2009a, p. 175.

gli avvicinati, seppur temporalmente distanti, ritratti di *Jacopo Sansovino* della collezione Sedlmeir di Ginevra (1546-1548) e di *Ottavio Strada* del Rijksmuseum di Amsterdam (1567-1568). Si tratta, infatti, di riferimenti intellettualistici alla sfera d'attività e agli interessi degli illustri personaggi, di allusioni metaforiche alla creazione artistica e al gusto dell'antico conformi alla sostanza manieristica delle effigi<sup>48</sup>. Le rovine visibili nell'immagine di Ottavio hanno la potenza seduttiva di un miraggio, in cui le architetture antiche – vagamente associabili, piuttosto che ai voltoni della basilica di Massenzio<sup>49</sup>, alle monumentali strutture delle terme di Caracalla o del Palatino – suggeriscono la temperie culturale e gli ideali classici che prima costituirono l'orizzonte formativo e poi il destino del figlio di Jacopo Strada. Per Tintoretto non doveva essere difficile trarre ispirazione per i ruderi antichi da qualche fonte grafica: lo stesso padre del giovane immortalato ne possedeva dei disegni<sup>50</sup> e i collaboratori nordici attivi nella bottega avrebbero facilmente potuto disporre dei fogli con le *Rovine romane* di Hieronymus Cock (1550-1551), con le quali la Rossi notava qualche rispondenza<sup>51</sup>. Del resto, il maestro veneziano ha sicuramente desunto dall'incisione con l'assedio di Castel Sant'Angelo di Dirck Volkertszoon Coornhert, tratta dal disegno di Maarten van Heemskerck ed edita da Cock nella serie delle *Vittorie dell'Imperatore Carlo V* (1556), l'immagine del mausoleo di Adriano che appare almeno nel *Gentiluomo seduto con*

---

<sup>48</sup> ROSSI 1974, pp. 25, 58-59, 95-96; EAD. 1994, pp. 22, 36, 136 (con bibliografia); BULL-JANSEN-DE RIDDER 2009, p. 200-213.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 204

<sup>51</sup> ROSSI 1974, p. 59. La serie delle *Rovine romane* stampate da Hieronymus Cock (1550-1551), sono utilizzate dai maestri italiani e veneziani come fonti documentarie sull'Urbe. Dalle incisioni di Cock e dalla serie di Battista Pittoni (1561), ad esempio, trae ispirazione Veronese per gli sfondi paesaggistici affrescati nella Villa Barbaro di Maser; cfr. OBERHUBER 1968a, pp. 207-224; ID. 1968b, pp. 196-199; TURNER 1966, pp. 208-210; accenni sulla derivazione dei paesaggi veronesiani di Maser dalla grafica di Cock sono, da ultimo, in CROSATO LARCHER 2008, pp. 335, 339, 345. In generale sullo stampatore anversese si faccia riferimento a RIGGS 1977.

*bronzetto di David* di collezione privata svizzera<sup>52</sup>. Nonostante la deduzione grafica, la veduta di Castel Sant'Angelo che si apre nel suddetto dipinto<sup>53</sup>, rispetto ai ruderi e alle emblematiche architetture non finite cui si è fatto riferimento, è un panorama che si approssima quanto più possibile all'esistente effettivo. Infatti, risultando chiaro che lo scorcio della fortezza papale alluda all'ambasceria presso la Santa Sede sostenuta dal modello o, genericamente, alla sua passione antiquaria, è inopportuno conferirgli una caratterizzazione fantastica in virtù della sua natura di proiezione psichica – legittimandola mediante la sottolineatura di eventuali incongruenze prospettiche o strutturali – dal momento che il soggetto non immagina altro che un luogo concreto e riconoscibile. In questo caso, invero, non si può non concordare sul fatto che la finzione pittorica, pur esteriorizzando un ricordo o un'inclinazione, simuli la realtà.

Riconosciuta dalla critica è la capacità del Robusti di trasfigurazione psicologica ed emotiva degli scenari naturali<sup>54</sup>, di cui sono saliente testimonianza il *Ritratto di vecchio senatore* segnalato nella collezione Vitetti di Roma e il *Vincenzo Zen* della Galleria Palatina di Firenze<sup>55</sup>. In queste opere nel paesaggio al pari dello sguardo, come se la finestra aprisse un varco sull'animo dell'effigiato, si condensa e manifesta la coscienza di chi posa. Lo scenario naturale è una cassa di risonanza emotiva in cui vibra la consapevolezza del declino personale e di una classe politica destabilizzata dallo sgretolarsi dell'eroiche certezze rinascimentali. Con immediatezza "impressionistica"

---

<sup>52</sup> KRISCHEL 2007, p. 130. Sulla serie delle *Vittorie di Carlo V*; cfr. ROSIER 1990-1991, pp. 24-38; HOLLSTEIN 1994, II, p. 202, n. 527/III.

<sup>53</sup> Sul *Gentiluomo seduto* conservato a Bellinzona in collezione privata, si vedano ROSSI 1974, p. 133 (con bibliografia precedente); EAD. 1994, p. 122, n. 22; KRISCHEL 2007, p. 130. Il ritratto proviene dalla collezione del principe Centurione, messa all'asta presso la Galleria Sangiorgi, Roma, aprile 1903, n. 226. Una veduta di Castel Sant'Angelo appare anche nel presunto *Ritratto di Gabriele Emo* al Columbia Museum of Art, ma inspiegabilmente non risulta collegabile alle vicende dell'anzidetto personaggio; cfr. ROSSI 1974, p. 102.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 79, 84; più in generale si veda, PALLUCCHINI 1982, pp. 43, 100-101.

<sup>55</sup> ROSSI 1974, pp. 49-50, 64, 106, 121 (con bibliografia precedente) e, in particolare sul *Vincenzo Zeno*, EAD. 1994, p. 120, n. 21; MARINELLI 2001, pp. 312-313.

del tutto conforme alla subitanità dei sentimenti, Tintoretto tratteggia nell'effigie dell'anziano uomo di stato un cielo squarciato dai fulmini, sussumendo nella tempestosa veduta il dramma di un'anima che si volge all'osservatore conscia della sua sconfitta storica<sup>56</sup>. Anche nel crepuscolo lagunare visibile alle spalle di Vincenzo Zen percepiamo che in quella commistione malinconica di luce e ombra è sottintesa «la fine di una vita o di una storia»<sup>57</sup>; le mani sono ormai inerti, ma lo sguardo dell'ancora fiero effigiato ci scruta inquieto, trasmettendoci l'ansia di chi con onore resiste al vuoto o alla provvisorietà dei valori.

La finestra paesaggistica nei ritratti di Jacopo Tintoretto è, dunque, soprattutto un *topos* esemplare che celebra glorie militari e inclinazioni culturali, uno scenario cerebrale, un luogo dell'anima che di rado, o solo parzialmente, oltrepassa i confini del commento introspettivo<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Sul tema della vecchiaia nei ritratti di Jacopo Tintoretto e le sue implicazioni esistenziali e sociali si vedano ROSSI 1974, pp. 85-89; MARINELLI 2004, pp. 497-499.

<sup>57</sup> ID. 2001, pp. 312-313.

<sup>58</sup> Tra i ritratti di Jacopo Tintoretto se ne contano quasi trenta con un apertura paesaggistica; ROSSI 1974 (si fa sinteticamente riferimento al numero delle illustrazioni), figg. 23, 29, 30, 31, 33, 48, 84, 90, 91, 94, 95, 96, 100, 114, 117, 118, 121, 140, 141, 142, 151, 153, 154, 157, 158, 160, 169, 171 e 179.

## CAPITOLO II

### Finestre di paesaggio nei ritratti di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano

#### II.1. *Il paesaggio come attributo: vedute di Venezia, di città della Terraferma, dello Stato da Mar e dell'Urbe.*

Per l'esegesi della finestra di paesaggio nei ritratti – spesso di rappresentanza – di Domenico Tintoretto è opportuno sottolineare l'estrema distanza che intercorre tra il concetto paesaggistico dell'artista e quello del padre e maestro. Come si è potuto osservare, per il capostipite dei Robusti la natura è soprattutto uno scenario lirico, in cui l'intimo umano si dilata emozionalmente vibrando all'unisono con il macrocosmo, sia che esso si espanda fino ad assorbire l'intera rappresentazione, come nell'*Eremita in un bosco* dell'University Art Museum di Princeton, nella *Santa Maria Egiziaca* e nella *Santa Maria Maddalena* della Scuola Grande di San Rocco a Venezia, sia che venga incorniciato da un varco aperto in tanti ritratti. Il figlio Domenico, invece, nutre un sentimento paesaggistico più concreto, quasi certamente distillato attraverso l'immanenza dei fiamminghi, al fianco dei quali – numerosi nella bottega del padre – aveva condotto il proprio apprendistato<sup>59</sup>. L'erede, in modo specifico, reinterpretando la ritrattistica di Jacopo alla luce della propria predilezione per l'evidenza sensibile, allenta la profondità introspettiva del genitore e volge con una certa frequenza le finestre di sfondo alla realtà. In diversi casi, inoltre, dal momento che in modo ripetuto i ritratti di

---

<sup>59</sup> La vicinanza di Domenico al paesaggismo nordico è sottolineata anche da ROSSI 1968, p. 65. Per gli artisti fiamminghi attivi nella bottega di Tintoretto, cfr. MEIJER 1999, pp. 141-143.

Leandro dal Ponte traggono ispirazione dai paradigmi tintoretteschi<sup>60</sup> – sottoposti ad una rilettura schietta concorde con i modi espressivi di Domenico – possiamo osservare come lo stesso artista bassanese concretizzi la memoria dei sensi in scenografie prevedutistiche.

La percezione accessoria dei fondali che compaiono nelle effigi di nobili e dignitari della Serenissima immortalati dagli eredi di Tintoretto e Bassano è riconducibile, in parte, all'incomprensione nostra contemporanea dei valori soggiacenti ai paesaggi rappresentati e, in parte, all'inconscio perpetrarsi dell'idea d'inferiorità del genere. Tematica trascurata, dunque, che chiede di essere risarcita sia per il numero considerevole di ritratti elaborati secondo questa particolare sintassi sia per la pregnanza espressiva dell'associazione individuo e ambiente<sup>61</sup>.

Nel ritratto di rappresentanza, votato all'esaltazione del modello, è quasi ovvio che lo spazio esterno cui il soggetto si relaziona attraverso la finestra concorra a precisarne il ruolo pubblico. Ci si riferisce, in particolare, alle effigi dei patrizi veneziani per i quali l'esemplarità della persona doveva collimare con quella delle azioni, ovvero con il servizio della Repubblica. Paolo Paruta, infatti, tessendo l'apologia della vita politica, spronava la classe nobiliare all'impegno civico, ché l'uomo virtuoso è «chi si mette al governo della repubblica, levando se stesso dall'ozio, morte della nostra anima, si dona ad una vera e felicissima vita»<sup>62</sup>. Se per la società lagunare cinquecentesca il ritratto è un rituale celebrativo in cui l'eccellenza del singolo onora lo Stato, considerando che l'ideale parutiano della vita attiva si realizza attraverso la molteplicità degli incarichi

---

<sup>60</sup> ROSSI 1997, pp. 55-56.

<sup>61</sup> Si sofferma sugli sfondi paesaggistici a corredo delle effigi dogali di Marino Grimani conservate alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda e al Cincinnati Art Museum, rispettivamente, di Leandro Bassano e Domenico Tintoretto la Rossi 1997, pp. 56-57, 60 nota 63. Nel senso di parziale risarcimento va considerata la prima analisi del tema condotta dalla scrivente, SCLOSA 2011 (in corso di stampa).

<sup>62</sup> PARUTA 1579, (ed. consultata 1852), p. 42. Sull'incitamento all'impegno politico rivolto da Paolo Paruta alla nobiltà veneziana, cfr. BENZONI 1994, p. 53.



territoriali in cui si ramifica il sistema veneziano<sup>63</sup>, è importante sottolineare come, nell'economia della composizione pittorica, la porzione di mondo incorniciata dalla finestra giunga ad acquisire un rilievo semantico non più trascurabile. Essendo indubbio che il funzionario statale accresca il proprio merito mediante una virtuosa azione di governo – ovvero nel caso tipico dei rettori con il buon reggimento della città – è logica conseguenza che nel ritratto di rappresentanza il ruolo esemplare del modello possa essere amplificato dall'immagine del territorio, oggetto di perfetta amministrazione. L'apertura paesistica, quindi, nell'ambito della ritrattistica di Stato, assume spesso il ruolo di attributo qualificante, di insegna della funzione pubblica ricoperta dal soggetto protagonista del dipinto, offrendosi all'osservatore come mezzo fondamentale per il disvelamento dell'essenza storica, ed eventualmente dell'identità, dell'individuo.

Domenico Tintoretto e Leandro dal Ponte, ad esempio, in diversi ritratti ufficiali attraverso l'inserito della finestra inglobano l'orizzonte concreto su cui si esplica la retta amministrazione dell'effigiato, riconducendo le forme paesaggistiche all'effettività del territorio. Gli sfondi ambientali descritti dai due artisti, dunque, si affrancano dallo *status* puramente immaginifico di spazio introspettivo – in cui fantasmagorie psicologiche, emotive o emblematiche si trasformavano in elementi paesistici – per acquisire, di volta in volta, la realtà del luogo ove il magistrato veneziano ha assolto il proprio incarico governativo. Al ritratto di figura allora si associa il ritratto di città<sup>64</sup>, che, attraverso un insieme più o meno nitido di forme urbane paradigmatiche, genericamente condotte a prescindere dall'impressione di obiettività caratterizzante le

---

<sup>63</sup> Si pensi, ad esempio, solo alle cariche di Podestà e di Capitano che nelle maggiori città del dominio veneziano impegnavano due distinti funzionari.

<sup>64</sup> In epoca rinascimentale era comune designare con la parola «ritratto» anche la raffigurazione della città; cfr. CAMPBELL 1990, p. 1. Nel 1493, ad esempio, Antonio Salimbene scriveva a Gianfrancesco Gonzaga di un «retracto de S.<sup>to</sup> Marcho, cum tutta la piazza et pallazo de Venetia»; cfr. LUZIO 1888, p. 277.

vedute settecentesche<sup>65</sup>, restituisce un panorama riconoscibile. Di certo non può ritenersi una fantasticheria la veduta di Belluno visibile nel *Ritratto di Vincenzo Cappello* di mano di Domenico Tintoretto dell'University of California di Los Angeles<sup>66</sup>. L'effigie risale al 1597-1599 (fig. 1), estremi del rettorato bellunese sostenuto dal patrizio, di cui è evidente memoria<sup>67</sup>. Vincenzo, per celebrare il primo rilevante incarico di una ragguardevole carriera politica onorata, nel 1632, dall'elezione a Procuratore di San Marco *de ultra*<sup>68</sup>, si affida ad un ritrattista ormai di fama come Domenico, inaugurando o forse proseguendo la consuetudine della famiglia con il pennello dei Tintoretto<sup>69</sup>. È alquanto probabile che l'artista per delineare l'aerea prospettiva di Belluno si sia servito di un modello fornitogli dallo stesso committente, forse della pianta che costui potrebbe aver avuto in dono dalla comunità cittadina. Per i

---

<sup>65</sup> Va sottolineato che gli studi recenti hanno fortemente relativizzato l'obiettività del vedutismo settecentesco, a partire dall'opera di Canaletto; cfr. CORBOZ 1985.

<sup>66</sup> Cat. DT.15

<sup>67</sup> Vincenzo Cappello di Domenico (1570-1648) ricoprì l'incarico di podestà e capitano di Belluno dal 2 luglio 1597 al marzo 1599; cfr. BENZONI 1975, pp. 830-832. La lieve imprecisione circa l'età («XXVI» anziché 27 anni) e l'anno di elezione alla carica del nostro («1590» invece di 1597) è probabile frutto di un'erronea integrazione o della svista di un tardo delineatore dell'iscrizione.

<sup>68</sup> Prima del rettorato bellunese, nel 1594, Cappello era stato savio sopra le Beccarie; cfr. *Ibidem*, pp. 830-832.

<sup>69</sup> Nel testamento (1646) Vincenzo fa esplicito riferimento ai «quadri di ritratti che son del quondam clarissimo mio padre di M. [...] Tentoretto et mio di Dm.co Tentoretto», affinché siano esclusi dalla vendita di beni da «impiegarsi nei pagamenti che dovranno farsi per la restituzioni delle mie dote». Considerata la doppia specifica degli autori dei dipinti, è verosimile che il nome dell'artista che eseguì l'effigie del padre del testatore – perduto a causa del degrado del supporto cartaceo – vada integrato con quello di Jacopo Tintoretto, come recentemente suggerito anche da GAIER 2002, p. 492, doc. 11.2 e dalla ROSSI 2003, p. 51. Se così fosse, il procuratore Vincenzo avrebbe continuato il rapporto di committenza con la famiglia Tintoretto avviato dal padre. Domenico Cappello del resto, eletto censore nel 1605, si è fatto ritrarre anche dall'erede del Robusti (cat. DT.35); lo stesso pittore, inoltre, immortalò Cappello padre e figlio tra i *Dieci censori con la colomba dello Spirito Santo* (1615c.) dipinto per la sala deputata alla magistratura censoria in Palazzo Ducale, cfr. KLEINSCHMIDT 1977, pp. 113-114; FRANZOI 1982, p. 393. Il testamento del procuratore Cappello, trascritto dal sopraccitato Gaier, si conserva presso l'ASV, *Notarile, Testamenti*, (notaio Claudio Paulini), b. 799, n. 437. Una copia dell'atto priva dell'aggiunta dei nomi dei pittori si trova presso la BMCV, *Mss. P.D. c.*, 2501/XXII.

Non possiamo escludere che il ritratto di Vincenzo Cappello come podestà di Belluno sia il dipinto menzionato nel testamento del medesimo, tuttavia dobbiamo ricordare che almeno tre sono le effigi del procuratore menzionate nell'inventario dei beni compilato alla sua morte (1648). Numerosi sono i ritratti di famiglia di cui l'elenco dà conto, ma, nonostante il compilatore identifichi scrupolosamente tutti gli effigiati, non dà alcuna indicazione circa gli autori dei dipinti. Detto inventario – menzionato anche dalla ROSSI 2003, p. 70, nota 47 – si conserva presso l'ASV, *Notarile Atti*, (notaio Claudio Paulini), b. 3457, protocollo 1648, III, cc. 1133r-1164v; per una parziale trascrizione del documento, cfr. *infra*, nota 72.

bellunesi, infatti, doveva essere una consuetudine abbastanza frequente quella di offrire al rettore uscente un'immagine della città; abbiamo notizia, ad esempio, di quella commissionata a Cesare Vecellio per Agostino da Mula<sup>70</sup>, mentre si è conservata la pianta a volo d'uccello realizzata nel 1690 da Domenico Falce per Giovanni Antonio Boldù (fig. 5), ora nella collezione della Fondazione Cariverona<sup>71</sup>. A prescindere dal verosimile ma non documentato dono civico, Vincenzo Cappello, avendo una predilezione particolare per la cartografia e le vedute di città – comprovata dall'inventario dei beni mobili stilato alla morte del patrizio (1648), registrante un numero apprezzabile di quadri e fogli del genere<sup>72</sup> – potrebbe essersi procurato

<sup>70</sup> DA BORSO, 1943, p. 1374; PERALE 2000, p. 87. Un disegno di ignoto verosimilmente tratto dal dipinto del Vecellio è pubblicato da DAL MAS-GIACOBBI 1977, p. 31, fig. 4.

<sup>71</sup> DAL MAS 1978, pp. 36-47; DE NARD 1992, p. 15. Su Domenico Falce si vedano VIZZUTI 1981, pp. 35-42; CONTE-PERALE 1999, pp. 107-109.

<sup>72</sup> ASV, *Notarile Atti*, (notaio Claudio Paulini), b. 3457, protocollo 1648, III, cc. 1133r-1164v. Trattandosi di un elenco generale di tutte le sostanze del nostro patrizio si trascrivono solo le voci d'interesse, ovvero i quadri di ritratti, di paesi e città.

Die Mercurij 18 mensis Marzij 1648. Domi infrascripte.

Inventario delli beni mobili, ori, argenti, denari contadi e zogie, che furono ritrovate nel Palazzo dove habitava il ser Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Vincenzo Capello Procurator di San Marco sopra La piazza di S. Marco fatto ad istanza dell'Illustrissima et Eccellentissima Signora Cattarina Contarini vedova del detto ser Eccellentissimo Signor Procurator fù sua consorte instituita Commissaria per suo Testamento pregato, compiuto, et [rogato] per D. Claudio Paulini uno di noi Nodari sotto di ... et con la presenza anco dell'Illustrissimi et Eccellentissimi Signori Alvise Molin q. ser Alessandro, Vincenzo Capello fù de ser Gerolamo, Nicolò Venier fù de ser Andrea, et M. Antonio Zen fù de ser Vincenzo et prima.

*Nel Studio.* [Non vi sono menzioni di dipinti].

Die Dominico 29 mensis Marzij 1648 in loco infrascripto.

Inventario delli beni mobili ritrovati [...] nella Villa di Orgnano sotto Mestre

*Nel Mezado di mezo contiguo al [Mezado primo]*

Un quadro con ritratto del q. Illustrissimo Signor Gerolamo Capello [1546-1614, zio del nostro] n. 1

Un detto senza soaze con ritratto dell'Eccellentissima Signora Procuratoressa [Caterina Contarini, III moglie, sposata nel 1616] n. 1

Due Paesi di carta diversi n. 2

Un quadro del Territorio di Brescia in carta n. 1

detti quattro con paesi, e soaze di nogara, et sono per metter sopra porte n. 4

Cinque detti di Carta con Città, et con soaze d'albeo negre vecchi n. 5

*Nella Camera prima sopra il Giardino grande, dove dormiva sua Eccellenza*

Due quadri grandi sopra le porte con soazoni neri e dorati vecchi con ritratti del General Capello [Nicolò, †1491] e del Procurator Capello [Vincenzo, 1469-1541] n. 2

*Nella Camera di mezo contigua all'antescritta. Sopra le soaze di detta Camera.*

Un quadro con soaze nogara et oro con ritratto dell'Illustrissimo Signor Domenico Capello [1545-1648, padre del nostro] n. 1

Die Veneris 3 mensis Aprilis 1648 in loco infrascripto.

Fù continuato l'Inventario delli mobili ritrovati nel Palazzo [...] in Piazza di San Marco

autonomamente una prospettiva di Belluno che poi volle ritratta, al pari del suo semblante, dal figlio di Jacopo Tintoretto. Lo scenario delineato dal maestro veneziano è di grande importanza, poiché allo stato attuale delle conoscenze risulta la più antica prospettiva bellunese<sup>73</sup>. La finestra accanto alla quale posa il patrizio ritaglia da una macroscopica ripresa a volo d'uccello lo scorcio del solo cuore cittadino (fig. 2), senza preoccuparsi di offrire all'osservatore la caratteristica forma urbana delimitata dall'abbraccio del Piave e del torrente Ardo, proposta nella maggior parte delle vedute di Belluno sei e settecentesche<sup>74</sup>. Il panorama, infatti, essendo correlato alla memoria della podestaria sostenuta dal Cappello, si presta alla specifica messa a fuoco del

---

*Nel portico grande di sopra*

Un quadro fra li balconi con cornisoni grandi dorati con ritratto di sua Eccellenza n.1  
 Due ritratti in due quadri con cornise nogara e oro con ritratti dell'Eccellentissima Signora Procuratoressa [Caterina Contarini], et dell'Illustrissima Signora Marietta Contarini [I moglie, sposata nel 1591] n. 2

*Nella Camera grande di sopra*

Un quadro con soaze nogara, et oro, et ritratto della q. Illustrissima Signora Paulina Pisani [II moglie, sposata nel 1603] n. 1

*Nel porteghetto di sopra, sopra il Rio*

Quadri 3 con soaze d'oro con ritratti del General Capello [Nicolò], Procurator Capello [Vincenzo], et Vincenzo Capello Avo di Sua Eccellenza [1522-1604, nonno del nostro] n. 3

*Nella Cameretta sopra il Rio appresso Ca' Valaresso*

Due quadri con soaze nogara, et oro con ritratti di Sua Eccellenza et del q. Illustrissimo Signor Nicolò suo zio [1547-1613] n. 2

*Nel portico grande di sotto sopra la piazza*

Quadri grandi sopra le porte con cornisoni grandi dorati con ritratti, cioè del General Capello [Nicolò], Procurator Capello [Vincenzo], di Sua Eccellenza, ser Gerolamo [zio], ser Domenego [padre] in tutto n. cinque

*Nella camera grande*

Un quadro sopra le soaze con pittura della città di Udine n. 1

*Nella Camera sopra il Rio appresso Ca' Valaresso*

Due quadri sopra le porte con soaze nogara e d'oro, un è ritratto del dose e dogaressa Grimani n. 2

*Nella Camera sopra la corte contigua*

Un quadro con soaze piane vecchie con ritratto del Vescovo [Tommaso] Mallono di Belluno n. 1

*Nel mezado di servitti sopra la porta di Piazza*

Quadri due diversi con soazette nere con Città in carte vecchi n. 2  
 un detto senza soaze con paese in carta n. 1

<sup>73</sup> Per l'immagine di Belluno si veda DE NARD 1992.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 27, 29, 31, 33, 37.

Palazzo dei Rettori e dello spazio di piazza. La struttura della sede del podestà<sup>75</sup> – fatta eccezione per il numero lievemente inferiore rispetto alle reali nove arcate del portico – è tracciata con precisione, completa della torretta dell’orologio innalzata già nel 1536<sup>76</sup> e mostrante una scansione delle finestrate più corretta rispetto al fronte visibile nella pianta del Falce. La *Platea Communis*<sup>77</sup> – con portabandiera e fontana – appare più ampia dell’effettivo e, sul lato opposto al rettorato, è delimitata dal corpo massiccio del Duomo con l’abside a torrione sul pendio di Sottocastello<sup>78</sup> e la cupola impostata su un tamburo circolare che semplifica la realtà, smussando la forma del tiburio ottagonale descritta invece dal Falce. Naturalmente manca il campanile edificato nel XVIII secolo su progetto, secondo tradizione, di Filippo Juvarra<sup>79</sup>, mentre, appena oltre la cattedrale, sono riconoscibili la chiesa di San Martino, con il campanile sopra il portale maggiore, e quella scomparsa di Sant’Andrea<sup>80</sup>. Sulla destra, inoltre, è riconoscibile il Palazzo Vescovile con la torre civica<sup>81</sup> accuratamente collegata all’edificio podestarile mediante un ponticello: particolare, quest’ultimo, confuso in Falce e del tutto trascurato in una delle più antiche immagini di Belluno, ovvero la prospettiva incisa da Mathio Dreiselli (fig. 6) inserita nel *Theatro delle città d’Italia con nove aggiunte* di Francesco Bertelli (1629)<sup>82</sup>. Spostandoci invece già alle zone limitrofe, oltrepassata la piazza, a sinistra è

---

<sup>75</sup> La struttura del Palazzo dei Rettori rappresentato è frutto del rinnovamento avviato nel 1490 e conclusosi verso il 1548, cfr. PERALE 2000, pp. 14-35.

<sup>76</sup> Nella relazione al Senato letta da Girolamo Arimondo il 20 ottobre 1536, il rettore affermava di aver «misso la torre delle hore»; i lavori di completamento e di installazione dell’orologio, tuttavia, proseguirono fino al 1547-1549, cfr. *Ibidem*, pp. 37-39.

<sup>77</sup> Così chiamata negli *Statuti* cittadini del XV secolo, in cui si definiscono i medesimi confini della piazza, cfr. DAL MAS 1978, pp. 41 e 47 nota 23.

<sup>78</sup> Sul progetto di Tullio Lombardo per la cattedrale di Belluno (1517-1518) e le tangenze con il duomo urbinato per la soluzione absidale si veda GUERRA 2006, pp. 85-99.

<sup>79</sup> BOSCARINO 1973, p. 402. Il tramite per la commissione del campanile bellunese che probabilmente impegnò Juvarra fu il vescovo Zuannelli, già confessore presso i Savoia.

<sup>80</sup> DAL MAS-GIACOBBI 1977, pp. 45-52, 65-69.

<sup>81</sup> Sul Palazzo dei vescovi si veda BROGLIATI 1978; per la torre civica, con alcuni cenni al ponte di collegamento con il rettorato, cfr. CEINER VIEL 1993, pp. 115-122.

<sup>82</sup> Il Particolare del collegamento tra la torre civica e la torretta dell’orologio del Palazzo dei Rettori occorre solo nelle vedute settecentesche di Belluno, in particolare nella pianta di Francesco Monaco (fig.

visibile una delle più puntuali rappresentazioni dell'antico Castello demolito a partire dall'epoca napoleonica, con tre delle sue torri angolari; la quarta verso il Piave – documentata dalla veduta Boldù – risulta qui fuori campo<sup>83</sup>. Il restante edificato, pur rispettando l'organizzazione urbanistica tanto da risultare coerente sia con la rappresentazione del 1690 sia con la settecentesca *Pianta della città di Belluno* delineata e incisa da Francesco Monaco<sup>84</sup>, è tratteggiato in maniera sintetica. Anche il profilo dei monti, condotti con la tipica pennellata sciolta, impastata di bagliori fermentanti sotto un velo di nubi filtranti la luce, risulta verosimile alla conformazione orografica locale. La Belluno descritta da Domenico Tintoretto, nonostante le scusabili approssimazioni, è dunque uno scenario concreto, lontano dai compendiosi paradigmi cittadini frequentemente inseriti nelle finestre di sfondo di altri ritratti. Il naturalismo dell'artista, nonostante il volto del podestà manchi di una piena caratterizzazione psicologica, giunge qui a uno dei suoi apici; la minuzia d'indagine, infatti, si dilata dalla fisionomia alla realtà urbana, rivelando come il maestro sia profondamente imbevuto di cultura nordica, nella quale l'infinitamente vicino coesiste con l'infinitamente lontano e l'espressività epidermica si nutre dello spettacolo del paesaggio. In questa eccezionale accuratezza, di certo mediata dalla puntualità della matrice grafica, sembrano sommarsi le inclinazioni del pittore e quelle del ritrattato – sicuramente fautore di un'immediata riconoscibilità del territorio – nonché le esigenze celebrative, dato che il giovane patrizio può assurgere a modello esemplare in virtù del buon reggimento bellunese. L'attributo paesaggistico unito al confronto dell'effigie con i somigliantissimi

---

7), nella *Capitale del Bellunese* di Giacinto Brasiola e nella città di Bartolomeo Borghi, mentre non è chiaro in quella di Giampiccoli, DAL MAS, pp. 41 e 47, nota 24; sulle immagini bellunesi si faccia sempre riferimento a DE NARD 1992, pp. 27, 37, 53, 59.

<sup>83</sup> DA BORSO 1929, pp. 537-540. Per il confronto con l'immagine del castello visibile nella veduta prospettica di Domenico Falce, cfr. DAL MAS 1978, p. 40.

<sup>84</sup> DE NARD 1992, p. 37.

lineamenti, sebbene più maturi, di Vincenzo Cappello di Domenico – quinto da sinistra nei *Dieci censori con la colomba dello Spirito Santo* (fig. 3) dipinto per la sala di pertinenza della magistratura in Palazzo Ducale dallo stesso Domenico Tintoretto (1615c.)<sup>85</sup> – permette di ristabilire pienamente l'identità del nostro, nonostante le imprecisioni dell'epigrafe anagrafica<sup>86</sup>.

In altre effigi di Domenico, in cui i fondali sono attribuiti identificanti o quantomeno contestualizzanti il ruolo dei magistrati immortalati dal suo pennello, tuttavia, è più comune osservare un paesaggio urbano meno definito, compendiato mentalmente secondo le modalità tipiche del “vedutismo” cinquecentesco, teso a restituire la complessità di un agglomerato attraverso un'immagine archetipica, in cui le forme architettoniche caratterizzanti assurgono a simbolo della città<sup>87</sup>. Nonostante l'immagine civica sia un frutto intellettualistico, essa non è comunque illusoria<sup>88</sup>, poiché, essendo sintesi emblematica della realtà, si basa su un principio di verità. Il capriccio, al contrario, è di fantasia in quanto crea illusioni e falsi; in esso, infatti, singole architetture

---

<sup>85</sup> KLEINSCHMIDT 1977, pp. 113-114; FRANZOI 1982, p. 393. Vincenzo Cappello veniva eletto censore il 18 ottobre 1615, cfr. BENZONI 1975, p. 831.

<sup>86</sup> Controprova dell'identità del nostro e dell'erroneità dell'iscrizione (cat. DT.15) visibile nel dipinto viene dall'impossibilità di sovrapposizione dei dati epigrafici con quelli relativi a Giovanni Francesco Sagredo (1556-1615), rettore a Belluno nel 1590, ma all'epoca trentaquattrenne; cfr. PERALE 2000, p. 114.

Esistono anche due busti in pietra di Vincenzo Cappello che, tuttavia, per ragioni diverse, non risultano troppo funzionali al riconoscimento delle fattezze del podestà di Belluno. Quello realizzato *post mortem* per la facciata della chiesa di Santa Maria Formosa – secondo disposizione di un codicillo testamentario da aprirsi dopo la morte della moglie Caterina Contarini (1658) – è il ritratto di un uomo ormai anziano, che, nondimeno, ha tratti simili al nostro giovane, mentre porta barba e baffi della medesima foggia (fig. 4). Quello invece realizzato per il Palazzo dei Rettori di Belluno, che avrebbe potuto essere significativamente vicino all'immagine tintorettesca, è irrimediabilmente danneggiato e, dunque, inutile al confronto. Sui busti scolpiti del procuratore Vincenzo Cappello si vedano, per quello di Santa Maria Formosa, GAIER 2002, pp. 261, 489; ROSSI 2003, p. 51, che propone di attribuirlo a Bernardo Falconi, e, in generale, sulla facciata della chiesa, FRANK 2004, pp. 331-333. Per quello bellunese, oggi spostato al teatro comunale, PERALE 2000, p. 80; GAIER 2002, pp. 247-248 nota 29, che lo dice firmato secondo l'attestazione delle *Inscrizioni Bellunesi* (BMCV, *Cod. Cicogna* 2995/9) da Giulio del Moro; cfr anche DE GRASSI 2003, pp. 125, 127, 130-131 nota 7.

<sup>87</sup> BUTTAFAVA 1963, p. 21; MARINI 2003, pp. 233-234; lo studioso si sofferma in particolare sull'immagine di Vicenza, ma le considerazioni espresse sono valide per qualsiasi contesto urbano la cui rappresentazione si offra mediante un'immagine emblematica. Sul ritratto di città si vedano anche le valutazioni di NUTI 1996, pp. 220-221.

<sup>88</sup> MARINI p. 231.

esistenti non compongono un paradigma urbano sempre individuabile, ma un'irrealtà indeterminata.

Il *Ritratto del podestà di Vicenza Antonio Longo*, già transitato sul mercato antiquario parigino come opera di Domenico Tintoretto (fig. 8), è un esempio tipico dell'esausta produzione dell'artista, svilita dalla ripetitività di una formula consolidata<sup>89</sup>. Sebbene la rigidità dell'incarnato e dei tessuti sia tale da legittimare un ampio intervento della bottega, la tela è un prezioso esempio di rappresentazione celebrativa in cui l'impegno del patrizio a servizio della Repubblica si concretizza paesaggisticamente, spalancandosi su una riconoscibile veduta di Vicenza (fig. 9), ove Longo fu podestà nel 1622.<sup>90</sup> La città sembra una visione fantasmatica, un'apparizione incandescente rappresa attorno alle sagome degli emblemi berici, sulla quale non è escluso possa aver avuto peso la memoria dell'argenteo *exemplum civitatis* offerto dalla comunità alla Madonna di Monte Berico dopo la peste del 1576-1577<sup>91</sup>. Numerose sono le raffigurazioni che in qualche modo si ispirano all'oggetto sacro e prezioso scomparso alla fine del Settecento, ma significative, per le affinità con la sintetizzazione di Vicenza delineata da Domenico Tintoretto, risultano le attestazioni nel *Cristo con san Vincenzo e un angelo reggenti il modellino della città* (Pojana Maggiore, chiesa parrocchiale) dipinto da Alessandro Maganza nel 1593 e nella *Madonna con Gesù Bambino*,

---

<sup>89</sup> Cat. DT.46

<sup>90</sup> La podestaria nella città berica viene esplicitata chiaramente nell'iscrizione «VICENTIAE PRÆ / TORIS» apposta sul cartiglio che il nostro trattiene con la mano destra. Antonio Longo di Lorenzo (1591-1671) viene eletto podestà di Vicenza il 27 dicembre 1622, all'età di 31 anni, ASV, *Segretario alle voci, Elezioni del Maggior Consiglio*, reg. 13, 1620-1624, cc. 159v-160r. L'epigrafe anche in questo caso risulta imprecisa sui dati anagrafici, poiché il patrizio, rispetto all'indicazione «MDLXXI / GLORIOSE OBYT ANNO / ÆTATIS SVÆ LXX», muore ottantenne nel 1671; cfr. ASV, *Avogaria di Comun, Libro d'oro, Nascite*, VI, c. 152; *ivi, Misc. codici, s. I, Storia veneta*, 18; M. BARBARO, *Arbori de' patritii veneti*, reg. IV, c. 309. L'iscrizione, riportando l'intero *cursus honorum* nonché la data di morte del personaggio, è di certo un aggiornamento postumo, quindi il compilatore – per altro preciso nella sequenza delle cariche – può essere facilmente incorso in una svista.

<sup>91</sup> Sul modello argenteo di Vicenza si vedano BARBIERI 1980, pp. 162-165, n. 176bis; CESCHI 2003, pp. 207-208.



*sant'Anastasio e san Vincenzo con il modello di Vicenza* (Thiene, chiesa di San Vincenzo) del medesimo artista (1613)<sup>92</sup>.

Esiste, inoltre, una strettissima attinenza tra la veduta berica del ritratto tintorettesco e quella pubblicata a illustrazione della seconda edizione della *Historia di Vicenza* di Giacomo Marzari nel 1604<sup>93</sup>. È verosimile, anzi, che la citata xilografia (fig. 10) possa costituire la fonte grafica del nostro artista. Domenico, infatti, propone la medesima ripresa da meridione della città serrata dalle mura medievali – da un punto di vista prossimo a porta Lupia, visibile verso il basso dello scorcio – soffermandosi sulle sue tradizionali emergenze architettoniche – la Basilica palladiana, la torre Bissara, la cupola del Duomo – nondimeno, tenta l'analoga contestualizzazione panoramica dello spazio urbano caratterizzante la stampa<sup>94</sup>. Rimanda, del resto, ad una “cifra architettonica” simbolica e stilizzata anche il volto di Vicenza miniato nella commissione ducale a Francesco Tiepolo del 1597 (fig. 11), conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia<sup>95</sup>. Il ritratto berico delineato dal nostro pittore risulta, quindi, una rappresentazione paradigmatica, la cui identificazione non si basa sull'esattezza topografica, ma sulla conformità dell'immagine alla sedimentata icona della città<sup>96</sup>. Se allora per la veduta di Belluno potevamo parlare di *forma urbis* precisa,

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 208-211. Analoga sintesi emblematica della città berica – a rimarcare come l'*imago urbis* permanga immutata nel tempo – si può ravvisare anche nel più tardo *San Vincenzo con il modello della città* di Francesco Maffei (1625c.), conservato presso il Museo Civico di Vicenza.

<sup>93</sup> Sulla veduta della città nella *Historia di Vicenza*, si veda MAZZI 1980, p. 123, n. 157; MARINI 2003, p. 234.

<sup>94</sup> MARINI 2003, p. 234

<sup>95</sup> ASV, *Archivio Tiepolo*, II consegna, b. 170, n. 853; cfr. CESCHI 2003, pp. 203-204. Un ritratto da settentrione di Vicenza, nel quale emergono la cupola del Duomo, la Basilica, la Torre Bissara e il santuario di Monte Berico, appare anche nel piccolo *Ex-voto di Francesco Tiepolo* (1600) attribuito a Giovanni Battista Maganza il Giovane (Vicenza, santuario di Monte Berico); *Ibidem*, pp. 203-204; FONTANA 2003, pp. 84-85. Così come nella summenzionata commissione ducale vicentina anche in quella per la nomina (1605) di Francesco Tiepolo a podestà e capitano di Treviso (ASV, *Archivio Tiepolo*, II consegna, b. 170, n. 852) è miniata una veduta della città, forse, ispirata al prototipo grafico di Ludovico Pozzoserrato; cfr. MASON 2010, pp. 140, 142.

<sup>96</sup> Le icone di Vicenza per antonomasia sono il modellino argenteo, cui si è già accennato, e la *Pianta Angelica*. In generale sulla città-icona, cfr. NUTI 1996, pp. 220-222.

lo scenario su cui si spalanca il *Ritratto di Antonio Longo* deve interpretarsi come *imago urbis*, ovvero come archetipo mentale del luogo.

Vi sono elementi architettonici, del resto, che per valenza simbolica possono essere significativi quanto l'intera compagine cittadina: è il caso ancora vicentino della torre di Piazza, la quale, ergendosi anche su un'indistinta distesa di tetti racchiusi entro una cinta muraria, è un'essenziale *pars pro toto* che vale a rappresentazione della città. Tale, invero, è la potenza evocativa della torre Bissara da consentire l'individuazione di Vicenza nella compendiaria apertura paesistica (fig. 13) tratteggiata dal giovane Tintoretto nel *Ritratto di podestà* dello Staatliche Museen di Berlino (fig. 12)<sup>97</sup>. La storia del magistrato, dunque, si rivela inscindibilmente legata alla città berica, di conseguenza, anche la sua effigie celebrativa, alla stregua di quella del podestà Antonio Longo, può precisarsi come memoria del rettorato vicentino.

Anche nella produzione ritrattistica di Leandro dal Ponte vi sono opere in cui il paesaggio incorniciato dalla finestra coincide significativamente con lo spazio socio-politico ove il personaggio ha assolto il proprio incarico governativo, specificando in modo molto puntuale la valenza encomiastica dell'immagine ufficiale. Il costume veneziano del ritratto, che spinge gli esponenti dell'*élite* statale a posare più volte nel corso della vita davanti ai pittori di maggior fama, va quindi considerato anche alla luce dell'esigenza, sempre rinnovabile, della commemorazione di sé in distinti momenti di esemplarità<sup>98</sup>.

Leandro, come in genere Domenico Tintoretto, tende ad associare ai propri modelli

---

<sup>97</sup> Cat. DT.6.

<sup>98</sup> Tre, ad esempio, sono le effigi di Vincenzo Cappello di Domenico elencate nell'inventario dei beni compilato alla sua morte; cfr. *supra*, nota 72. Se uno dei dipinti nominati potrebbe corrispondere al ritratto del nostro in veste di rettore di Belluno, è verosimile – considerata l'importanza della carica – che almeno un'effigie lo immortalò come Procuratore di San Marco. Inoltre, un ulteriore ritratto di Cappello è quello come censore nel già citato dipinto votivo di Palazzo Ducale.

immagini urbane di natura paradigmatica che, in quanto simboli sintetizzanti, al di là dell'obiettività topografica, rendono intelligibile la realtà cittadina. È necessario porre in luce, del resto, che questo tipo di figurazione iconica non investe solo località spazialmente distanti da Venezia, delle quali gli artisti non potevano avere esperienza diretta, ma anche città prossime – come attestato dall'*imago Vicentiae* tintorettesca – e familiari, come la natia Bassano per il Cavaliere. Inoltre, i panorami – finanche, come vedremo, la venezianissima Piazzetta di San Marco – non sono quasi mai descrizioni pittoriche istantanee, ma esercizi di derivazione e adattamento di *media* grafici<sup>99</sup>, che, spesso, a scopo di autorappresentazione celebrativa – alla stregua della xilografia vicentina nel testo di Marzari – non sono che immagini emblematiche del luogo.

La particolare rilevanza dell'apertura paesistica visibile nel cosiddetto *Ritratto di procuratore di San Marco* dell'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 14) compiuto da Leandro Bassano ci induce a riflettere sulla vera essenza dello scenario, valutando se si tratti di una scena fantastica o di una veduta riconoscibile capace di chiarificare il ruolo e finanche l'identità del magistrato immortalato<sup>100</sup>. Recentemente il personaggio, ammantato dalla veste purpurea dell'ufficialità statale veneziana, è stato identificato con Giovanni Francesco Sagredo di Nicolò (1571-1620), doppio dialettico di Galileo Galilei, che – per onorare la memoria dell'amico scomparso – ne fece uno degli interlocutori del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632)<sup>101</sup>. Il riconoscimento sarebbe avvalorato dalla somiglianza della figura inglese con il giovane ritratto in una tavola del Museo Regionale di Zhytomyr (Ucraina) già attribuita a

---

<sup>99</sup> È certa, ad esempio, la derivazione grafica delle architetture padovane dipinte da Leandro Bassano nell'*Allegoria del battesimo di Chiara Maria Minotto*; può considerarsi sicuro il supporto di disegni o di stampe – probabilmente di carattere militare – anche per la veduta a corredo del *Ritratto dell'arcivescovo di Zara Luca Stella* di Domenico Tintoretto; vedi *infra*.

<sup>100</sup> Cat. LB.12.

<sup>101</sup> WILDING 2006, pp. 229-245. Sulla figura di Sagredo si rimanda a FAVARO 1983, I, pp. 191-322; ID.1992, II, pp. 505-510; BENZONI 1995, pp. 52-53, 58, 64-68. Brevi accenni sull'attività collezionistica di Gianfrancesco si trovano in MAGANI 1995, pp. 156-157 e in MAZZA 2004, pp. 6-9.

Leandro dal Ponte (fig. 15), recante sul retro un'epigrafe antica con il nome di «Giovanni Francesco Sagredo»<sup>102</sup> e, in secondo luogo, dal carteggio intercorso tra il veneziano e lo scienziato, documentante la complicata vicenda di uno scambio di ritratti risalente al 1619<sup>103</sup>. Le missive danno conto di come Sagredo avesse commissionato il proprio ritratto a Leandro Bassano e di come, a causa dei ritardi di quest'ultimo, fosse stato costretto a rivolgersi al fratello dell'artista. Considerando che, il 30 marzo 1619, Gianfrancesco scriveva a Galileo: «Il Cavalier Bassano ha finalmente [...] fornita la testa del mio ritratto. [...] Andavo pensando, per haverlo presto, farne fare una copia al S.<sup>r</sup> Gerolimo suo fratello, et mandarglielo subito in abito consolare, simile ad uno che esso M. Gerolimo fece già sett'anni [1612], che non mi spiace»<sup>104</sup>, i dipinti di Oxford e Zhytomyr sono stati identificati da Wilding con i due menzionati nella lettera come opere di Gerolamo Bassano, al quale, dunque, sono stati assegnati<sup>105</sup>. In realtà, la corrispondenza tra i ritratti inglese e ucraino e quelli documentati dal carteggio Sagredo deve essere considerata con molta cautela, anzi, va rilevato che sussistono incertezze tali da inficiarla.

Innanzitutto, la sovrapposizione del ritratto del 1612 al giovane – più o meno venticinquenne – di Zhytomyr ci pone di fronte ad una evidente incongruenza anagrafica, dal momento che all'epoca Gianfrancesco aveva 41 anni. Il patrizio, in secondo luogo, nella missiva citata sembra intendere che in tale dipinto vestisse la livrea consolare, mentre è palese che la figura della tavola ucraina indossa l'*habito per casa*

---

<sup>102</sup> MARKOVA 1986, n. 17.

<sup>103</sup> Del carteggio possediamo solo le 102 missive inviate da Gianfrancesco Sagredo a Galileo Galilei; per le lettere relative alla vicenda legata allo scambio dei ritratti, cfr. *Le opere*, XII, pp. 415-465, nn. 1350, 1352, 1353, 1380, 1382, 1387, 1388, 1391, 1393 e 1398.

<sup>104</sup> *Le opere*, XII, p. 448, n. 1382.

<sup>105</sup> WILDING 2006, p. 239.

documentato da Cesare Vecellio<sup>106</sup>. Infine, se il confronto con la produzione di figura di Gerolamo Bassano è impraticabile per la mancanza di esemplari certi<sup>107</sup>, la tessitura formale del dipinto, del resto, pare escluderne una cronologia seicentesca, ravvisando, invece, tangenze con lo stile ritrattistico di Leandro<sup>108</sup>. Queste valutazioni, quindi, prospettando l'effigie di Zhytomyr come opera altra rispetto al ritratto di Gerolamo Bassano, vanificano anche la supposizione che essa, nel 1619, sia servita da riferimento al medesimo pittore per il ritratto inviato a Galileo, ovvero, per Wilding, il quadro di Oxford. La tela inglese non sembra reggere né una cronologia avanzata come il 1619 indicato dall'epistolario Sagredo né, tantomeno, l'ipotesi di assegnazione al fratello del Cavaliere; per la cifra naturalistica e l'impressione di affabilità che bilancia l'aulico impaginato risulta, infatti, una ragguardevole prova del ben più rinomato Leandro Bassano<sup>109</sup>.

Wilding, del resto, sembra aver ragionato sul dipinto cercando di evincere dagli elementi contestuali, come la finestra paesaggistica o il tappeto<sup>110</sup>, la conferma dell'identità del Sagredo galileiano. In particolare, interpretando il panorama come una proiezione metaforica dello spirito scientifico di Gianfrancesco, è giunto a concepirlo come una 'veduta ideata' di Alessandretta, porto ove il patrizio sarebbe sbarcato per poi

---

<sup>106</sup> VECCELLIO 1598, tavv. 80, 86.

<sup>107</sup> A Gerolamo sono attribuiti due ritratti del padre Jacopo conservati, rispettivamente, agli Uffizi e al Kunsthistorisches Museum di Vienna; da ultimo cfr. MASON 2009b, pp. 33-37.

<sup>108</sup> Leandro Bassano nel ritratto di Zhytomyr sembra aver meditato sull'eredità paterna, sui modelli ritrattistici di Jacopo Tintoretto e sugli esempi di Paolo Veronese, interpretandone l'elegante rappresentazione del ruolo sociale dei personaggi in chiave naturalistica. Interessanti confronti, ad esempio, si possono stabilire con tele veronesiane come il *Ritratto d'uomo a mezzo busto* (San Pietroburgo, Ermitage), il *Ritratto di gentiluomo* (New York, collezione Piero Corsini), il *Gentiluomo di casa Soranzo in pelliccia* (Leeds, Harewood House, collezione Earl of Harewood) e il *Ritratto d'uomo* (Roma, Galleria Colonna); cfr. PIGNATTI-PEDROCCO 1995 pp. 159, 233, 290-291, 431-433, nn. 131, 195, 323 e 324. Per i rapporti di Leandro con la ritrattistica del padre e di Tintoretto, si veda ROSSI 1997, pp. 55-57.

<sup>109</sup> Cfr. cat. LB.12.

<sup>110</sup> WILDING 2006, pp. 240-241. Sul tappeto persiano, cfr. THOMPSON 2006, pp. 207, 209, fig. 178-179 (con bibliografia precedente).

raggiungere Aleppo, città di stanza dell'ambasciatore veneziano in Siria<sup>111</sup>. La rappresentazione di un centro di semplice transito, rispetto alla sede effettiva del consolato presso il quale il patrizio serviva la Repubblica – considerata la specifica puntualità della connessione tra territorio e funzionario governativo emersa dall'analisi dei casi precedenti – sembra quantomeno incongrua in un ritratto ufficiale nel quale Sagredo si presentava come uomo di stato. La scelta di Alessandretta sembra allora determinata solo dalla sua natura di scalo marittimo, in quanto poteva plausibilmente prevedere l'esistenza di una lanterna e in quanto doppio di Alessandria<sup>112</sup>, la città del faro per antonomasia. Dal momento che le torri di segnalazione marittima potevano adombrare anche funzioni di osservatorio astronomico e visto le probabili osservazioni al cannocchiale condotte dal veneziano in Siria, Wilding ipotizza che il presunto faro di Alessandretta visibile nel nostro dipinto sia l'emblema di quel Gianfrancesco Sagredo che si era posto sulle orme di Galileo<sup>113</sup>.

Partendo, viceversa, dall'analisi della veduta in quanto tale (fig. 17), sembra possibile prospettare un'altra identità per il personaggio inglese. In primo luogo, va escluso che il porto tratteggiato da Leandro illustri l'approdo siriano soprannominato, poiché il confronto con la rara iconografia di Alessandretta (fig. 18), quale ad esempio ci appare in una veduta incisa a illustrazione del *Voyage au Levant* di Cornelis de Bruyn (1700)<sup>114</sup>, evidenzia la difformità dei siti. La città di Scanderona (Alessandretta-Iskenderun), descritta come «un rang de maisons sur le bord de la mer, au pied d'un côleau»<sup>115</sup>, non presenta né edifici monumentali né, in particolare, alcuna emergenza qualificabile come una lanterna. Anche le passate proposte di identificazione con le

---

<sup>111</sup> WILDING 2006, pp. 239, 241-242.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>114</sup> DE BRUYN 1700, p. 372, fig. 191. Su Cornelis de Bruyn si veda DE HOND 1994, pp. 51-81.

<sup>115</sup> DE BRUYN 1700, p. 372.

fortezze veneziane di Zara o Zante<sup>116</sup> sono smentite dall'esame dei documenti cartografici a noi pervenuti. Già alla fine del XVI secolo, infatti, la penisola zaratina appare completamente rinserrata entro un sistema fortificato di cui non c'è traccia nel panorama dipinto<sup>117</sup>, mentre il porto greco è sovrastato da un'altura sui cui, in antico, si ergeva l'imponente castello difensivo che non ha alcuna corrispondenza nella nostra immagine<sup>118</sup>.

Dal paragone tra la veduta bassanesca e la cartografia dei porti cretesi di Candia e Canea<sup>119</sup> emergono, invece, discrete affinità morfologiche; in particolare i raffronti con alcune piante e vedute prospettiche del secondo centro dell'isola manifestano somiglianze che non riguardano solo la conformazione dell'insenatura portuale e orografica del luogo, ma si amplificano al tessuto urbano. La compagine con il faro elevato su un bastione, gli arsenali prospicienti il porto, nonché la sequenza serrata e sintetica del restante edificato – dal quale emergono cupole, campanili e un'insolita

---

<sup>116</sup> LLOYD 1977, pp. 28-29. Per alcuni raffronti cartografici si veda, *Fortezze veneziane* 1998.

<sup>117</sup> Sulle fortificazioni di Zara, cfr. DE BENVENUTI 1941; PETRICIOLI 1965 e, da ultimo, ZANELLI 2008, pp. 27-34

<sup>118</sup> Si vedano, ad esempio, la veduta prospettica e pianta della *Fortezza del Zante*, in ASV, *Provveditori alle Fortezze*, ex. b. 79, dis. 39; cfr. anche CONCINA 1986, pp. 184-187.

<sup>119</sup> Molto ampia è la cartografia sull'isola di Creta e di certo non si pretende di dare in questa sede un elenco completo. Innanzitutto, paiono significative dal punto di vista morfologico le piante di Candia e Canea comprese ne «le fortezze tutte della Serenissima Repubblica di Venezia» di Marcello Alessandri (1620); la raccolta si conserva presso la BMCV, *Mss. Morosini-Grimani*, 436, cc. 22 e 23.

Fondamentali sono l'immagine di Candia di Erhard Reuwich pubblicata nel volume di VON BREYDENBACH 1486, c. 19v e quella inserita nel testo di BRAUN-HOGENBERG 1575. Si considerino, inoltre, la pianta prospettica di Candia di CLONTZA nella *Historia ab origine mundi*, Candia 1590 (BNMV, *Ms. Gr. VII*, 22 (=1466), c. 150) e quella di CORNER ne *Il Regno di Candia*, Candia 1625 (*ivi*, *Ms. It. VI*, 75 (=8303), cc. 6v e 7r); cfr. CALABI 1986, pp. 97-106, e le schede della stessa a pp. 116, 120-121, nn. 176, 189; CONCINA 1986a, p. 207, n. 321.

Tra il materiale cartografico su Canea si vedano, ad esempio, ODDI, *Città della Canea*, in *Città, fortezze, porti, redotti et spiagge del regno di Candia* [...], Candia 1601, (BNMV, *Ms. It. IV*, 1 (=5061), c. 8; CORNER, *Pianta de La Canea*, ne *Il Regno di Candia*, cit., c. 4v; la *Pianta della città della Canea* (BMCV, *Mss. P.D. c. 865/7*); il *Plan de la Ville de la Canée en l'isle de Candie*, ne *Le petit atlas maritime, contenant l'Europe et les divers Etats qu'elle renferme excepté la France* (BNFP, *Cartes et Plans*, GE FF 4696, IV, n. 120); il *Plan du port de la Canée*, in *Plans et baye des principaux ports et havres de la Méditerranée* [...], par Laurent-Antoine Volaire pilote du Roy (*ivi*, GE DD 2647, n. 89). Per confronto, CALABI 1986, pp. 102-103, 123, 126, nn. 199 e 207; CONCINA 1986b, pp. 53, 78, n. 112; *Venezia e Creta* 1998.

verticalità – risulta infatti attinente alla trama architettonica descritta nella veduta di Canea (fig. 19), ormai di dominio turco, posta a corredo illustrativo della *Relation d'un voyage du Levant* di Joseph Pitton de Tournefort, pubblicata nel 1717<sup>120</sup>. La visione laterale della località (fig. 20) offerta da Marco Boschini ne *Il regno tutto di Candia* (1651) dà spazio anche al territorio *extra moenia* costellato da alcuni fabbricati isolati<sup>121</sup>, così come nella *Pianta della Canea* (fig. 21) che l'artista incide per il medesimo testo, sulla sinistra oltre il bastione San Salvador o Schiavo, spicca una costruzione denominata «Santa Chiriachi» simile al piccolo edificio, di probabile natura religiosa, delineato fuori città nella tela di Oxford<sup>122</sup>. Sorprende, inoltre, la somiglianza tra il faro bassanese e quello presente nella prospettiva del porto (fig. 23) e nella pianta di Canea (fig. 22) intagliate con estrosità per l'Accademia degli argonauti di Vincenzo Coronelli (1689)<sup>123</sup>. Il panorama presentato dal Cavalier Bassano, di certo, non può dirsi una veduta obiettiva, topograficamente esatta, ma se non fosse verosimile non si spiegherebbero i ripetuti tentativi della critica di trovarne la chiave identificativa. L'artista, infatti, in modo perfettamente consono alla sinteticità iconica del vedutismo e della cartografia tardocinquecenteschi, ci offre il volto della città compendiato in un'*imago urbis*. Se, dunque, sono ammissibili i riscontri tra il paese dipinto e il centro cretese, il magistrato che ad esso si relaziona potrebbe ragionevolmente detenere la carica di Duca di Candia. Considerando plausibile una cronologia del ritratto intorno al 1600, scorrendo il registro del *Segretario alle voci* per gli anni prossimi a tale data ci imbattiamo in un Giovanni Sagredo di Pietro (1556-1615) eletto a quell'ufficio nel

<sup>120</sup> PITTON DE TOURNEFORT 1717, p. 21.

<sup>121</sup> Un'analoga ripresa laterale di Canea appare nella *Description exacte des isles de l'archipel et de quelques autres adjacentes. Traduite du flamand d'O. Dapper*, Amsterdam, 1703, p. 408.

<sup>122</sup> BOSCHINI 1651, cc. 6-7.

<sup>123</sup> Le incisioni raffiguranti *Canea città del Regno di Candia* e il *Porto della Canea* fungono da corredo illustrativo al volume *Città, fortezze, isole e porti principali dell'Europa* [...] che Vincenzo Coronelli pubblica a Venezia nel 1689; per Coronelli e le immagini cretesi, cfr. ARMAO 1944, pp. 97-99; PORFYRIOU 1998, pp. 412-413.



1602<sup>124</sup>. Un nominativo che appare familiare, poiché combacia con quello riportato a tergo della tavola di Zhytomyr: omonimia perfetta se si considera che il personaggio è registrato nel *Libro d'Oro* del patriziato come Giovanni Francesco Sagredo<sup>125</sup>. L'identità restituita dal dipinto ucraino, dunque, può riferirsi sia al celebre amico veneziano di Galileo sia al suo quasi sconosciuto, ma politicamente più importante, omonimo, nondimeno, se riteniamo credibile l'identificazione del paesaggio avanzata – alla luce del nesso magistrato-territorio – converrà propendere per quest'ultimo. Il ritratto di Leandro Bassano del museo di Oxford, liberato dalle incongrue astrazioni simboliche che lo definivano come la decorosa maschera pubblica di un uomo su cui incombeva l'ombra della morte<sup>126</sup>, si presenta quindi come l'immagine ufficiale dell'altro Giovanni Francesco Sagredo, concretamente glorificato in qualità di duca di Candia.

Per comprendere la natura della rappresentazione paesistica che in genere corredda la ritrattistica statale di Domenico Tintoretto e Leandro dal Ponte, è importante evidenziare che il processo mentale di riduzione della territorialità a icona evocativa investe anche lo spazio con cui gli artisti avevano sicura dimestichezza. Per il Cavaliere, invero, la stessa rappresentazione del luogo natale non è sottesa da un vero interesse per la descrizione puntuale del tessuto urbano, ma risulta un paradigma mentale trascritto visivamente. Il *Ritratto di un podestà di Bassano davanti alla Madonna con Gesù Bambino* (Bassano del Grappa, Museo Civico - comodato della Fondazione Domus,

---

<sup>124</sup> ASV, *Segretario alle voci, Elezioni del Maggior Consiglio*, reg. 8, 1595-1602, c. 191v. Si veda anche la relazione al senato di Sagredo conservata *ivi*, *Collegio, relazioni*, b. 81, pubblicata da SPANAKIS 1949, pp. 519-533.

<sup>125</sup> ASV, *Avogaria di Comun, Libro d'oro, Nascite*, reg. 53, III, 254. La dichiarazione di nascita afferma che: «[...] Vir nobilis Petrus Sagredo quondam Aloysii, et dixit die 19 junii pretoriti in natum fuisse unum filium di legittimo matrimonio [...] et donna Altadonna Suriano filia legittima quondam Augustini, eius uxori legittima, cui posita fueri nomina Joannes et Franciscus [...]».

Giovanni Francesco di Pietro appartiene al ramo familiare dei Sagredo di Santa Ternita, cfr. *ivi*, *Misc. codici*, s. I, *Storia veneta*, 22: M. BARBARO, *Arborii de' patritii veneti*, reg. VI, 30, c. 508.

<sup>126</sup> WILDING 2006, pp. 243-244.

Verona) – opera di non eccelsa qualità attribuibile al giovane Leandro – si apre, ad esempio, sul caratteristico scenario fluviale della città (fig. 24), che, pur offrendo un’impressione realistica, nondimeno manifesta la sua natura intellettuale<sup>127</sup>. Il pittore, infatti, costruisce la veduta attraverso la ricomposizione dello scorcio bassanese fissato da Jacopo dal Ponte nella pala della *Santissima Trinità* (fig. 25) dipinta per la chiesa di Angarano (1546-1547)<sup>128</sup> con alcuni elementi tratti dall’osservazione diretta. La Bassano di Leandro – resa con una pennellata estremamente abbreviata – viene dunque quasi interamente ricondotta all’immagine paterna della rocca e delle mura cittadine scandite dalla sequela delle torri; si spiegano allora le incongruenze tra l’assetto urbano dipinto e quello effettivo definito dal medesimo e dal fratello Francesco nella pianta prospettica della città conservata presso il locale Museo Civico (fig. 26)<sup>129</sup>. Da osservare, in particolare, come la realtà degli edifici a valle dell’attraversamento progettato da Palladio (1569), di certo familiare all’artista nato e vissuto nella contrada del Ponte, sia trasfigurata nella citazione del caseggiato prospiciente l’approdo sul Brenta delineato da Jacopo nel fondale della citata pala di Angarano, del quale, nonostante la stilizzazione, mantiene dettagli minuti come il balconcino ligneo con tettoia della prima abitazione verso il fondo, il solaio aperto della seconda e l’arco che scavalca la fondamenta addossato al locale più basso<sup>130</sup>. La plausibile compagine

---

<sup>127</sup> Cat. LB.1.

<sup>128</sup> Sullo sfondo della pala di Angarano si vedano CESCHI 2003, pp. 214-215 e, da ultimo, SAMADELLI 2009, p. 16 (con bibliografia). Non si condivide la perentorietà del giudizio espresso dalla SAVINI 1999, p. 59, che considera il paesaggio ai piedi della croce come «una raffigurazione topograficamente ineccepibile del contado angaranese».

<sup>129</sup> La *Pianta prospettica di Bassano* è opera di Francesco dal Ponte (1583), completata dal fratello Leandro (1610); cfr. PASSAMANI 1969a, p. 12; PASSAMANI 1969b, n. 5

<sup>130</sup> La banchina prospiciente il Brenta con l’arco appare effettivamente a valle del ponte ligneo anche nella soprannominata prospettiva dalpontiana, ma il complesso degli edifici retrostanti ivi documentati non concorda con quelli visibili nel dipinto di Leandro. Diversità confermata anche dalla semplificata *Veduta di Bassano e del convento di San Fortunato* incisa da Francesco Valesio (fig. 27), posta a corredo illustrativo dell’*Illustrium anachoretarum elogia sive religiosi viri musæum* di Jacopo Cavacio – pubblicato a Padova nel 1567 – e, successivamente, dalla settecentesca e pulita *Pianta di Bassano* di

bassanese di Leandro, dunque, è una ricostruzione tutta mentale del luogo, frutto dell'interpolazione dell'immagine canonizzata dal genitore, il cui modello grafico era evidentemente a disposizione della bottega dapontiana. Una formula simbolica – reiterata sistematicamente dal maggiore dei Bassano<sup>131</sup> – che il figlio aggiorna con elementi atti a connotarla più concretamente, come il palazzo dal tipico solaio a loggia, per dare l'idea dell'abitato, il distintivo ponte ligneo mai illustrato da Jacopo e, oltre il fiume, la probabile chiesa di San Donato. In proposito, riteniamo che sia troppo stretto il rapporto tra il piccolo edificio a capriate e il campanile per poterli concepire come architetture distinte<sup>132</sup> e che, per la benevola familiarità con cui la chiesetta è posta in posizione privilegiata, possa adombrare un significato oggi di non più immediata comprensione. Il Cavaliere, quindi, offre con intenzionalità un'immagine della sua Bassano lungi dalla fedele empiria necessaria alla pratica documentaria di una pianta prospettica, poiché se la città si offre come icona, questa sarà ripetibile sempre uguale a se stessa e sempre riconoscibile. È ovvio notare che, anche in questo caso, lo scorcio paesistico si orienta con chiarezza alla puntualizzazione dell'effigiato come Podestà di Bassano, sebbene la sua identità permanga oscura.

A scenografia, invece, è ridotta la realtà urbana nell'*Allegoria del battesimo di Chiara Maria Minotto* della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo (fig.

---

Francesco Chiuppani (fig. 28); per le ultime immagini bassanesi citate, cfr. PASSAMANI 1969a, p. 12; ID. 1969b, nn. 7, 14.

<sup>131</sup> Jacopo ripropone il medesimo scorcio paesaggistico della pala della *Santissima Trinità* di Angarano in diverse opere degli anni Quaranta del Cinquecento: i due *Noli me tangere* delle parrocchiali di Oriago e Onara di Tombolo, la *Pesca miracolosa* della National Gallery di Washington, l'*Adorazione dei pastori* e il *Buon Samaritano* di Hampton Court, nonché il *Riposo durante la fuga in Egitto* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano.

<sup>132</sup> CESCHI 2003, p. 216. La prospettiva dalpontiana della città non offre chiarimenti al riguardo, poiché il particolare dell'antica chiesa di San Donato non sembra aver trovato memoria nel foglio. L'edificio è invece documentato da diverse testimonianze tarde, tra le quali la già citata *Pianta di Bassano* di Francesco Chiuppani (1726-1737), cfr. PASSAMANI 1969b, n. 14.

29)<sup>133</sup>. L'opera – portata a termine da Leandro Bassano nel 1605, secondo il programma iconografico steso da Giovanni Francesco Mussato – veniva donata dai deputati della città di Padova al podestà Andrea Minotto (1546-1624), nonno dell'infante tenuta a battesimo dai medesimi rappresentanti civici<sup>134</sup>. Il Palazzo della Ragione e la Basilica di Sant'Antonio sono cooptati nell'immagine allegorica per connotarla come padovana, affinché fosse esplicito che il quadro era l'omaggio di quella magnifica comunità<sup>135</sup>. Gli emblemi cittadini, tuttavia, non sono che morfemi architettonici associati in un rapporto spaziale impossibile, denunziante l'assenza di qualsiasi tipo di riflessione sull'ambiente urbano. Nel dipinto, dunque, siamo di fronte solo a un fondale fatto di frammenti segnaletici e non a una vera contestualizzazione urbana dell'azione. Un allestimento scenografico dal risultato prospettico piuttosto incerto, in cui i due edifici visti d'angolo sono ingenuamente tradotti dai documentati prototipi grafici forniti all'artista dai committenti<sup>136</sup>. Leandro, invero, non si è affatto preoccupato di adattare le immagini dei modelli alla spazialità dipinta né ha mostrato interesse per il coordinamento reciproco delle architetture, quasi fossero un'aggiunta secondaria e frettolosa alla composizione già abbozzata<sup>137</sup>. Prospetticamente impreciso risulta, in particolare, il complesso della Basilica, per la quale era stata fatta pervenire a Leandro «una carta di quelle che si

---

<sup>133</sup> Cat. LB.13.

<sup>134</sup> La battezzanda è Chiara Maria, nata da Elena Zen e Alvise Minotto, figlio del podestà di Padova Andrea, in carica dal 17 agosto 1603 al febbraio 1605. Su Andrea Minotto, cfr. BMCV, *Mss. Cicogna*, 2498-2504; M. BARBARO - A.M. TASCA, *Discendenze patrizie*, vol. V, c. 97; GLORIA 1861, p. 24; CAPPELLARI 1882, p. 16. L'atto di battesimo di Chiara Maria Minotto, datato 26 maggio 1604, è stato pubblicato da RONCHI 1928, pp. 263-280; lo studioso, infatti, è il primo a ricostruire documentariamente la commissione dell'*Allegoria*.

<sup>135</sup> Il dettato iconografico di Mussato non fa menzione dello sfondo; l'aggiunta delle architetture, tuttavia, sembra essere stata concordata successivamente con il pittore; cfr. *Ibidem*, pp. 267-268, 278-279, doc VI.

<sup>136</sup> Il deputato padovano Girolamo Leoni, testimone al battesimo della nipote del Podestà e vero mediatore della commissione del dipinto, il 24 gennaio 1605 comunica ai suoi colleghi di aver chiesto «una carta di quelle che si stampano con la chiesa del Santo e [...] un pocho de schizzo de disegno del Palazzo [...], perché si aggiunge queste due cose così prencipiali della Città nel quadro per prospettiva»; *Ibidem*, p. 279, doc. VI.

<sup>137</sup> Dai documenti, in realtà, non è chiaro se lo sfondo architettonico padovano sia stato una proposta del pittore Leandro Bassano; cfr. *Ibidem*, pp. 268, 279, doc. VI.

stampano con la chiesa del Santo». La restituzione della sezione laterale del corpo della chiesa, infatti, non è coerente con la ripresa angolare della struttura, la quale, oltretutto, appare solo giustapposta al complesso sistema delle coperture, ugualmente impreciso poiché mancante di una cupola.

La documentazione relativa all'*Allegoria Minotto* è preziosa testimonianza non solo dell'utilizzo da parte del Cavaliere di fonti grafiche per le aperture panoramiche dei dipinti, ma del ricorso a tali supporti anche per contesti direttamente esperibili come la vicina città di Padova, ove il pittore è plausibile si sia recato per schizzare i ritratti dei protagonisti dell'opera. Prova indicativa, inoltre, del fatto che i committenti desiderosi di sfondi vedutistici avevano piena consapevolezza della necessità di fornire all'uopo appropriati ausili: cartografia, piante prospettiche, stampe, illustrazioni librarie o disegni.

Indizi precisi circa l'impiego di modelli cartografici – anche di probabile natura militare – per gli scenari paesistici sono offerti, ad esempio, dal *Ritratto di gentiluomo seduto alla finestra* di collezione privata canadese e dal *Ritratto dell'arcivescovo di Zara Luca Stella* della Galleria Spada di Roma, riferibili, anche se non concordemente nel caso del primo, a Domenico Tintoretto. Proprio nel panorama incorniciato dalla finestra presso la quale siede il giovane della tela canadese<sup>138</sup>, nitidamente lontano dall'emotività e dagli slanci poetici del paesaggio di Jacopo Robusti, è infatti ravvisabile l'attenzione concreta con cui il figlio osserva il reale, sia esso paese o figura umana (fig. 30). Mentre il padre nelle “impressioni naturali” aggiunte alle proprie effigi disvela l'intimo umano, Domenico induce l'osservatore a cogliere l'essenza della figura nella declinazione del suo agire sul palcoscenico del mondo. Dunque, nella città visibile

---

<sup>138</sup> Cat. DT.5.

oltre la finestra opera il gentiluomo, là risiedono i suoi interessi e da là proviene la ricchezza cui i sacchetti di monete poggiati sul davanzale alludono. Un borgo ai piedi di un'altura, compendiato in una distesa di tetti, torri, campanili chiuso da mura irrobustite da possenti bastioni che profili luminosi definiscono tipicamente, è sovrastato da una larga compagine fortificata che si dilata in una più alta appendice. Il complesso territoriale raffigurato da Domenico mostra assonanze, in particolare, con la morfologia della città di Bergamo, dalla tipica estensione su due livelli con il castello superiore (Cappella)<sup>139</sup>. L'identificazione con l'estremo baluardo occidentale della Serenissima va, tuttavia, considerata con cautela, mancando l'illustrazione caratterizzante dei simboli architettonici cittadini che in altri centri veneti abbiamo visto protagonisti di un'*imago urbis* facilmente riconoscibile. L'artista comunque, sebbene generalizzi in forme schematiche il tessuto urbano, delinea un'idea planimetrica abbastanza precisa, comparabile alla peculiare conformazione bergamasca; è allora ipotizzabile che possa essersi servito di un riferimento grafico essenziale, forse, non troppo dissimile dalla pianta prospettica di Bergamo (1580) incisa da Francesco Valesio (fig. 33) che fissa l'iconografia più diffusa della città<sup>140</sup>, ancora replicata da Alvise Cima nel 1693 (fig. 31)<sup>141</sup>. Ancora una volta, quindi, il paesaggio di Domenico non appare un capriccio

---

<sup>139</sup> Sull'iconografia della città di Bergamo, cfr. ANGELINI 1952; ZANELLA 1972 e, da ultimo, SERRA 1982. Sulle difese della città si veda almeno COLMUTO ZANELLA 1988, pp. 110-124.

<sup>140</sup> La pianta prospettica *BERGAMO*. In *Lombardia fertilissima* incisa da Francesco Valeggio o Valesio è stata pubblicata dal medesimo nella *Raccolta di le più illustri et famose città di tutto il mondo*, edita per la prima volta a Venezia nel 1580. Immediata ripresa dell'immagine valesiana è la *Bergamo* illustrante il *Theatrum Urbium Italicarum* di Pietro Bertelli pubblicato ancora a Venezia nel 1599. Ancora un utile confronto che evidenzia la similarità morfologica tra la città tintorettesca e Bergamo è dato dalla seicentesca *Civitas Bergomi* (fig. 32), precisissima pianta disegnata da Giovanni Macheri e incisa da Pietro Micheli; cfr. SERRA 1982, nn. 25-26, 36. Già seicentesco (1626), ma significativo esempio di rilievo planimetrico, con assonometrie dei principali edifici pubblici della città, che potrebbe avvicinare il tipo di modello grafico utilizzato da Domenico Tintoretto è il *Disegno della Città et borghi di Bergamo* (fig. 34), conservato presso l'ASV, *Raccolta Terkuz*, 109.

<sup>141</sup> Oggi si conoscono due esemplari pittorici della «Iconografica descrizione» di Bergamo di Alvise Cima, uno conservato presso la locale Biblioteca Civica – probabilmente tardocinquecentesco e quindi non del suddetto artista – e l'altro di privato (già collezione Lamberto Sala); per una ricostruzione delle

fantasioso, bensì una scenografia evocativa vincolata ad una realtà e ad una vita precise.

Di certo innegabile è il nesso tra la veduta ritagliata dalla finestra e il personaggio immortalato nella tela della Galleria Spada (fig. 35)<sup>142</sup>, come indubbia risulta la funzionalità d'attributo del panorama specificante la sede della dignità vescovile cui il presbitero Luca Stella era stato elevato nel 1615<sup>143</sup>. Lo sfondo urbano (fig. 36), dichiarato esplicitamente dalla sottostante epigrafe, precisa infatti che l'effigie in esame non è solo un'immagine ufficiale del prelato, ma la sua celebrazione come episcopo iadrense. Osservando il carattere della rappresentazione non vi possono essere dubbi sul fatto che Domenico Tintoretto per delineare la città di Zara si sia servito di materiale cartografico, ragionevolmente di una pianta. A Venezia, infatti, considerata l'ampia documentazione grafica del sito dalmata giunta fino a noi, non doveva essere difficile per il committente o per l'artista in prima persona reperire una carta del luogo<sup>144</sup>.

Il confronto con le planimetrie e prospettive antiche della fortezza dalmata evidenzia la buona fedeltà con cui il pittore ha trasposto sia la linea di terraferma prospiciente il porto sia il perimetro della penisola fortificata. Il profilo delle mura qui delineato, ad esempio, è molto più rigoroso di quello tracciato dal cosmografo veronese Paolo Forlani nella «vera et fidele discrizione di tutto il Contado di Zara et Sebenico» (1570)<sup>145</sup>, incisione (fig. 37) che, tuttavia, per l'impostazione generale potrebbe essere stata tenuta

---

vicende relative al prototipo, alle repliche e copie della prospettiva bergamasca del Cima, cfr. NORIS 1985, pp. 370-372.

<sup>142</sup> Cat. DT.42.

<sup>143</sup> Luca Stella, figlio di Giovanni Pietro e Lucrezia Helman, nasce a Venezia nel 1572, come si evince dall'atto di battesimo conservato presso l'Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, da ora ASPV, *Archivio della Parrocchia di San Canciano, Registri dei battesimi*, 1 (1564-1604), p. 102; cfr. anche BMCV, *Mss. P.D. c 4: G. TASSINI, Cittadini veneziani*, vol. V, pp. 8ter-9. La carriera ecclesiastica del nostro è sintetizzata in FARLATO 1775, pp. 157-158; si vedano anche le note di GAUCHAT 1967, pp. 168, 207, 276, 295, 368. Stella fu Arcivescovo di Zara dal 1615 al 1624; sul suo impegno episcopale nella città dalmata, GOJA 2001, pp. 55-60.

<sup>144</sup> Ad esempio, per un catalogo della cartografia storica su Zara all'ASV, si veda DAL BORGO-ZANELLI 2008, pp. 71-83. In generale sulla piazzaforte dalmata si vedano almeno DE BENVENUTI 1941; PETRICIOLI 1965; CONCINA 1983, pp. 30-38; RAUKAR - PETRICIOLI - ŠVELEC - PERIČIĆ 1987; DEANOVIC 1988, pp. 125-134; CONCINA 2001, pp. 114-116 e, da ultimo, ZANELLI 2008, pp. 27-40

<sup>145</sup> Su Paolo Forlani e la sua pianta di Zara, cfr. WOODWARD 1990, n. 92; ID. 1992, pp. 45-64.

presente e opportunamente rettificata da Domenico sulla base di mappe più aggiornate e precise. Le fortificazioni della città risultano pressoché sovrapponibili a quelle illustrate da disegni di natura militare come la *Pianta di Zara* databile alla fine del XVI secolo conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana<sup>146</sup> e quella dell'*Atlante Mormori* (1601) dell'Archivio di Stato di Venezia (fig. 38). La situazione delle difese di Zara fotografata dalla veduta tintorettesca, del resto, è ormai quella definitiva e, dunque, coerente anche con modelli seicenteschi della piazzaforte – quello ligneo del Museo Storico Navale di Venezia e quello lapideo sulla facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio – nonché con le planimetrie del XVIII secolo<sup>147</sup>. Mentre l'inquadratura della finestra lascia fuori campo l'imponente forte ultimato verso il 1580<sup>148</sup>, da nord-est (all'estrema destra) è perfettamente distinguibile la scansione muraria con i baluardi Moro o Santa Marcella, San Grisogono e San Dimitri, quindi il bastione Castello o delle Catene. Sul lato sud (da sinistra verso destra) la cinta muraria prosegue nel diligente disegno del baluardo San Nicolò, della piattaforma – struttura a metà tra il bastione e il terrapieno – di San Francesco e, oltre il duomo, di quella San Domenico, per chiudersi con il baluardo Grimani o Cittadella, solo parzialmente visibile. D'altra parte, a questa precisione Domenico Tintoretto oppone una definizione del tutto arbitraria dell'abitato cittadino, dando rilievo – alla stregua della rappresentazione assonometrica riservata nella cartografia antica ai fabbricati d'importanza strategica – ai soli edifici pregnanti nel contesto del ritratto del presule Stella: la residenza episcopale e il duomo. L'artista, inoltre, trasponendo in alzato il perimetro del palazzo ingloba al suo interno la cattedrale, affinché la sede vescovile spiccasse con maggiore risalto sull'informe distesa

---

<sup>146</sup> BNMV, *Mss. It.* VI 188 =10039, *Pianta di Zara*, fine XVI sec.

<sup>147</sup> Alcune planimetrie di Zara si conservano presso la BMCV, *Mss. P.D.* c 848/25, *Pianta di Zara*, XVIII sec.; *Mss. P.D.* c 839/26, *Pianta di Zara*, XVIII sec.; *Mss. P.D.* c 839/27, *Pianta e veduta di Zara*, XVIII sec.; si veda anche *Fortezze veneziane* 1998, p. 21.

<sup>148</sup> ZANELLI 2008, pp. 32-33.



di case circostante. La presente effigie, dunque, è un esempio paradigmatico di come il ritratto della città serva alla puntuale definizione del microcosmo del protagonista della pittura, qui l'Arcivescovo di Zara, e di come sia concretamente congiunto alla realtà d'azione o di vita del soggetto.

Meno decifrabili, a causa dell'estrema esiguità delle note ambientali, sono invece gli scenari di fondo di altri tre ritratti di magistrati veneziani dipinti dal figlio di Tintoretto, il primo passato sul mercato antiquario veneziano (Semenzato 2005)<sup>149</sup>, il secondo segnalato in collezione privata newyorchese (fig. 40)<sup>150</sup> e il terzo al Norton Simon Museum di Pasadena (fig. 41)<sup>151</sup>. Anche in questo caso i personaggi immortalati dall'artista, come testimonia la presenza delle commissioni ducali rilegate con borchie d'argento<sup>152</sup>, sono tutti funzionari statali che dovevano relazionarsi a specifiche territorialità del dominio veneziano *da Terra e da Mar*. Suggestiva, benché priva di riscontri effettivi, l'ipotesi che il panorama incorniciato dalla finestra accanto alla quale posa il primo *Magistrato* menzionato (fig. 39), evocando un ambiente lacustre piuttosto che marittimo, possa corrispondere ad uno scorcio del Garda<sup>153</sup>. Caso simile può ritenersi, considerata la compendiarietà dello sfondo – compromesso da una mediocre situazione conservativa – il *Ritratto virile* attribuibile a Leandro del Museo Poldi Pezzoli di Milano (fig. 42)<sup>154</sup>, ipoteticamente avvicicabile alla fortezza di Curzola.

Dall'analisi finora condotta, dunque, emerge come nella celebrazione dell'individualità si celi una valenza essenzialmente pubblica e politica. Se, infatti, le finestre paesaggistiche visibili nelle effigi statali dipinte da Domenico Tintoretto e

---

<sup>149</sup> Cat. DT.21.

<sup>150</sup> Cat. DT.41.

<sup>151</sup> Cat. DT.30.

<sup>152</sup> Sulle commissioni ducali, documenti con i quali venivano notificati gli incarichi al patriziato veneziano, si veda SZÉPE 2001, pp. 59-78.

<sup>153</sup> Per l'iconografia del Garda si faccia riferimento a SINISTRI 2000.

<sup>154</sup> Cat. LB.2.

Leandro Bassano sono concrete estrinsecazioni del potere che il magistrato veneziano esercita sul territorio sottomesso alla Serenissima, nello spazio raffigurato contempliamo sostanzialmente il potere della Repubblica di Venezia; il ritratto del singolo – somma gloria del patrizio servitore della patria – si propone allora come rituale onorifico dello Stato.

Visto che nel paesaggio incorniciato dalla finestra è impressa una mappa precisa di relazioni con l'effigiato, la veduta di Castel Sant'Angelo, così come appare nel ritratto di mano di Domenico segnalato in collezione privata fiorentina (fig. 125)<sup>155</sup>, connette di necessità il modello all'*Urbe*, ove plausibilmente fu ambasciatore presso la corte pontificia. In diverse opere di Jacopo Tintoretto o attribuite alla sua bottega, infatti, la legazione romana è evocata attraverso la presenza della fortezza papale, che, *pars pro toto*, rappresenta la Città Eterna<sup>156</sup>. Jacopo, almeno per il mausoleo di Adriano visibile nel *Gentiluomo seduto con bronzetto di David* di collezione privata svizzera copia, come accennato in precedenza, una stampa su invenzione di Maarten van Heemskerck (fig. 126) della serie delle *Vittorie dell'Imperatore Carlo V* pubblicata da Cock (1556)<sup>157</sup> e dallo stesso modello grafico sembra aver tratto ispirazione il figlio Domenico. Quest'ultimo, anzi, delineando la propria veduta, pare aver compiuto una crasi del Castel Sant'Angelo riprodotto dal padre con il medesimo forte visibile nello sfondo dell'intaglio con la *Morte di Carlo, duca di Borbone e la cattura di Roma* (fig. 127) appartenente alla silloge già citata<sup>158</sup>, di cui ripete l'inquadratura.

Naturalmente la stessa Venezia fa da sfondo a diversi ritratti eseguiti dagli eredi di

---

<sup>155</sup> Cat. DT.28. Si ritiene di autografia incerta il *Ritratto di un ambasciatore veneziano* segnalato come opera di Domenico Tintoretto nella collezione Frederick W. Schumacher di Columbus (Ohio); cfr. MALONE 1946, p. 16, n. 21.

<sup>156</sup> Cfr. KRISCHEL 2007, p. 130.

<sup>157</sup> Cfr. *supra*, cap. II.1.

<sup>158</sup> HOLLSTEIN 1994, II, p. 202, n. 526/III.

Tintoretto e Bassano e, nella maggioranza dei casi, vi appare nella canonica *forma picta* della Piazzetta di San Marco. Lo spazio marciano, progettato e realizzato da Sansovino affinché fosse incarnazione e rappresentazione dello Stato, è l'attributo più confacente al massimo rappresentante della Repubblica<sup>159</sup> e, in tal guisa, appare nel *Ritratto del doge Marino Grimani* eseguito da Leandro Bassano nel 1595 o poco dopo (fig. 43), conservato alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda<sup>160</sup>. Nella veduta della Piazzetta, vivacizzata da nervose macchiette e da note di veneziana quotidianità come le gondole (fig. 44), il Cavaliere sembra adeguare a dimensioni lillipuziane la vocazione prosastica dalla bottega bassanesca, permeante con sagacia anche la solennità del telero con *Alessandro III consegna la spada al doge Ziani* dipinto dal fratello Francesco in Palazzo Ducale, verosimilmente tenuto presente per l'inquadratura cittadina. In ugual modo, infatti, i due artisti dilatano la profondità dell'asse prospettico colonne-torre dell'orologio per adattare il punto di ripresa non troppo discosto dalla riva con l'esigenza d'includere nella scena la verticalità del campanile. Inoltre, nella trascuratezza dei particolari che caratterizza lo scorcio di Leandro, quasi intonato a un sentimento d'instabilità guardesca, permane il dettaglio del comignolo fumante delle Procuratie Vecchie visibile nel dipinto del Maggior Consiglio. Da rilevare, inoltre, come la presente effigie ispiri l'impostazione dell'immagine del doge (fig. 46) ammantato nelle vesti della propria regalità che Giacomo Franco inserisce nel volume degli *Habiti* (1610). Il Serenissimo solleva la mano sinistra in un cenno che risente della gestualità disinvolta del *Marino Grimani* bassanesco e, ugualmente, siede accanto ad una finestra aperta su una veduta della Piazzetta, allargata dall'ampio distanziamento

---

<sup>159</sup> Un'inconsueta veduta è visibile nel *Ritratto del Doge Francesco Donà* (già Baltimora, Walters Collection), giudicabile della scuola di Tintoretto, nel quale la finestra si spalanca sul cortile interno di Palazzo Ducale, ancora recante la Scala Foscara.

<sup>160</sup> Cat. LB.4.

delle altissime colonne dei patroni, sulla quale prospetta anche la facciata meridionale della Basilica, mentre ancora sbuffa il camino in lontananza.

Sebbene con ogni probabilità il ritratto di Dresda non corrisponda a quello del doge Marino Grimani ricordato da Ridolfi nelle sale delle Procuratie<sup>161</sup>, ci offre almeno un'idea del tipo e della qualità dell'immagine che valse a Leandro Dal Ponte il titolo di Cavaliere di San Marco, ostentato spesso dall'artista, dopo il 1596, nella segnatura delle proprie opere<sup>162</sup>. Potrebbe invece corrispondere, con il *pendant* raffigurante la dogressa Morosina conservato nella medesima città, alla coppia di ritratti che Grimani il 30 gennaio 1597 paga 20 ducati al «pittor da Bassan»<sup>163</sup>. Nella tela comunque, anche se di destinazione familiare<sup>164</sup>, il Serenissimo figura nel pieno della sua dignità pubblica, dal momento che la scenografia del potere veneziano presso la quale posa lo inverte come personificazione dello Stato.

Del *Ritratto del doge Marino Grimani* dresdese è nota anche una replica conservata presso l'Art Museum di Princeton (fig. 45), firmata da Leandro con il titolo di *Eques*, quindi, successiva all'esemplare tedesco<sup>165</sup>. Anche questa versione reca una veduta del cuore di Venezia equivalente, fin nel particolare della gondola presso la riva, a quella visibile nell'originale, ma delineata in modo più sommario. Infatti, proprio le architetture ridotte a masse rilevate dalla semplice sottolineatura dei pieni e dei vuoti accanto all'irrigidimento della pennellata nella restituzione della fisionomia sembrano

---

<sup>161</sup> RIDOLFI 1648, II, p. 166. Nella sale delle Procuratie, del resto, è menzionato solo un doppio ritratto di Gerolamo Grimani con il figlio Marino da SANSOVINO-STRINGA 1604, p. 217. Non vi è alcun accenno ad un'effigie di Marino Grimani né in BOSCHINI 1674 né in ZANETTI 1733.

<sup>162</sup> RIDOLFI 1648, II, p. 166. Leandro Bassano sottoscrive, per la prima volta, un documento aggiungendo il titolo *Eques* al nome il 16 aprile 1596; si tratta del contratto per il dipinto raffigurante il *Martirio di Santa Lucia* da eseguire per la Chiesa di San Giorgio Maggiore; cfr. CICOGNA, IV, p. 352; ARSLAN 1960, p. 252 nota 26.

<sup>163</sup> Il libro dei conti di Marino Grimani si conserva presso l'AVS, *Archivio Grimani Barbarigo*, b. 20, *Notatorio*, 1597; cfr. HOCHMANN 1992, pp. 45, 51 nota 47; ROSSI 1997, p. 60 nota 63.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>165</sup> Cat. LB.6.

palesare, l'intervento di aiuti nell'esecuzione della replica<sup>166</sup>. Di qualità superiore è invece lo scorcio della Piazzetta di San Marco che correda il *Ritratto di giovane* segnalato nella collezione del VI Marchese di Anglesey (fig. 47), ugualmente firmato da Leandro come Cavaliere<sup>167</sup>. Un panorama che già conosciamo (fig. 48), significativamente identico a quello visibile nel citato *Ritratto del doge Marino Grimani* di Dresda dipinto dall'artista circa un ventennio prima.

Questa veduta, dal momento che si affaccia nell'effigie di un personaggio che l'abbigliamento denota come non veneziano – verosimilmente un fiammingo (fig. 50) o un inglese (fig. 49) – testimonia non solo come il paradigma dello Stato fosse incarnato dall'area marciana, ma come Venezia, mediante questa icona mitica, si offrisse all'immaginario collettivo. La città infatti, attraverso la *renovatio urbis* sansoviniana, si è autoreferenzialmente creata un'immagine dogmatica in cui riconoscersi e farsi riconoscere dal mondo. Naturalmente, la veduta della Piazzetta ha una valenza ideologica più immediata nel contesto veneziano della ritrattistica ufficiale celebrante i rappresentanti del governo. Nel *Ritratto del procuratore di San Marco Antonio Lando* di Domenico Tintoretto già transitato sul mercato antiquario newyorkese<sup>168</sup>, ad esempio, la finestra aperta sul cuore cittadino legittima il protagonista come esponente dello stato (fig. 51). In questo caso, inoltre, è possibile notare come la particolare inquadratura declini l'area a caratterizzazione della magistratura repubblicana seconda solo alla dignità dogale. Antonio Lando, eletto Procuratore di San Marco *de supra*, posa in modo perspicuo accanto ad uno scorcio della Piazzetta, nel quale in primo piano, incorniciata dalle colonne, campeggia la facciata meridionale della Basilica di San Marco alla cui amministrazione era stato deputato. Il Palazzo e la Libreria, con evidenza, sono stati

---

<sup>166</sup> GIBBONS 1963, pp. 29-30.

<sup>167</sup> Cat. LB.14.

<sup>168</sup> Cat. DT.40.

estromessi dal campo visivo per relazionare in maniera peculiare la veduta al personaggio immortalato.

Nel momento in cui la scena marciana è cifra di venezianità come nel *Gentiluomo* già Caledon (fig. 53) sempre di Domenico<sup>169</sup> o si presenta ai *foresti* come nel summenzionato *Ritratto di giovane* del Marchese di Anglesey del Cavalier Bassano e nell'effigie di Henry Wotton (fig. 55) – opera di ubicazione ignota cautamente attribuibile a Domenico<sup>170</sup> – non può che offrirsi nel suo aspetto codificato. In quest'ultime tele, quindi, la Venezia del doge Grimani – icona dello stato perfetto – si avvicina a un'immagine mitica da intendersi non in senso trascendentale e ideologico come dogma primigenio di utopia realizzata, ma come acquisizione universale, che, già nei primi decenni del Seicento, rappresenta l'anelato *souvenir* della *élite* straniera, anticipando in qualche modo la consuetudine settecentesca delle vedute a memoria degli ingressi degli ambasciatori.

Ritornando all'ambito pubblico, nel *Ritratto della dogaressa Morosina Morosini Grimani* di Domenico Tintoretto del Museum der Bildenden Künste di Lipsia<sup>171</sup>, la sposa del doge Marino Grimani (fig. 58), in veste dorata e corno, siede accanto ad una finestra spalancata su una Venezia celebrante l'incoronazione della medesima<sup>172</sup>. Il Bacino di San Marco (fig. 59) è qui il palcoscenico della celebrazione, ma, nel momento in cui incarna visivamente l'immagine dello Stato, diviene anche protagonista della ritualità del governo veneziano. Confrontando la veduta tintorettesca con l'iconografia dell'incoronazione della Morosina così come la conosciamo dal rame di Giacomo

---

<sup>169</sup> Cat. DT.45.

<sup>170</sup> Catt. LB.14; DT.36

<sup>171</sup> Cat. DT. 13.

<sup>172</sup> Sull'incoronazione di Morosina Morosini Grimani fondamentali sono le fonti contemporanee ROTA 1597; TUTIO 1597; si vedano, inoltre, SANSOVINO-STRINGA 1604, pp. 280-281; PIAVE 1847 e MOLMENTI 1887, pp. 298-303.

Franco (fig. 60)<sup>173</sup> e dalle tele di Andrea Vicentino – lo *Sbarco di Morosina Grimani a San Marco* del Museo Correr di Venezia (fig. 61) e *Il corteo della dogaresa in Piazzetta* noto nei due esemplari di Chatsworth e già a Duino<sup>174</sup> – traspare la diversa focalizzazione dell'evento.

Rimarchevole è l'affinità tra il nostro scorcio e la scena intagliata dal Franco, sebbene Domenico calibri diversamente la ripresa della riva, chiusa dalla Zecca sulla sinistra, mentre, verso destra, viene dilatata al ponte della Paglia e all'edificio delle prigioni, all'epoca dell'evento non ancora perfettamente terminato. Entrambi gli artisti, in particolare, restituiscono un'immagine dell'arco trionfale, eretto per l'ingresso della Serenissima da Bernardo Fogari su commissione dell'Arte dei Macellai<sup>175</sup>, ben più conforme alla descrizione del contemporaneo Giovanni Rota<sup>176</sup> della versione che ne dà il Vicentino nel dipinto del Correr. L'interesse di Michieli, del resto, si concentra sulla protagonista dell'evento mentre il contesto architettonico è pura scenografia. Nondimeno, nella veduta del giovane Tintoretto, benché permanga la raffigurazione del Bucintoro con il seguito di imbarcazioni, il Bacino di San Marco non è solo il teatro della naumachia come traspare dall'incisione del Franco, ma lo spazio cerimoniale dal quale la donna rinasce come dogaresa, accolta dalla città inneggiante alla nuova personificazione di Venezia<sup>177</sup>. L'effigie di Domenico, in cui la dama posa accanto allo sfondo del cuore istituzionale della Serenissima celebrante la sua incoronazione,

---

<sup>173</sup> Delle tre incisioni dedicate da Giacomo Franco all'incoronazione della dogaresa Morosina Grimani, due sono inserite nel volume degli *Habiti* (1610), mentre la terza più particolareggiata costituisce un foglio sciolto, cfr. PADOAN URBAN 1969, p. 154; EAD. 1980, p. 156, n. 151.

<sup>174</sup> *Ibidem*, pp. 159, 166, nn. 154, 168. Su Andrea Vicentino si veda anche PALLUCCHINI 1981, p. 39. *Il corteo della dogaresa Morosina Grimani in Piazzetta* proveniente dalla collezione del principe Raimondo della Torre di Duino è recentemente passato all'asta da Semenzato, Venezia, 3 luglio 2004, n. 73.

<sup>175</sup> PADOAN URBAN 1969, pp. 152-154; EAD. 1980, p. 156; MUIR 1984, p. 322; WILSON 1999, p. 76 nota 8.

<sup>176</sup> ROTA 1597, p. 10v.

<sup>177</sup> WILSON 1999, p. 76

dunque, glorifica Morosina Grimani come figura pubblica, ideale *Mater Reipublicae*. L'ingresso della sposa ducale, infatti, è stato interpretato in chiave antropologica come una sorta di "simbolica morte" femminile, attraverso la quale la protagonista rigettava la sua dimensione privata<sup>178</sup>. L'individualità della patrizia, definita dal casato d'appartenenza e dalla ricchezza familiare, invece, traspare con chiarezza nel *Ritratto di Morosina Morosini Grimani* di Leandro Bassano (fig. 62) conservato presso la Gemäldegalerie di Dresda, di certo eseguito prima della cerimonia d'incoronazione<sup>179</sup>. In tale opera, infatti, la nobildonna – priva del corno ducale – è assisa presso una finestra spalancata su un paesaggio che un castello dalle torri merlate disvela come non veneziano. Finora, le errate ipotesi di riconoscimento di questa precisa veduta (fig. 63) si sono basate sull'inspiegabile lettura del complesso architettonico come la corte di una villa veneta o il campo della parrocchia familiare<sup>180</sup>, sebbene fossero già state fatte congetture sulla possibilità che il sito rappresentasse il castello di Sanvincenti in Istria, possedimento della famiglia Morosini<sup>181</sup>. Il confronto con la realtà attuale dell'area (fig. 64) conferma senza dubbio che il panorama bassanese rappresenta il maniero istriano di Morosina, passato, in virtù del suo matrimonio con Marino (1560), ai Grimani<sup>182</sup>.

Da sottolineare come il ritratto urbano di Leandro – per il quale i committenti, con ogni probabilità, avevano messo a disposizione dell'artista delle riproduzioni grafiche – rispetti puntualmente la disposizione urbanistica degli edifici, con la vera da pozzo al

---

<sup>178</sup> BOHOLM 1992.

<sup>179</sup> Cat. LB.5. La *Morosina* di Leandro dal Ponte, come il *pendant* raffigurante il doge Marino Grimani, è databile al 1595-1596; il pittore firmandosi, infatti, non aggiunge il titolo *Eques*; cfr. *supra*.

<sup>180</sup> ROSSI 1997, p. 60 nota 63; la studiosa ipotizzava che la veduta raffigurasse la villa, nota come "Ca' d'Oro", di Torreselle presso Padova. Una rappresentazione del campo della parrocchia familiare è invece ritenuta da WILSON 2005, p. 135.

<sup>181</sup> GIBBONS 1963, p. 32. Viene ipotizzato si tratti di una possibile veduta dei possedimenti istriani della dogaressa anche nel recente catalogo della Gemäldegalerie di Dresda; cfr. HENNING 2005, I, p. 51.

<sup>182</sup> Sull'eredità del castello istriano da parte di Morosina Morosini si veda DA MOSTO 1960, p. 313. Per alcuni cenni sulla storia del castello, il suo passaggio *nomine uxorum* ai Grimani, il restauro del maniero dopo l'incendio del 1586 promosso da Marino e il comodato d'uso di quest'ultimo dal 1589 ricordati dalla lapide posta all'ingresso dell'edificio, cfr. TAMARO 1892, II, pp. 658-660.



centro della piazza, e sia piuttosto preciso nella descrizione del castello (fig. 65). L'armonica semplicità del prospetto trilobato della chiesa di Santa Maria Annunziata, invece, appare alterata secondo forme di generico gusto palladiano; trasformazione in apparenza immotivata, ma che avvicina l'edificio religioso – e non possiamo dire se sia solo un caso – a quello veneziano di San Giuseppe di Castello, ove si trova la cappella della famiglia Grimani. L'identificazione sicura del fondale paesaggistico bassanese con il feudo dei Morosini, dunque, ci illumina sul vero significato dell'opera che palesa la dimensione privata della gentildonna, nello *status* di signora del castello e moglie amatissima del doge Grimani, il quale nel *pendant* – come visto – è già personalità pubblica, assorbita nel ritratto statale.

Singolare, ma non nuova nella tradizione ritrattistica veneziana<sup>183</sup>, è la rappresentazione dell'isola di San Giorgio. Una veduta del cenobio benedettino si staglia, ad esempio, nel *Ritratto di un procuratore di San Marco* (fig. 66) riferibile a Domenico Tintoretto della newyorkese collezione Frick<sup>184</sup>. Scenario che, tuttavia, ritraendo il complesso monastico con la basilica nell'antica forma prepalladiana (fig. 67) – considerata oltremodo valida la datazione del dipinto al 1594-1595 – si rivela un anomalo anacronismo. Si potrebbe facilmente credere che il fondale sia una formula immaginaria, ma, invero, l'incongruenza tra lo *status* reale dell'edificio sacro – giunto, alla fine del Cinquecento, ad un avanzato stadio di rinnovamento comprovato dalla veduta di San Giorgio alle spalle dei *Tre provveditori alla Zecca* (fig. 69) della Galleria

---

<sup>183</sup> L'isola di San Giorgio, ugualmente ripresa da settentrione, compare nel già citato *Ritratto del doge Leonardo Loredan* dell'inizio del Cinquecento, noto in più esemplari; cfr. *supra*, nota 38.

Altre opere in cui ritroviamo l'immagine del cenobio benedettino prepalladiano sono, ad esempio, il notissimo *Leone di San Marco* (Venezia, Palazzo Ducale, Sala Grimani) di Vittore Carpaccio, l'*Annunciazione* (Bergamo, Accademia Carrara) di Francesco di Simone da Santacroce e *L'Eterno Benedicente* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) di Bonifacio de' Pitati. Nel telero raffigurante *L'imperatore Federico rende pubblico omaggio a papa Alessandro III* dipinto da Federico Zuccari in Palazzo Ducale, la chiesa di San Giorgio visibile nello sfondo è già quella del Palladio con l'oculo in facciata previsto dal primo progetto.

<sup>184</sup> Cat. DT.11.

Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia<sup>185</sup> – e quello documentato dalla pittura avvalorano l'ipotesi secondo la quale la tela della Frick sarebbe una copia tratta da un precedente del Robusti padre<sup>186</sup>. Se così fosse, questa apertura testimonierebbe che in alcuni casi anche in Jacopo, per il quale lo spazio si configurava più consuetamente come proiezione intropettiva, la finestra paesistica poteva proporsi come memoria del reale.

Nella produzione di figura di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano, comunque, la veduta della Piazzetta o la più ampia ripresa del Bacino di San Marco non sono l'unica Venezia possibile; l'immagine della città, infatti, adattandosi al soggetto protagonista della tela, si declina in panorami che ne scoprono il volto nascosto, fatto di palazzi, ponti e rii solcati da gondole. Entrambi i pittori, del resto, sono votati ad una sorta di presa totalizzante della realtà del modello che li induce a dilatare la potenza naturalistica della loro arte dall'apparenza fisionomica al contesto ambientale, con risultati che vivacizzano la presentazione dei personaggi<sup>187</sup>, contrappuntata, ad esempio, dalla quotidianità delle dimore familiari come nel *Ritratto di giovane con veduta veneziana* già appartenuto al Duca di Devonshire del figlio di Jacopo Tintoretto<sup>188</sup> e nel *Ritratto di un gentiluomo di casa Giustinian* di collezione privata eseguito dal Cavaliere (fig. 71)<sup>189</sup>. Nell'effigie di Domenico (fig. 70), tuttavia, la Venezia appartata visibile alla finestra potrebbe essere tanto il ritratto del palazzo abitato o frequentato dal nostro giovane quanto una verosimile ma generica allusione veneziana, evocata dal precipuo carattere dell'architettura cittadina. L'edificio in primo piano, infatti, nonostante la finitezza del disegno lo renda plausibilmente riconoscibile, risponde alla tipologia

---

<sup>185</sup> L'opera è ascrivibile alla bottega tintorettesca, cfr. MOSCHINI MARCONI 1992, p. 106; AUGUSTI 1995, p. 498.

<sup>186</sup> Cfr. *infra*, cat. DT.11.

<sup>187</sup> Cfr. ROSSI 1997, p. 57.

<sup>188</sup> Cat. DT.32.

<sup>189</sup> Cat. LB.7.

architettonica lagunare più diffusa tra la seconda metà del XVI e l'inizio del XVII secolo, già replicata pressoché identica nel palazzo dello sfondo. Una possibile interpretazione del “modo veneziano” definito da Sebastiano Serlio, caratterizzata dalla sovrapposizione della serliana centrale e dal rapporto assiale delle finestre laterali, che, ad esempio, impronta accomunandole le facciate dei palazzi Terzi e Da Ponte a San Maurizio e Albrizzi a San Cassiano<sup>190</sup>.

Lontano dalla trionfale evidenza dell'icona statale è l'inconsueto scorcio della città a corredo dell'effigie del gentiluomo di casa Giustinian, precisamente reale e riconoscibile (fig. 72). Il nostro personaggio in veste d'ormesino nero siede in poltrona accanto alla veduta del palazzo di famiglia non a Venezia, ma sull'isola di Murano, ove diverse casate patrizie fin dal XV secolo avevano dimore destinate agli *otia* e alla villeggiatura estiva. Il nostro panorama è dunque la più antica testimonianza della residenza muranese dei Giustinian di San Moisè, disgraziatamente demolita nell'Ottocento<sup>191</sup>. L'aspetto originario della riva e del palazzo ai piedi del Ponte Longo sul Canal Grande di Murano, comunque, ci è stato tramandato dalla tela di Joseph Heintz il Giovane raffigurante *Il fresco in barca a Murano* (1648) conservata al Museo Correr di Venezia<sup>192</sup> e dal confronto con la veduta ivi fissata siamo potuti giungere alla puntuale identificazione di questa nascosta realtà lagunare (fig. 73). Nonostante l'irrigidimento causato dalle pesanti ridipinture che hanno interessato pressoché la totalità della superficie pittorica bassanesca, sia il palazzo – con i suoi alti comignoli di foggia ricercata – sia le più modeste adiacenze sono perfettamente sovrapponibili alla ripresa del Correr. Il paragone con l'edificio heintziano, anzi, precisa che la

---

<sup>190</sup> BASSI 1980, pp. 250-254, 325-329. In generale su Sebastiano Serlio; ROSCI 1967. Sulla ricezione dei suggerimenti serliani nell'architettura veneziana, in particolare, negli edifici citati, cfr. FRANK 1995, pp. 129-130.

<sup>191</sup> ZANETTI 1866, pp. 90-91; ZORZI 1971, II, p. 454.

<sup>192</sup> D'ANZA 2008, pp. 57-58, n. 53 (con bibliografia precedente).

razionalizzazione delle finestre del primo piano e l'apertura del mezzanino sottotetto sono frutto di ristrutturazioni seicentesche di palazzo Giustinian.

La prova di Leandro evidenzia, dunque, come vi sia già un'attenzione per la città che, oltrepassando lo scenario mitizzato della rappresentazione statale, si accende su zone limitrofe mai indagate. È interessante notare, inoltre, come l'interesse vedutistico in queste fasi di preconizzazione risponda alle esigenze della committenza, della cui individualità e realtà ambientale costituisce l'illustrazione, ribadendo che la finestra paesaggistica è attributo caratterizzante concreto.

Oltre all'immagine marciana – figurazione archetipica della Serenissima nonché mito esportabile universalmente – e all'intimità della veduta muranese del Cavaliere, in alcuni ritratti di Domenico Tintoretto si osserva far da contrappunto alla figura umana un paesaggio lagunare più o meno indeterminato. Nelle aperture di sfondo visibili nel *Ritratto di gentiluomo venticinquenne* segnalato nella collezione del Marchese di Bath (fig. 75)<sup>193</sup> o nella *Gentildonna con due figliollette* di ubicazione sconosciuta (fig.76)<sup>194</sup>, ad esempio, cogliamo un tono di vaga venezianità, stemperata nello stereotipo quotidiano della gondola. Potentemente poetico è, invece, il panorama delineato dall'artista nel *Ritratto di Domenico Cappello*, di recente transitato sul mercato antiquario londinese ed ora identificato con certezza (fig. 77)<sup>195</sup>. Il minore dei Tintoretto, infatti, anticipando il lirismo malinconico di Francesco Guardi, vi coglie l'essenza sospesa delle lagune, in cui le acque trasfondono in atmosfera. Tratteggia un paesaggio di intensa suggestione veneziana che, dimentico dell'intonazione elogiativa dell'effigie, si rapporta al personaggio immortalato dispiegando non il “palcoscenico politico” della Piazza, ma l'orizzonte scenografico della vita. Nonostante la sostanza

---

<sup>193</sup> Cat. DT.34.

<sup>194</sup> Cat. DT.19.

<sup>195</sup> Cat. DT.35.

evocativa del fondale, nondimeno, sembra possibile ravvisarvi un'assonanza con un'effettiva realtà lagunare, la silente successione delle isole di Mazzorbo, Burano e Torcello, segnate dalle verticalità dei campanili (fig. 79).

In genere, come abbiamo potuto osservare, l'interesse vedutistico di Domenico Tintoretto e Leandro Bassano si dispiega nelle effigi alla stregua di corollario dedito a definire la realtà d'azione dei modelli, permettendoci di circoscrivere almeno l'ufficio pubblico cui i magistrati erano demandati. Nella prospettiva, inoltre, riconosciamo il mezzo attraverso il quale gli artisti nel ritratto riescono a dare espressione pittorica alla temporalità, poiché se il centro urbano inquadrato attraverso la finestra risulta spazialmente lontano e questi paesaggi sono memorie delle cariche sostenute dai nobili veneziani, il lontano nello spazio equivale ad una lontananza temporale; è l'antefatto di vita che giustifica l'immagine celebrativa.

L'illustrazione dei territori sottomessi alla Serenissima e in parte della stessa Venezia è, comunque, ispirata a un repertorio visivo ancora lungi dal ritratto topografico della città, poiché la formula iconica che esplicita il concetto mentale del panorama cittadino – già definito *imago urbis* – senza prescindere oniricamente o fantasiosamente dalla realtà, si rivela di maggior potenza evocativa in un contesto in cui la veduta si assoggetta all'idea politica del governo veneziano e del reggimento dei domini.

D'altra parte, accanto alla comune idealità visiva della Repubblica compendiata "nella porta da mar", sono ravvisabili alcune stille d'interesse verso l'osservazione personale del paesaggio urbano, il quale – ad esempio nello scorcio muranese del Cavaliere, sebbene tratteggiato ancora secondo un impianto prospettico non rigoroso – svincolatosi dalla riformulazione intellettualistica della città prelude il locale sviluppo della veduta. Del resto, anche nei dipinti che Leandro dedica alla festa della *Sensa*

(Ascensione), raffiguranti l'imbarco del Doge sul Bucintoro per il rito dello Sposalizio del Mare, nel momento in cui l'interesse riservato all'avvenimento si accompagna all'eccezionale attenzione per i monumenti architettonici, la scena veneziana si avvia a valicare la funzionalità decorativa del mero fondale, preconizzando il volto della città festante protagonista delle riprese settecentesche.

Entrambi gli esemplari della famosa solennità veneziana sono firmati dall'artista e si conservano a Madrid – quello di minori dimensioni presso l'Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 82)<sup>196</sup>, l'altro presso il Museo Nacional del Prado (fig. 81)<sup>197</sup> – ugualmente provenienti dalla raccolta del Duca di Lerma Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, affezionato collezionista dei Bassano, i cui inventari registrano le vedute ancora vivente il Dal Ponte<sup>198</sup>.

Gli edifici monumentali della città prospicienti la Riva degli Schiavoni, dai parati murari perfettamente diversificati e definiti, appaiono indagati con la stessa attenzione che l'artista rivolge ai personaggi in primo piano, protagonisti – ben più del corteo dogale diretto al Bucintoro – di una vivace scena di genere di gusto bassanesco, mentre, al di là delle Prigioni del tutto ultimate, una sequenza sempre più indistinta di fabbricati si sprofonda nella luce che avvolge la lontana estremità di Castello. Alla polarità architettonica del Molo, quasi a rinserrare l'*horror vacui* del corteo navale digradante verso il Lido, si oppone l'isola di San Giorgio, della quale ci viene offerta una ripresa che si fa beffa delle leggi prospettiche. Più dell'effetto di distorsione, tuttavia, è interessante valutare l'aspetto compiuto della facciata della basilica che, più accurata

---

<sup>196</sup> Cat. LB.9

<sup>197</sup> Cat. LB. 8

<sup>198</sup> I Bassano sono gli artisti meglio rappresentati nella collezione del Duca di Lerma con 29 dipinti originali e 17 copie; sulla raccolta del *valido* del re di Spagna Filippo III, i suoi inventari e il gusto per le opere bassanesche si veda SCHROTH 1990, pp. 49, 71, 107-108. Alcuni cenni sulla predilezione del Duca per la produzione dei pittori bassanesi sono anche in FALOMIR FAUS 2001, pp. 23-24.

nella tela minore – nonostante l’anomalia del grande oculo previsto dal primitivo progetto palladiano<sup>199</sup> – si presenta nella forma attuale, realizzata tra il 1597 e il 1610 secondo il disegno del *proto* Sorella<sup>200</sup>. Considerando che l’opera dell’istituto accademico madrileno è stata identificata con il «cuadro de la plaza de Venecia original del basan» citato nell’inventario delle pitture del Duca di Lerma del 1603 e poi in quello del 1606<sup>201</sup>, tale versione – rispetto a quanto finora sostenuto – precede il dipinto del Prado<sup>202</sup>, che, invece, pare corrispondere alla «pintura grande de diez pies de alto y veintitres de ancho [...] de las fiestas que se hacen en Venecia el dia de San Marcos a la eleccion del dux», catalogata per la prima volta tra i beni del Duca nel gennaio 1611<sup>203</sup>. Quindi, dal momento che, come testimoniano i documenti, l’*Imbarco del doge* dell’Academia di San Fernando è stato realizzato da Leandro prima del 1603, mentre la costruzione della facciata di San Giorgio era ancora in atto – giunta nel 1604 all’altezza dei piedistalli delle semicolonne giganti<sup>204</sup> – più che ipotizzare una sorta di completamento ideale, a giudicare dalla precisione del prospetto dipinto, è ragionevole pensare che l’artista possa essersi servito o almeno aver visto il modello grafico approntato da Simon Sorella (1597). Riflettendo ancora sulla datazione della tela (*ante* 1603) e le sue implicazioni visive, valutando anche il riferimento temporale offerto

<sup>199</sup> GUERRA 2002, p. 281, 292 nota 31.

<sup>200</sup> *Ibidem*, pp. 287, 294 nota 59.

<sup>201</sup> SCHROTH 1990, pp. 169-170, 219-220, inv. 1 [1603] (232), inv. 3 [1606] (588). Il dipinto dell’Academia di San Fernando è stato identificato con la «plaza de Beneçia de tres baras y media de largo y dos de alto [...] original de Leandro Baçan» ricordata nell’inventario de La Ribera (Valladolid) del 1607, in virtù della corrispondenza dimensionale, da PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 549. Il dipinto, come testimoniano i documenti pubblicati dalla Schroth, proviene dalla collezione del Duca di Lerma e fa parte dei quadri venduti a Filippo III nel giugno del 1606. A breve distanza (1607), infatti, è censito a La Ribera, cfr. FLORIT 1906, p. 156.

<sup>202</sup> Si esprimono a favore della precedenza dell’*Imbarco* del Prado, in quanto appaiono più ricche la scena del mercato e la parata delle imbarcazioni senza constatare la minor accuratezza delle architetture, FALOMIR FAUS 2001, p. 168, n. 37 e PILO 2008, p. 121.

<sup>203</sup> SCHROTH 1990, pp. 303-304, inv. 9 [1611] (132). La versione del Prado dell’*Imbarco del doge*, già catalogata tra i beni del Duca di Lerma nel 1611, appare registrata nell’inventario dell’Alcázar de Madrid del 1666: anche in questo caso sussiste la corrispondenza dimensionale.

<sup>204</sup> GUERRA 2002, pp. 287-288.

dallo stato compiuto delle Prigioni che fissa come termine *post quem* per l'esecuzione il 1597-1598, possiamo osservare come il Cavalier Bassano abbia idealmente preannunciato l'immagine della basilica benedettina così come si sarebbe offerta alla città dopo la demolizione delle case che ingombravano l'angolo destro dell'isola ostruendone la vista, costruzioni abbattute solo nel 1609 per intervento del doge Leonardo Donà<sup>205</sup>.

Nei dipinti di Madrid, comunque, considerata l'ampiezza delle tele e in virtù del rilievo che le architetture assumono, è la città lagunare ad imporsi sulla miriade di episodi, infatti, nel 1603 la versione dell'Accademia veniva significativamente descritta non sulla base dell'evento inscenato, ma come la piazza di Venezia. La veduta settecentesca, ovvero l'*imago veritatis* che con una miriade di accorgimenti finge il vero<sup>206</sup>, affonda le proprie radici nel reale sintetizzato mentalmente dell'*imago urbis* con cui Domenico Tintoretto e Leandro dal Ponte aprivano allo spazio dell'azione umana i propri ritratti celebrativi. L'icona cittadina, del resto, definita congiuntamente da direttrici spaziali e memoria, non risulta affatto astratta o estranea alla realtà della compagine urbana, poiché non è un concetto puramente estetico, ma radicato nella sfera empirica del territorio materiale.

---

<sup>205</sup> TAFURI 1982, p. 16; GUERRA 2002, p. 288. Sulla presenza "attiva" di Leonardo Donà a San Giorgio si vedano anche DAMERINI 1956, pp. 69-70, 83-86; COOPER 1990, pp. 136-145.

<sup>206</sup> VIRDIS 1990, p. 38



## II.2. *La nobiltà veneziana e l'immagine della villa.*

L'apertura paesistica nel corso della grande stagione pittorica veneziana sembra una prerogativa del ritratto virile, così inusuale in quello muliebre da ritenerla limitata alle effigi delle dame di dignità regale, come testimonierebbero *L'imperatrice Isabella di Portogallo* (Madrid, Museo Nacional del Prado) e *La duchessa di Urbino Eleonora Gonzaga* (Firenze, Uffizi) dipinte da Tiziano<sup>207</sup>. La donna, infatti, che ha un ruolo sociale del tutto circoscritto alla famiglia, viene in genere rappresentata entro l'unico spazio femminile possibile, quello chiuso della casa<sup>208</sup>.

Allo scadere del XVI secolo, invece, come documenta la produzione ritrattistica di Domenico Tintoretto e – in minor misura – quella di Leandro Bassano, la struttura sintattica dell'immagine caratterizzata dal varco sul mondo esterno si allarga frequentemente ai sembianti di donna. Nel *Ritratto di Morosina Morosini* (fig. 62) eseguito dal Cavaliere, infatti, proprio attraverso l'apertura panoramica, come abbiamo già accennato<sup>209</sup>, viene illustrata la prerogativa del mondo muliebre veneziano dell'appartenenza alla famiglia. La veduta del castello istriano di Sanvincenti che correda il citato dipinto conservato a Dresda, in modo specifico, presenta lo spazio familiare non come emblema primario delle virtù domestiche della sposa di Marino Grimani, ma come richiamo alla ricchezza economica della casata.

L'occorrere assiduo della dimora di campagna nelle finestre di sfondo dei ritratti femminili di Domenico Tintoretto, allora, se letto alla luce di questa considerazione, oltre a definire l'orizzonte domestico delle patrizie veneziane – mogli e madri esemplari

---

<sup>207</sup> KOERING 2009, p. 176.

<sup>208</sup> *Ibidem*, pp. 176-177. Sullo spazio chiuso come spazio femminile si veda RANDOLPH 2007, pp. 665-669.

<sup>209</sup> Cfr. *supra*, cap. II.1.

– esibendole come matrone facoltose, enuncia come l'aristocrazia veneziana si regga sulla dovizia delle sostanze di famiglia. In tal senso, quindi, diviene maggiormente comprensibile la tipizzazione della villa, in genere iterata – con pochissime eccezioni – sia nei ritratti femminili che maschili secondo una forma architettonica esemplare, poiché semanticamente, più che proprietà privata, è simbolo dell'opulenza di una società.

La residenza di delizia che appare alla finestra nella *Gentildonna* di Wiesbaden<sup>210</sup> – trionfo del gusto decorativo dell'artista – si aggiunge al catalogo delle ricchezze sfoggiate dalla giovane dama come i fiori tra i capelli, i preziosi monili, la veste e le trine raffinatissime (fig. 83). L'edificio, di cui Domenico tratteggia solo l'assetto strutturale compendiando luministicamente la modulazione della facciata, si presta – per l'intrinseca genericità – più che alla definizione di un contesto soggettivo, all'evocazione della realtà sociale ed economica alla base del sistema della villeggiatura. Di forme simili alla dimora del ritratto tedesco è l'architettura che campeggia nello sfondo della cosiddetta *Dama Contarini* ancora immortalata dal pennello di Tintoretto figlio e già di pertinenza del principe Alberto Giovanelli<sup>211</sup>. Anche in questo caso la gentildonna, come la Morosina, siede accanto ad uno sfondo panoramico che assomma nella rappresentazione della casa dominicale i legami familiari e patrimoniali della ritrattata (fig. 84).

La morfologia della fabbrica, caratterizzata da una polifora al piano nobile e da un ingresso ad arco trionfale (fig. 85), appare quasi una trasposizione in terraferma del palazzo veneziano sottolineando, per mezzo dell'adozione di un linguaggio architettonico omogeneo, come l'entroterra fosse concepito come una diretta

---

<sup>210</sup> Cat. DT.17.

<sup>211</sup> Cat. DT.18.

emanazione della città lagunare<sup>212</sup>.

Il tradizionale riconoscimento di una Contarini nell'effigiata<sup>213</sup> non risulta, peraltro, avvalorato dall'inequivocabile conformità dell'immagine tintorettesca ad una delle residenze di campagna di questa illustre casata, di cui Coronelli (1710), Volkamer (1712) e Costa (1750) nei loro rami hanno fissato l'aspetto settecentesco. Pur presentando un simile impianto, l'edificio dipinto non è perfettamente sovrapponibile alla cosiddetta Villa "dei Leoni" a Mira<sup>214</sup>, che fu proprietà di Federico Contarini del ramo di San Luca (1538-1613), né corrisponde in modo preciso alla dimora dei Contarini dal Zaffo a Fiesso d'Artico oggi distrutta, ma documentata dalle sillogi dedicate alla realtà urbanistica sorta sulle rive del fiume Brenta (fig. 86)<sup>215</sup>. In entrambi i casi, rispetto alle residenze Contarini fissate nelle vedute settecentesche, risulta diversa l'organizzazione delle aperture, inoltre, il fronte delineato da Domenico, nonostante sia caratterizzato da un ingresso trionfale, non pare quello principale come lascerebbero supporre gli obelischi di coronamento posti sul lato occidentale del tetto. Anomala appare inoltre la posizione della cinta muraria, retrocessa a meno di un terzo del prospetto a contenere il giardino, lasciando spazio all'illustrazione dello svago del passeggiare all'aria aperta. Domenico, dunque, in questa rappresentazione sembra tentare di esprimere l'idea della villa come *status symbol* e di evocare le delizie della vita in campagna, manifestando attraverso un paradigma architettonico una specificità insediativa del mondo veneziano.

---

<sup>212</sup> POSOCCO 2001, p. XXVIII.

<sup>213</sup> Il dipinto veniva esposto alla mostra fiorentina del 1911 come *Ritratto di gentildonna di casa Contarini*, cfr. *infra*, cat. 13. Tuttavia, nonostante in palazzo Giovanelli vi fosse una sala dedicata ai ritratti dei Contarini, nella descrizione di fine Ottocento pervenutaci non vi è alcuna menzione di una effigie femminile riconosciuta come esponente di detta casata, cfr. VOLPI 1888, pp. 26-27.

<sup>214</sup> Villa "dei Leoni" è illustrata da Volkamer e Costa, cfr. BASSI 1987, pp. 102-117; *Ville venete* 2005, pp. 154-156.

<sup>215</sup> A Villa Contarini dal Zaffo dedicano una veduta sia Coronelli (fig. 86) sia Costa, cfr. BASSI 1987, pp. 426-427.

Derivazioni dalla dimora che accompagna questo ritratto femminile, sebbene di forma maggiormente stilizzata e condotta pittorica abbreviata, sono gli edifici inquadrati dalle finestre di sfondo nel *Giovane gentiluomo* già Walters (fig. 87) e nel *Ritratto di magistrato* della collezione Acton (fig. 88)<sup>216</sup>. Case dominicali riproposte quasi come motivo firma, identiche anche nei dettagli come l’analoga dislocazione delle cuspidi sopra la linea di gronda occidentale e il medesimo muretto innestato sul fronte rivolto all’osservatore<sup>217</sup>. Tali elementi, se uniti al significativo venir meno dell’imponente portale che distingue la villa della cosiddetta Contarini, avvalorano l’ipotesi che il pittore abbia escluso di proposito la raffigurazione qualificante della facciata principale. Sembra, dunque, possibile credere che per Domenico esista una sorta di residenza di campagna astratta, imposta alla committenza veneziana quale simbolo delle idealità del vivere in villa, in cui unanimemente riconoscersi.

Anche nel *Ritratto di gentildonna* già documentato presso la Galleria Lasson di Londra<sup>218</sup> la finestra panoramica si spalanca sulla veduta di una dimora di delizia, connotata da una facciata abbellita da una serliana balaustrata (fig. 90). Al di là della precisa individuazione, resa difficoltosa dalla morfologia abbastanza comune – del tutto simile, ad esempio, alla partitura del fronte di Villa Foscari-Zen-Bon a Sambruson (fig. 93) o di Villa Vitali-Flangini-Fini detta “degli Armeni” a Fiesco d’Artico<sup>219</sup> – è interessante rimarcare il linguaggio veneziano della fabbrica, testimoniante come l’edilizia di terraferma si nutra degli elementi che caratterizzano l’architettura lagunare

---

<sup>216</sup> Catt. DT.25; DT.29.

<sup>217</sup> Una villa molto simile, ma rovesciata specularmente rispetto all’inquadratura dei dipinti già Walters e Acton è visibile in un *Ritratto di gentildonna* noto solo attraverso la riproduzione del catalogo d’asta (Istituto Vendite Giudiziarie, Venezia, 26-28 settembre 1970, n. 470), la quale, se non permette di valutare con sicurezza l’autografia, rimanda di certo, per impostazione, all’ambito di Domenico Tintoretto (fig. 89).

<sup>218</sup> Cat. DT.44.

<sup>219</sup> Le ville menzionate sono documentate, rispettivamente, dalle incisioni settecentesche di Costa, dello stesso e di Coronelli; cfr. *Ville venete* 2005, pp. 69, 99-100

del secondo Cinquecento, concentrata sull'interpretazione delle proposte serliane.

Da evidenziare, inoltre, la minuta attenzione con cui Domenico definisce i comparti del giardino all'italiana (fig. 91), simmetrici rispetto all'asse centrale del prospetto, il quale risulta pressoché identico – eccetto per l'avanzamento del corpo centrale inconsueto nell'architettura veneziana – a quello della magione visibile nello sfondo della *Susanna e i vecchioni* della Gemäldegalerie di Dresda (fig. 92), ugualmente ascrivibile al nostro pittore. Quindi, anche il geometrico verziere – nel nostro ritratto con evidenza opposto al bosco ove si caccia e nella tela tedesca minacciato dagli appetiti della virilità senile – si qualifica come spazio femminile. Un edificio analogo a quello del suddetto ritratto di dama, benché molto più stilizzato, ricorre nel *Gentiluomo veneziano* (fig. 94) recentemente transitato sul mercato antiquario londinese (Phillips, 1999)<sup>220</sup>, stagliandosi, nondimeno, in modo significativo contro un fitto *viridarium*, spazio per l'attività venatoria di esclusiva pertinenza maschile. Anche in questo caso possiamo riscontrare come il linguaggio serliano che a Venezia modella l'edilizia civile tardocinquecentesca sia sapientemente recepito in quella di villa.

Un'architettura di tipologia affine a quelle descritte nelle opere anzidette, sebbene delineata in modo sommario e parziale, sembra altresì riconoscibile nel *Ritratto di magistrato veneziano* di collezione privata bergamasca (fig. 98)<sup>221</sup>. Da questa tela distinta dalla compresenza di ufficialità e privato, con il personaggio in toga purpurea e la bella mostra della commissione ducale contrappuntati dalla scena della carrozza in corsa verso l'abitazione di campagna, emerge un preciso modo di intendere il villeggiare che, ancora tra Cinque e Seicento, non sembra aver dimenticato il valore umanistico dell'ozio virtuoso. Infatti, se la veduta della casa dominicale nella

---

<sup>220</sup> Cat. DT.31.

<sup>221</sup> Cat. DT.38.

ritrattistica dell'erede di Tintoretto sembra confacente alla figura femminile, poiché, come delizia, è facilmente assimilabile in un orizzonte esornativo, nondimeno, nelle immagini virili, più che alludere all'economia terriera e agli investimenti fondiari su cui l'aristocrazia veneziana nel corso del XVI secolo dovette ripiegare, campeggia in qualità di residenza di svago, scevra di annessi funzionali all'attività agricola. Come testimonia il presente ritratto, dunque, almeno per una parte della società veneziana e per uno 'spirito contemplativo' come Domenico Tintoretto che la immortalava, il vivere in villa doveva essere soprattutto *otium* ristoratore.

Un'allusione all'operosità agricola, d'altra parte, sembra concretamente rintracciabile solo nel paesaggio rurale con capanni e armenti ritagliato nel *Ritratto di gentiluomo* della National Gallery di Londra (fig. 95)<sup>222</sup>.

L'idea del villeggiare come raffinato e rasserenante godimento dei piaceri all'aria aperta emana anche dal *Gentiluomo* di Schwerin (fig. 99), nel quale Domenico si sofferma a descrivere diligentemente tanto le fattezze umane quanto il verde preambolo alla villa dell'anonimo personaggio<sup>223</sup>. La magnifica architettura – in cui scorgiamo un amalgama di caratteri sansoviniani e palladiani – appare come un miraggio che attrae lo sguardo verso il fondo, secondo il canone che prevede «una strada lunga e molto ampia e con piante di olmo di qua e di là, per poter andar all'ombra, e da quelli che vengono di là possi esser veduta di lontano la fronte e l'aspetto delle fabbriche», più tardi codificato da Scamozzi. Il viale alberato nel presente dipinto, infatti, è significativamente concepito come un cannocchiale prospettico che introduce alla scenografia della villa. È stato notato che il lussureggiante pergolato e le geometriche aiuole rimandano ai giardini delineati da un pittore di spiccata sensibilità paesaggistica come Ludovico

---

<sup>222</sup> Cat. DT.23.

<sup>223</sup> Cat. DT.10.

Toeput<sup>224</sup>, probabilmente conosciuto dal nostro nell'ambito della bottega paterna. Si pensi ad esempio ad opere del Pozzoserrato come il *Concerto in giardino* del Museo Civico di Treviso, la *Susanna e i vecchioni* della Fondazione Benetton o la *Villa con giardino* della collezione d'Arco a Mantova, nelle quali l'impianto formale del verde sembra tradire la familiarità dell'artista nordico con gli esempi dell'*Hortorum viridariumque elegantes et multiplicis formae* (1583) di Johan Vredeman de Vries<sup>225</sup>. La villa, nel ritratto tintorettesco, è principalmente il mondo della bellezza della natura plasmata, del paesaggio reso giardino, di conseguenza la fastosa proprietà del ritrattato può venir relegata nello sfondo.

La residenza di delizia concepita da Domenico Tintoretto quasi come un'idea platonica da iterare in forme estremamente simili, se non identiche, nei ritratti di personaggi diversi, sia maschili che femminili, non sarebbe di certo stata accettata dalla committenza, nel contesto soggettivo della rappresentazione di sé, se si riducesse a mera fiacchezza creativa. Risulta ammissibile, invece, qualora sia l'emblema di quella estrinsecazione della società veneziana che fu la villeggiatura; notando che gli edifici rappresentati non sono e non devono essere intesi alla stregua di proiezioni totalmente fantastiche, quanto come architetture sottoposte ad una sorta di processo spersonalizzante atto a suggerire un contesto. Sebbene nei panorami di sfondo a corredo dei ritratti di Leandro dal Ponte la dimora di campagna occorra solo nel *Liutista* già in collezione Lubomirski (fig. 100)<sup>226</sup>, per il significativo connubio di musica e villa, anche il pittore bassanese sembra intendere quest'ultima principalmente come svago delizioso.

---

<sup>224</sup> ROSSI 1968, p. 65.

<sup>225</sup> Sull'importanza per l'architettura dei giardini del *Hortorum Formae* di Vredeman de Vries si veda almeno MARTIN MEHRTENS 1990, pp. 99-101.

<sup>226</sup> Cat. LB.11.

È opportuno rilevare, inoltre, che l'arte di Domenico Tintoretto si presta nondimeno alla rappresentazione della singola proprietà dell'effigiato.

Molto vicina alla tipologia di villa proposta dall'artista nei ritratti appena considerati è la compatta costruzione cubica con trifora al primo piano a sfondo del *Ritratto di gentildonna di casa Zen* del Museo Civico di Asolo (fig. 101)<sup>227</sup>. Anche in questo caso la dimora di campagna denota l'orizzonte domestico della virtuosa matrona, ritirata nella silente intimità rurale. All'inverso, infatti, nel *pendant* conservato presso la medesima sede (fig. 102)<sup>228</sup>, il marito della dama posa accanto ad una finestra spalancata su un borgo fluviale, il quale, sebbene mancante di architetture d'immediata riconoscibilità che avrebbero potuto palesarne il ruolo, implica un contesto pubblico, ovvero una socialità extra-familiare consona solo alla sfera maschile. La custodia dei suddetti ritratti in territorio asolano permette di riscontrare nell'abitazione alle spalle della figura femminile una somiglianza con Villa Zen posta in località Foresto Vecchio, costruita verso la fine del Quattrocento da Pietro Zen di Cattarin del ramo dei Crociferi (1477-1539)<sup>229</sup>. In effetti, oltre al riscontro con la realtà attuale, in una mappa del 1571<sup>230</sup> – eseguita a scopo idraulico per concessione irrigua della proprietà del suddetto nobiluomo – appare uno schematico disegno della casa dominicale che si rivela, per assetto e disposizione delle aperture, simile alla versione tintorettesca. Tale affinità pure in antico permette allora di ipotizzare che i personaggi immortalati da Domenico appartengano verosimilmente alla casata degli Zen<sup>231</sup>.

---

<sup>227</sup> Cat. DT.27.

<sup>228</sup> Cat. DT.26

<sup>229</sup> Su Villa Zen ad Asolo, cfr. *Ville venete* 2001, pp. 43-44. Su Pietro Zen e il ramo familiare dei Crociferi, si veda ASV, *Misc. codici, s. I, Storia veneta*, 18: M. BARBARO, *Arbori de' patritii veneti*, reg. VII, cc. 376-377.

<sup>230</sup> ASV, *Beni Inculti Treviso*, rotolo 408, mazzo 7/A, disegno 14, catastico c. 343.

<sup>231</sup> Francesco Zen (1501-1538), figlio di Pietro di Cattarin, costruttore della villa asolana, per volontà testamentaria nomina suo erede Pietro (1531-1579), figlio di suo fratello Giovanni Battista, istituendo un fidecommesso di primogenitura che comprende la casa e tutte le possessioni in Asolo. Tra Cinque e



Come dimora individuale si distingue l'edificio visibile nel *Ritratto di giovane gentiluomo* del Museo Puškin di Mosca (fig. 103)<sup>232</sup>. Nonostante la struttura architettonica sia sintetizzata corsivamente attraverso colpi di luce, non si rivela assimilabile alle tipologie che si sono ripetute nei dipinti del maestro precedentemente considerati, infatti, benché di assetto cubico su tre livelli, risulta qualificata dall'accesso al piano nobile mediante una scala a doppia rampa, da cuspidi e abbaino di coronamento (fig. 104). I tentativi di identificazione della magione, tuttavia, non hanno avuto successo e soltanto dal punto di vista dell'impianto morfologico del prospetto, senza alcuna pretesa di sovrapposizione, può essere proposto il confronto con la cinquecentesca Villa Buzzaccarini a Monselice illustrata da Coronelli.

È stata vagliata, in particolare, l'ipotesi della Smirnova, che proponeva di riconoscere nello sfondo del ritratto moscovita una raffigurazione della tenuta trentina dei Madruzzo<sup>233</sup>. Valutando il contesto paesaggistico, la suggestione espressa dalla studiosa russa appare plausibile, in quanto la residenza di campagna dei principi vescovi di Trento sorge in uno scenario ambientale affine a quello rappresentato da Domenico Tintoretto, un terreno prospiciente il fiume Adige. Ciò nonostante, si è constatato che la verifica architettonica non dà esito pienamente positivo, poiché il palazzo dei Madruzzo, detto delle Albere presenta la caratteristica struttura quadrilatera della villa-

---

Seicento, nel momento in cui si collocano i ritratti di Domenico Tintoretto, la villa di Asolo era di pertinenza di Giovanni Battista Zen (1561-1606), che nel 1589 aveva sposato Cattaruzza Priuli. Dunque, almeno per ragioni cronologiche, se non documentarie, è ipotizzabile che costoro siano i personaggi effigiati dal minore dei Robusti. Il testamento di Francesco Zen è stato pubblicato da OLIVATO 1971, p. 291; le ultime volontà di Giambattista (1561-1606), attestanti i possessi asolani, sono conservate presso la BMCV, *Archivio Zen*, b. 78.

Secondo l'asse ereditario definito da Francesco, nell'Ottocento, la villa di Asolo giunge ad Antonio Zen, promotore di un catasto eseguito nel 1804 da Antonio Chiarelotto. Il disegno assonometrico della casa domenicale visibile in questo documento sembra corrispondere alla dimora della veduta tintorettesca. Il *Catastico in disegno de beni di ragione del N. H. S. Antonio Zen esistenti nelli territori di Asolo, Vicenza e C. Franco diretti sotto l'azienda di Asolo* si conserva ugualmente presso la BMCV.

<sup>232</sup> Cat. DT.39.

<sup>233</sup> SMIRNOVA 1964, p. 137. L'ipotesi di riconoscimento con la tenuta Madruzzo è riproposta anche da MARKOVA 2007, p. 52.

castello rinserrata da torri angolari<sup>234</sup>, del tutto estranea alla magione dipinta.

Anche nel *Ritratto del doge Marino Grimani* di Cincinnati (fig. 105), Domenico si è dedicato alla rappresentazione della precipua residenza del principe<sup>235</sup>. L'inserimento nel dipinto della villa di Oriago, acquistata dal Serenissimo nel 1598 da Marcantonio Corner<sup>236</sup>, oltre a stabilire un preciso termine *post quem* per la datazione, avvalora l'ipotesi di una sua destinazione privata, forse collimante con il quadro «per metter a Uriago» pagato al figlio di Tintoretto, secondo il libro dei conti del nobiluomo, in data 9 e 10 aprile 1600<sup>237</sup>. La facciata della dimora, distrutta a fine Settecento<sup>238</sup>, è descritta con minuzia dall'artista (fig. 106), il quale – profilando come di consueto le modanature con sintetici tratti luminosi – si sofferma sul fastigio mistilineo di coronamento, lo stemma della casata, le monofore e le bifore con oculo del piano rialzato, la gradinata d'accesso, la recinzione ad archetti capovolti, restituendoci un'immagine di verità perfettamente concorde con la veduta dell'edificio (fig. 107) pubblicata da Vincenzo Coronelli (1710)<sup>239</sup>.

Laddove Leandro Bassano – nella comune interpretazione degli schemi ritrattistici di Jacopo Robusti – dipinge un'immagine di Marino Grimani<sup>240</sup> in cui lo scorcio del cuore politico cittadino colloca il personaggio entro l'orizzonte dell'ufficialità statale (fig. 44), Domenico si immerge in una dimensione nella quale vita pubblica e realtà familiare del Serenissimo possano combaciare. L'artista, con mezzi espressivi diversi da quelli paterni – affidandosi all'analisi fisionomica e ambientale piuttosto che all'introspezione

---

<sup>234</sup> Su Palazzo delle Albere si veda almeno SARTORI 1993, pp. 525-533, 541-544, n. 13.

<sup>235</sup> Cat. DT.20.

<sup>236</sup> ROSSI 1997, pp. 56, 60, n. 61.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 60, n. 62. Sulla possibilità che il dipinto di Cincinnati corrisponda alla tela citata nel libro dei conti Grimani, si veda *infra*, cat. DT.20.

<sup>238</sup> Sulla villa di Oriago, cfr. BASSI 1987, pp. 299-301.

<sup>239</sup> La villa è documentata anche da Gianfrancesco Costa (1750), il quale attesta la decorazione a fresco della facciata e l'uniformazione in altezza delle ali laterali, probabilmente successiva al rilievo del Coronelli (1710).

<sup>240</sup> Cfr. *supra*, cap. II.1.

– scruta l'umanità del modello, spalancandone, come nel caso presente, un varco sul privato. Ancora una volta, dunque, si palesa la concezione della villa come rifugio in una sfera intima, del villeggiare come sollievo dagli affanni del governo e dell'agone politico.

Dall'analisi di queste vedute, in cui magione di campagna appare essere, da un lato, la visualizzazione di una complessa realtà socio-economica, dall'altro, un'aspirazione ideale, emerge come, in particolare, Domenico Tintoretto nella finestra paesistica dia espressione pittorica ad uno spazio naturale che è anche spazio culturale.

### II.3. *Il paesaggio naturale*

L'analisi delle finestre paesaggistiche, finora, ha posto in risalto come la cornice entro cui Domenico Tintoretto e Leandro Bassano presentano i propri personaggi appaia accessoria solo ad uno sguardo superficiale. Attraverso tale paradigma infatti gli artisti, attendendo alla mutata sensibilità dei tempi, enunciano la realtà dei modelli in senso lato, provando ad esibire un concetto di esemplarità, sia essa politica, sociale o semplicemente umana, conquistata sul palcoscenico del mondo. Lo spazio d'azione dell'uomo, dunque, negli eredi della grande tradizione pittorica veneziana diviene, accanto allo spazio dell'anima, cassa di risonanza di intensa espressività.

Considerando che dalla riflessione sulle immagini delle ville a corredo dei ritratti di Domenico affiora l'idea dell'immersione pacificante nella campagna, molti degli ameni paesaggi che si spalancano nei ritratti dell'artista – al di là della mera funzionalità strutturale e decorativa – vanno valutati in tal senso.

Il giovane artista, ad esempio, nel *Ritratto di gentiluomo accanto alla finestra* dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 108)<sup>241</sup>, accordandosi al lirismo paesistico del padre-maestro, contrappuntando l'idillio agreste con le fantasmatiche apparizioni architettoniche – forse ville – sulla sponda opposta del fiume, visualizza in modo “impressionistico” e stupefacente la qualità paesaggistica della villeggiatura, quale processo di antropizzazione del territorio in osmosi con la natura.

La contemplazione del paesaggio, inoltre, è fonte di consolazione per la vedova Margherita Gonzaga d'Este nel ritratto dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (fig. 109)<sup>242</sup>. Lo scenario ambientale, che non si accorda né alla corografia ferrarese né a

---

<sup>241</sup> Cat. DT.2.

<sup>242</sup> Cat. DT.16.

quella mantovana, dopo la morte del marito Alfonso II d'Este, del resto, non può certo evocare il legame tra discendenza dinastica e territorio come nelle celebri effigie tizianesche dell'*Imperatrice Isabella di Portogallo* al Prado e di *Eleonora Gonzaga* agli Uffizi<sup>243</sup>. Anche il *Ritratto di gentiluomo trentatreenne*<sup>244</sup>, attualmente disperso, è significativo, poiché l'espressione malinconica dell'anonimo personaggio trasuda il desiderio di rifugiarsi nell'*otium* meditativo, figurato dall'*hortus conclusus* su cui si apre la finestra paesistica (fig. 110).

Un assoluto naturale, quale agognato ristoro, per il *Magistrato veneziano* già Koppel, segnalato da ultimo presso la Galleria Meissner di Zurigo (fig. 112)<sup>245</sup>, opera nella quale Domenico Tintoretto, al contrario del *Magistrato* già a Saint Louis (fig.111)<sup>246</sup>, giunge al perfetto equilibrio tra naturalismo, fisionomico e ambientale, e qualità psicologiche; così come al potente sembiante del *Gentiluomo* già Wright (fig.113)<sup>247</sup> fa specchio la concretezza del paesaggio con il ponte attraversato da viandanti.

Ricordiamo, infine, i panorami naturali che arricchiscono l'immagine virile di Poughkeepsie (fig. 114)<sup>248</sup>, quella già transitata sul mercato newyorkese (Sotheby's, 1991) (fig.115)<sup>249</sup>, quella in collezione Yarborough (fig. 116)<sup>250</sup> e il *Giovane a figura intera* passato recentemente all'asta da Sotheby's (fig.117)<sup>251</sup> compiuti da Domenico nonché il *Ritratto di gentiluomo con la penna in mano* di Leandro Bassano a Dresda (fig. 118)<sup>252</sup>.

Sono significativi, anche se in questo caso sembra prevalente la funzione decorativa,

---

<sup>243</sup> KOERING 2009, p. 419, n. 100.

<sup>244</sup> Cat. DT.8.

<sup>245</sup> Cat. DT.33.

<sup>246</sup> Cat. DT.9.

<sup>247</sup> Cat. DT.43.

<sup>248</sup> Cat. DT.7.

<sup>249</sup> Cat. DT.37.

<sup>250</sup> Cat. DT.1.

<sup>251</sup> Cat. DT.24.

<sup>252</sup> Cat. LB.10.

gli sfondi naturali di tre ritratti di gentildonna realizzati dal minore dei Robusti – uno di ubicazione ignota (fig. 119)<sup>253</sup>, il secondo a Helsinki (fig.120)<sup>254</sup>, il terzo segnalato da ultimo in collezione Knopik (fig. 121)<sup>255</sup> – poiché rapportano anche il mondo femminile allo spazio aperto<sup>256</sup>.

Nel *Ritratto di gentiluomo seduto con libro* conservato a Philadelphia di mano di Leandro Bassano<sup>257</sup>, l'effigiato suggerisce al riguardante, con un cenno della mano, di spostare la propria attenzione sul panorama, in cui, tra la vegetazione e le vaghe forme architettoniche dello sfondo, è possibile scorgere un cervo e una donna seduta a terra semidiscinta sorpresa da una figura maschile (fig. 122). L'episodio paesaggistico è qui probabilmente da intendersi come la visualizzazione del flusso di coscienza scaturito dalla lettura condotta dal personaggio immortalato. Rappresentazione che potrebbe collimare con la favola di Diana e Atteone, rinviando ad una idea di idilliaca natura primigenia, senonché la connotazione cristiana data dalla presenza del crocifisso non permette di escludere il soggetto biblico dell'insidia di Susanna.

Se comunemente i paesaggi puri, nella loro genericità, non mediano la comprensione delle singole individualità e, perlopiù, i significati reconditi dei fondali maggiormente caratterizzati permangono oscuri – si pensi all'anzidetto ritratto di Philadelphia – tuttavia, in alcuni casi, in semplicissime note ambientali è possibile riconoscere un ausilio illuminante sia per l'identificazione degli effigiati sia per i riferimenti ideologici adombrati nell'immagine.

Nel panorama di sfondo al *Ritratto di Leandro Bassano* conservato all'Ermitage di

---

<sup>253</sup> Cat. DT.12.

<sup>254</sup> Cat. DT.22.

<sup>255</sup> Cat. DT.14.

<sup>256</sup> Cfr. *supra*, cap. II.2.

<sup>257</sup> Cat. LB.3.

mano di Domenico Tintoretto (fig. 123)<sup>258</sup>, in particolare, è ravvisabile la volontà dell'artista di comporre l'immagine includendovi un elemento capace di evocare l'identità del personaggio immortalato. L'attenzione dell'osservatore, infatti, digradando dal sembiante verso il paesaggio, mediante un sottile gioco di richiami luministici tra le candide vibrazioni della gorgiera, i rialzi delle fronde e i bagliori cristallini delle acque, è prontamente catturata dal ponte, il quale – posto oltretutto in risalto dal presidio delle alberature – ci induce a riflettere sulla premeditata connessione con l'effigiato. Un arco di attraversamento fluviale che, attraverso un enigma di elementare soluzione, svela il modello quale membro della celebre dinastia artistica dei Dal Ponte, confermando il riconoscimento delle fattezze di Leandro Bassano nella tela pietroburchese<sup>259</sup>. Sebbene lo scenario incorniciato dalla finestra nel presunto *Ritratto di Ascanio dei Cristì* all'Alte Pinakothek di Monaco (fig.124)<sup>260</sup>, dal punto di vista stilistico e ambientale, sia molto simile a quello descritto nel soprannominato dipinto russo, tuttavia, Domenico Tintoretto conferisce agli analoghi elementi naturali – il corso di un fiume, un ponte e alberature su un fondale montuoso – una caratterizzazione assai diversa. Nessun particolare viene qui rimarcato, ma il tratto compendiario dell'artista ci restituisce una natura primigenia, quasi che l'alito creativo abbia appena plasmato le forme minerali e vegetali, ancora irradianti i bagliori di un'alba nuova. In questo sfondo, pertanto, non appare dissimulata una cifra identitaria, ma ad esso soggiace la definizione del fare artistico in cui si colloca il personaggio immortalato. Il compasso – strumento di misura per lo scultore – puntato verso il paesaggio indica che il manufatto artistico è frutto dell'imitazione della natura, ovvero che l'artefice opera secondo i principi del creato, i quali sono eminentemente matematici, legittimando la scultura come frutto

---

<sup>258</sup> Cat. DT.4.

<sup>259</sup> Cfr. *supra*, cat. DT.4.

<sup>260</sup> Cat. DT.3.

intellettuale<sup>261</sup>.

Il panorama naturale, quindi, rispetto all'immagine urbana, detiene una maggiore ambiguità che, con evidenza, permette al pittore di declinarlo su piani espressivi addirittura opposti, come concreta chiave identificativa nel *Ritratto di Leandro Bassano* o come ideale visualizzazione del dibattito sulla dignità intellettuale delle arti nel supposto *Ascanio dei Cristi*.

---

<sup>261</sup> Cfr. KOERING 2009, pp. 188, 190.



CAPITOLO III  
Catalogo delle opere

III.1. *Domenico Tintoretto: catalogo dei ritratti con finestre di paesaggio*

**DT.1. Ritratto virile**

Olio su tela, cm 111,8 x 92,7

Brocklesby House (Lincolnshire), Earl of Yarborough Collection (?)

1580-1585

fig.116

Il dipinto, dimenticato dagli studi dopo la fugace menzione di Holborn (1907), è noto attraverso una vecchia riproduzione fotografica (Witt Library). Ben si addice agli anni giovanili di Domenico Tintoretto, quando l'artista, alla ricerca di una propria dimensione espressiva, si esercita sugli esempi del genitore ancora vivente. L'impaginazione della tela, infatti, pare evocare il paterno *Ritratto di Jacopo Sansovino* della collezione Sedlmeir di Ginevra (Weddigen 1991, pp.119-120; Rossi 1994, p. 22; Bull-Jansen-de Ridder 2009, p. 209), sebbene l'artista muti la disposizione delle braccia del modello, adagiandone il sinistro su un più prosaico tavolo in guisa simile alla posa che Jacopo adotta per il manieristico *Ritratto d'uomo* già del Duca di Devonshire (Rossi 1974, pp. 101-102; Christie's, London, 28 novembre 1975, n. 15) e la *Dama in lutto* (Rossi 1994, pp. 19, 98, n. 12; Falomir 2007, pp. 251-253, n. 16) della Gemäldegalerie di Dresda. Tuttavia, per la presenza della finestra spalancata sul paesaggio e di un appoggio antistante la figura, la matrice compositiva su cui medita Domenico pare

propriamente il *Ritratto di Andrea Barbarigo* del Virginia Museum of Fine Arts di Richmond (Rossi 1974, pp. 120-121). Il giovane artista, tuttavia, rinserrando il personaggio in modo angusto e impettito contro il fondo, mostra una disinvoltura spaziale ancora latente. Il volto invece, sul quale il colletto di denso bianco attrae l'attenzione del riguardante, appare già restituito con il nitore analitico che distingue il linguaggio del pittore. Avvicinabile, per resa naturalistica, al *Gentiluomo* di Kassel (Rossi 1969, p. 60; Lehmann 1980, p. 252), difetta tuttavia dell'intensità penetrante dello sguardo di quest'ultimo, rafforzando pertanto – considerata anche l'incertezza spaziale – un'ipotesi cronologica precoce tra il 1580 e il 1585.

Nel paesaggio, difficilmente giudicabile attraverso la fotografia, si discerne uno spazio naturale dominato da un ponte, relazionabile, soprattutto per la condotta corsiva e il cielo screziato di nuvolaglie sfilacciate, allo scorcio visibile nel presunto *Ritratto di Ascanio dei Cristì* (cat. DT.3).

Bibliografia: Holborn 1907, p. 108 (*J. Tintoretto*).

## **DT.2. Ritratto di gentiluomo accanto alla finestra**

Olio su tela, cm 91 x 77

Bergamo, Accademia Carrara, (inv. 1063)

1580-1588

fig.108

Il dipinto veniva acquisito dall'Accademia Carrara nel 1900, in virtù del legato disposto da Francesco Baglioni (Rossi 1976; 1988). Attribuito da Berenson (1894) e, dubitativamente, da Morassi (1950) a Jacopo Bassano, negli elenchi dei quadri del museo di inizio Novecento (1912; 1930) figurava con la generica attribuzione alla maniera di Tintoretto. Russoli (1967), invece, ravvisava la possibilità, accettata più

recentemente anche da Rossi (1979; 1988), di assegnarlo a Domenico Tintoretto. In effetti nel ritratto sono riconoscibili modi coerenti con la produzione giovanile dell'artista, in cui la lezione del padre Jacopo si coniuga con l'interesse naturalistico stimolato dai pittori fiamminghi attivi nella bottega di famiglia e del tutto conforme a quel suo porsi concreto in relazione con il modello, senza idealizzazioni né tensioni eroiche. Per stile e per la somiglianza della posa, considerando lo stato conservativo non ottimale – probabile causa dell'incarnato gonfio – e il disegno asciutto degli occhi, incoerente rispetto ai modi pittorici delle due ultime decadi del Cinquecento, la tela pare accostabile al *Ritratto di Marco Pasqualigo* del Museo Correr di Venezia. Quest'ultimo, benché sia riconducibile alla maniera del figlio di Tintoretto (Marinelli 1979, p. 78, n. 31), a confronto con la più viva versione dell'effigie limitata al busto posseduta dal Museo di Castelvecchio di Verona, desta delle perplessità tali da non poter escludere né «l'ipotesi che lo stesso Domenico abbia replicato il ritratto molti anni dopo», né l'eventuale intervento di un aiuto (*Ibid.*, p. 80). L'esitazione che, nell'opera in esame, desta il panorama visibile oltre la finestra – di certo rinvigorita dalla precaria condizione della superficie pittorica, svelata nella parte alta del cielo fino all'emersione della preparazione – è piuttosto imputabile al *ductus* instabile e poco definito degli anni di formazione, durante i quali l'artista si cimenta, tentando di carpirne le suggestioni espressive, con il lirismo paesistico di Jacopo. Domenico delinea uno scorcio fluviale di vibrante intensità, in cui sulla sponda destra, con “impressionistici” tocchi biancastri, evoca fantasmatiche apparizioni architettoniche – forse ville – che, contrappuntando l'idillio agreste di sinistra, restituisce la primigenia essenza naturale della villeggiatura lungo le rive del fiume Brenta. La vicinanza del giovane figlio-discepolo al linguaggio paesaggistico paterno, inoltre, è confermata dall'affinità tra le fronde qui visibili –

definite una ad una da sottili e rapidi tratti uncinati – e l'ardente fogliame dipinto dal Robusti nel cosiddetto *Eremita in un bosco* di Princeton (Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 220, n. 416). Fogliami che in Domenico ritornano simili nell'alberatura di quinta del cosiddetto *Ritratto di Ascanio dei Cristì* (cat. DT.3) e, per quanto è possibile giudicare, in quelle visibili nel *Gentiluomo seduto alla finestra* di collezione privata canadese (cat. DT.5). Le valutazioni effettuate, dunque, inducono ad una collocazione cronologica del ritratto bergamasco al settimo decennio del XVI secolo, probabilmente entro il 1588 – data della vicina tela del Museo Correr – avvallata dalle note di costume come la foggia delle vesti, del colletto e dei polsini a lattuga indossati dal gentiluomo.

Bibliografia: Berenson 1894, p. 83 (*J. Bassano*); *Elenco* 1912, p. 84, n. 411 (*maniera del Tintoretto*); *Elenco* 1930, p. 80, n. 411 (*maniera del Tintoretto*); Morassi 1950, pp. 15, 44 (*J. Bassano ?*); Russoli 1967, p. 19, n. 411; Rossi 1976, p. 22; Rossi 1979, pp. 197, 202; Rossi 1988, p. 296, n. 1063.

### **DT.3. Ritratto di scultore (Ascanio dei Cristì ?)**

Olio su tela, cm 73,4 x 62,5

Monaco, Alte Pinakothek (inv. 965)

1585-1590

fig. 124

Il ritratto, appartenuto tra il 1719 e il 1777 all'Elettore del Palatinato, è stato registrato nel catalogo della Galleria Elettorale di Düsseldorf (1719) con un'attribuzione ad Annibale Carracci, mentre più tardi Pigage (1778) lo assegnava a Jacopo Tintoretto. Passato all'Elettore di Baviera (1777-1806), veniva trasferito a Schleißheim nel 1806 ed entrava all'Alte Pinakothek di Monaco nel 1836. Già attribuito a Domenico Tintoretto da Lermolieff (1880), nel catalogo del museo del 1896 la tela era riferita a Jacopo e, presumendo erroneamente che il personaggio tenesse in mano un osso, veniva identificato con l'anatomista Andrea Vesalio. Rifiutata l'autografia di Jacopo, Hadeln

(1912) supponeva di poter riconoscere nel dipinto il ritratto di «Ascanio detto da i Cristi, eccellente scultore in avorio» di cui Ridolfi (1648) fa menzione nella vita di Domenico Tintoretto (Kultzen-Eikemeier 1971). Von der Bercken e Mayer (1916-1918) lo giudicavano non concorde con lo stile del Robusti ed anche Venturi (1929) e Suida (1946) si esprimevano in favore del figlio del maestro veneziano, così come Pallucchini (1959-1960) e la Rossi (1968). Quest'ultima studiosa, allo stesso modo della Oehler (1963), si convinceva che la paternità dell'effigie monacense spettasse a Domenico Tintoretto, cogliendovi la reiterazione degli stilemi che definiscono propriamente il linguaggio ritrattistico dell'artista. In primo luogo il naturalismo fisionomico che qui 'scolpisce' il volto del personaggio, carpando, tuttavia, al di là della fedeltà epidermica, nella trasparenza dello sguardo e nel pallore leggermente livido che lo caratterizzano, la purezza spirituale e la fatica dell'anima creatrice. Vi si aggiungono, inoltre, quei caratteri espressivi tipici di Domenico, come i grandi occhi spalancati, la luce che si coagula in un minuto tratto a punta di pennello sull'estremità del naso e la materia bianca del collare che rimarca il volto del modello, condivisi dal nostro ritratto con il *Leandro Bassano* dell'Ermitage (cat. DT.4) e con i gentiluomini di Kassel e già Sutherland (Rossi 1968, p. 60), dai quali anche cronologicamente non si discosta più di tanto, collocandosi entro il nono decennio del Cinquecento. La Rossi (1968), inoltre, rilevava come nella tela di Monaco, rispetto agli ultimi due ritratti citati, il pittore avesse variato l'assetto compositivo, spalancandovi una finestra paesaggistica. Oggi le diverse fasi di elaborazione dell'opera sono svelate dall'emersione di vari pentimenti, riguardanti la posizione della testa e del braccio sinistro dello scultore, nonché la presenza di un tendaggio alle sue spalle. Appare fondamentale l'eliminazione del drappo che celava parzialmente il varco sull'esterno, poiché libera il respiro dello

scorcio naturale, nel quale i bagliori dell'alba si spandono sulla verzura bordandola di uno scintillante alone aureo. Le piccole stille dorate trasudanti dal grande albero di quinta sono un'evidente reminescenza delle «cascate di foglie orlate di luce» (Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 101) dipinte da Jacopo negli sfondi paesistici della *Santa Maria Maddalena* e della *Santa Maria Egiziaca* alla Scuola Grande di San Rocco di Venezia. Parimenti i tratti arricciati che ne definiscono le fronde sembrano meditati da Domenico sulla fremente pennellata paterna, visibile nelle alberature del cosiddetto *Eremita in un bosco* dell'University Art Museum di Princeton (Pallucchini-Rossi 1982, I, p. 220, n. 416); tuttavia nel figlio, suggestionato dall'analitica ispirazione nordica – filtrata attraverso i collaboratori fiamminghi della bottega – il sentimento dell'assoluto pervadente la natura tintorettesca vira verso l'espressione fenomenica. È opportuno sottolineare, inoltre, che le chiome arboree – visibili nella lontananza dello spiraglio in esame – realizzate a rapide virgolettate di colore profilate di luce costituiscono una vera e propria cifra stilistica, riconoscibile in diverse effigi di Domenico Tintoretto corredate da paesaggi. A tale proposito si possono stabilire probanti confronti con i parati vegetali visibili nei panorami del già menzionato *Leandro Bassano* (cat. DT.4), del *Gentiluomo* di Poughkeepsie (cat. DT.7), della *Margherita Gonzaga d'Este* di Boston (cat. DT.16), nonché di ritratti più tardi come quello del Museo Puškin di Mosca (cat. DT.39) e quello già Wright (cat. DT.43). Le note ambientali distinguibili al di là della finestra accanto alla quale posa il nostro intagliatore, sebbene siano le stesse del ritratto del suddetto Dal Ponte, definiscono altrimenti uno scenario nel quale nessun elemento prevale sull'altro, creando una natura in cui il tratto compendiario ne restituisce l'essenza primigenia. Il presente, dunque, è un paesaggio che, rispetto a quello visibile nella tela russa, non si rapporta al personaggio immortalato sulla concreta base del principio di identità, bensì

su un piano ideale, interessato a definire il fare artistico. In questo caso, al di là della figura rappresentata, è la nobiltà del lavoro dello scultore che abbisogna di piena legittimazione. Il compasso – strumento del mestiere impugnato dall'artista – punta verso il mondo esterno e dunque correla, sul piano del processo creativo, manufatto e universo (Koering 2009), volgendo la raffigurazione a simbolo dell'ideazione artistica, genericamente leggibile come una manifestazione del dibattito sulla dignità intellettuale delle arti.

Del presunto *Ascanio dei Cristì* esiste anche una versione limitata alla testa (Rossi 1974, p. 77), venduta da Christie's (London, 5 dicembre 1969) come *Autoritratto* di Annibale Carracci – presente a Venezia intorno al 1585-1586 – dubitativamente accolto tra le opere dell'artista bolognese (Posner 1971, II, p. 27). Considerando la riconosciuta venezianità della maniera e la perfetta analogia tra la supposta effigie carraccesca e il ritratto di Domenico – identico è il modello, nonché l'inclinazione del capo, lo sguardo, il punto di luce sul naso, l'ombra sulla guancia, lo spolverio dei capelli sulla fronte e il collare – non è possibile escludere né che la detta testa sia una copia del dipinto tintorettesco, né, concordando con la Mason (2009), che possa venir riferita alla mano del giovane Robusti.

*Bibliografia:* Pigage 1778, n. 304, pl. XXIII (*J. Tintoretto*); Lermolieff 1880, p. 59 (*Domenico Tintoretto*); *Katalog* 1896, p. 249 (*J. Tintoretto*); Jacobsen 1897, p. 440; Stoughton Holborn 1907, p. 114 (*J. Tintoretto*); Voll 1908, p. 233; Osmaston 1915, II, p. 196 (*J. Tintoretto ?*); Bercken-Mayer 1916-1918, p. 264 nota 16 (*non autografo di J. Tintoretto*); Venturi 1929, IX, p. 663; Suida 1946, pp. 294, 297 (*Domenico Tintoretto*); Pallucchini 1959-1960, pp. 15-16; Oehler 1963, p. 259; Donzelli-Pilo 1967, p. 394; Rossi 1968, pp. 64-65; Kultzen-Eikemeier 1971, pp. 123-125; Pallucchini 1981, I, p. 26; Schweers 1994, p. 1876; Schweikhart 1995, p. 23; Kathke 1997, pp. 220, 336; Rossi 1997, p. 57; Kultzen 1999, p. 526; Fiorentini 1999, pp. 83, 180-181, n. 67; Artemieva 2001, p. 108; Fiorentini 2007, p. 231; Syre 2007, p. 230; Penny 2008, p. 135; Mason 2009a, p. 86; Koering 2009, pp. 188-190.

#### **DT.4. Ritratto di Leandro Bassano**

Olio su tela, cm 79 x 71

San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage (inv. 3566)

1587-1589

fig. 123

Il dipinto, proveniente dalla collezione del conte G.K. Orlov, nella quale era inventariato come opera di Jacopo Tintoretto, nel 1830 entrava nella Galleria dell'Imperiale Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo e successivamente veniva attribuito a Giovanni Battista Moroni (Somov 1874). Se, nel 1930, la Scierbachova comunicava oralmente che il ritratto poteva essere ascritto a Leandro Bassano, nel catalogo del museo pietroburchese la Fomichova (1976) ne assegnava la paternità a Domenico Tintoretto e, indicandone la prossimità al *Ritratto di scultore (Ascanio dei Cristì ?)* dell'Alte Pinakothek di Monaco (cat. DT.3), lo datava verso il 1586. La tela, stimabile uno degli apici della ritrattistica di Domenico, denota come la sensibilità naturalistica del pittore – suggestionata dalla puntuale oggettività del bresciano Giovanni Battista Moroni – sia lungi, in questa fase, dallo svilirsi in una produzione di immagini di superficiale fedeltà fisionomica, riuscendo invece ad armonizzarsi con la ricerca espressiva dei caratteri psicologici. Di recente la Artemieva (2001) ha ribadito l'ipotesi espressa dalla Fomichova (1976; 1977) circa la possibilità di riconoscere nell'effigiato le sembianze di Francesco Bassano: identificazione supportata dal confronto con il presunto *Autoritratto* dell'artista conservato agli Uffizi e con il busto del medesimo (Bassano del Grappa, Museo Civico), realizzato da Girolamo Campagna per la tomba dell'amico morto suicida nel 1592. Considerando l'aleatorietà della somiglianza con la figura scolpita, riconducibile ad affinità di costume generate dalla moda del tempo, e le ripetute confusioni tra i ritratti fiorentini dei fratelli Dal Ponte (Uffizi, inv. 1890, n. 1830: Francesco; inv. 1890 n. 1819: Leandro), sembra opportuno



tentare di accostare il presente alle sicure immagini di Leandro Bassano menzionate da Ridolfi (1648). Oltre alla percepibile similarità fisica, è possibile discernere come il superbo contegno e l'esibito autocompiacimento mostrati dal Cavaliere nei teleri veneziani di Palazzo Ducale – fissando lo sguardo sull'osservatore ne *L'incontro di papa Alessandro III con il doge Sebastiano Ziani* e, additando orgogliosamente l'insegna di San Marco concessagli dal doge Marino Grimani, ne *Il papa Alessandro III offre al doge Sebastiano Ziani il cero benedetto* – corrispondano ai sentimenti che animano l'altero volto dell'Ermitage. Quindi, valutando la convincente rassomiglianza tra i lineamenti di Leandro Dal Ponte e quelli dell'uomo immortalato da Domenico, come la profonda analogia caratteriale che distingue i due sembianti, è certamente possibile avanzare la sovrapposizione delle identità. Il riconoscimento del ritratto del Cavalier Bassano nella tela russa, inoltre, trova un inatteso conforto nel paesaggio visibile al di là della finestra, delineato con i caratteristici tratti di pennello, rapidi, ricurvi e densi di colore nella vegetazione, più sciolti e sprezzati nella resa del cielo crepuscolare. La sottolineatura del ponte, posto in risalto dal presidio di due alberi e dall'attenta finitura, induce l'osservatore ad avvertire come premeditata la connessione tra il detto elemento naturale e l'effigiato. L'arco di collegamento tra le rive evidentemente, a modo di patronimico, precisa l'identità del personaggio in quella di un membro della celebre dinastia artistica bassanese dei Dal Ponte e avvalora il riconoscimento delle fattezze di Leandro nel nostro dipinto. Fissando gli estremi temporali del telerò del Consiglio dei Dieci al 1595-1596, giacché il figlio di Jacopo Bassano vi si ritrae con la catena di San Marco, e valutando l'aspetto anagrafico della figura tintorettesca – attestabile intorno ai trent'anni – nonché le affinità stilistiche con il citato scultore di Monaco e con i gentiluomini della Staatliche Gemäldegalerie di Kassel

e già Sutherland (Rossi 1968, p. 60) recanti rispettivamente l'anno 1585 e 1589, la tela dell'Ermitage può datarsi tra il 1587 e il 1589, confermando in sostanza l'arco cronologico cui già veniva riferita (Artemieva 2001).

*Bibliografia:* Somov 1874 (*Giovanni Battista Moroni*), n. 366; Fomichova 1976, p. 129 (ed. inglese 1992, p. 275); Fomichova 1977, p. 6; Artemieva 2001, p. 108.

#### **DT.5. Ritratto di gentiluomo seduto alla finestra**

Olio su tela, cm 103 x 83,5

Canada, collezione privata

1590 circa

fig. 30

Il dipinto, tradizionalmente riferito a Jacopo Tintoretto, all'inizio del Novecento apparteneva alla collezione Sedelmeyer di Parigi (*Catalogue* 1913). Passato in data imprecisata nella raccolta di Kurt Glogowski a Berlino, veniva venduto all'asta presso Sotheby's nel 1932. Ricomparso sul mercato antiquario nel 1971 (Christie's, Villa d'Este), in un primo momento la Rossi (1974) lo avvicinava in modo dubbioso alla ritrattistica giovanile del Robusti, per sciogliere successivamente ogni riserva (Rossi 1982).

Le incertezze sull'autografia, invero, non risultano affatto appianate; innanzitutto, se l'opera fosse un originale di Jacopo, la datazione intorno al 1554-1560, inizialmente rifiutata (1974) e più tardi riproposta dalla Rossi (1982), sarebbe troppo avanzata. Basterebbe, inoltre, considerare la solidità della cinta fortificata e del più basso profilo urbano, sunteggiato con una pennellata distante dalle vibrazioni emotive che generalmente scorrono i paesaggi e le architetture del maestro – si pensi, ad esempio, al panorama su cui si apre il *Ritratto di gentiluomo* della National Gallery of Art di Washington (Rossi 1974, pp. 29, 131) o al *San Giorgio e il drago* della National Gallery

di Londra – per avvicinare lo scenario naturale alla sensibilità del figlio Domenico. Il panorama qui visibile, infatti, non è intriso di lirici sentimenti o proiezioni intellettualistiche come il paesaggismo di Jacopo, ma costituisce un commento concreto – rafforzato dalla grossolana esibizione dei sacchi di monete sul davanzale – alla figura immortalata, secondo la consuetudine dell’erede e discepolo.

La morfologia della città, dislocata su due livelli rimanda in modo più che plausibile alla particolare conformazione territoriale di Bergamo, ove il ritrattato, verosimilmente, doveva occupare qualche incarico pubblico o avere degli interessi economici.

Anche stilisticamente la tela si rivela conforme al linguaggio ritrattistico di Domenico, che, dal punto di vista compositivo, si mantiene legato agli esempi paterni. Significativi, del resto, si rivelano i confronti con alcune opere giovanili dell’artista tese ad appropriarsi fisicamente della realtà del modello come il *Ritratto di guerriero* del Musée des Beaux Arts di Pau (Rossi 1968, pp. 61, 63) e l’*Ammiraglio* del Museum of Art di Allentown (*Ead.* 1974, 137), rendendo plausibile una datazione verso il 1590.

Bibliografia: *Catalogue* 1913, n. 52 (*J. Tintoretto*); Bercken-Mayer 1923, I, pp. 58, 259 (*J. Tintoretto*); Venturi 1929, IX, pp. 512-513 (*J. Tintoretto*); Berenson 1932, p.557 (*J. Tintoretto*); Sotheby’s, London, 9 giugno 1932, n. 85 (*J. Tintoretto*); von der Bercken 1942, pp. 53, 105, n. 37 (*J. Tintoretto*); Berenson 1958, I, p. 175 (*J. Tintoretto*); Christie’s, Villa d’Este, 31 maggio - 1 giugno 1971, n. 384 (*J. Tintoretto*); Rossi 1974, p. 138 (*J. Tintoretto?*); *Artemis Selection* 1978, n. 10 (*J. Tintoretto*); Pallucchini-Rossi 1982, p. 236, n. R 7 (*J. Tintoretto*).

#### **DT.6. Ritratto di un podestà di Vicenza**

Olio su tela, cm 112 x 95

Berlino, Staatliche Museen (inv. 299)

1590-1599

fig. 12

Il dipinto, proveniente dalla collezione di Edward Solly, veniva acquistato dal museo

di Berlino nel 1821. Tradizionalmente assegnato a Jacopo Tintoretto, Bercken-Mayer (1916-1918) per primi ne rifiutavano l'autografia, mentre nel 1958, in un elenco descrittivo della raccolta tedesca, si ipotizzava che il ritratto potesse essere di mano del figlio del maestro. La Rossi (1968), indicando la rappresentazione acutamente individualizzata del personaggio e il vigoroso risalto plastico-luministico delle stoffe quali conquiste caratterizzanti la maturità stilistica del pittore, stimava l'opera un esempio della migliore ritrattistica di Domenico Tintoretto. Nel dipinto berlinese, come già osservava la suddetta studiosa (1968), l'artista mutua lo schema compositivo adottato nei *Ritratti dei confratelli della Scuola dei Mercanti* ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Rossi 1974, p. 80), incorniciando la figura virile con una tenda che, tuttavia, non si esaurisce in un motivo ornamentale spazialmente avulso, ma definisce i limiti dell'interno di posa con decoro. La «dignità di presentazione» che, conformemente allo *status* socio-politico del personaggio, impregna la tela (*Ibid.*, p. 81), si trasfonde anche alla gestualità del modello, rapprendendone il moto della mano sinistra in un atto declamatorio che – più volte reiterato da Domenico nei ritratti di natura ufficiale, ad esempio nel compositivamente sovrapponibile *Senatore* della Staatsgalerie di Stoccarda (Rossi 1968, p. 68) e nel presunto *Procuratore Pietro Marcello* della Memorial Art Gallery di Rochester (*Ead.* 1974, p. 149; Rearick 1995, p. 62) – enfatizza l'esibizione di sé. Nonostante queste soluzioni di accento solenne, qui il giovane Tintoretto alleggerisce l'impianto convenzionale dei dipinti di destinazione pubblica – palesemente ispirati ai modelli paterni – spalancandovi una finestra paesaggistica, che, da un lato, espone i tratti del volto alla contingenza della luce acuendone la naturalezza, dall'altro, per il dirompere di uno scorcio di realtà, incrementa il potere espressivo della tela. Le fattezze del personaggio sono studiate con

una veridicità che indugia graficamente su ogni singolo filamento della barba incanutita e restituisce il cipiglio intenso dello sguardo che, nonostante l'appesantimento della palpebra causata dagli anni, cattura l'attenzione del riguardante. La finalità espressiva di Domenico, tuttavia, si distingue dall'urgenza di palesare «l'interiorità spirituale di chi posa dinanzi» (Pallucchini-Rossi 1982, p. 104) tipica del padre Jacopo: lo sguardo parlante colto dall'erede non intende più essere il tramite di una corresponsione di coscienze, ma dischiudere all'osservatore il racconto di una vita. Un'esistenza quella del nostro funzionario che non si ripiega sull'intimità della propria persona, ma dispiega la sua azione su uno spazio concreto, quello inquadrato dalla finestra. Nel panorama, dominato da un cielo di materia luminescente screziata da nuvole nere, è riconoscibile uno dei tratti peculiari che qualificano il paesaggismo del giovane Tintoretto, ovvero il contrasto tra il generico abbozzo degli elementi naturali e la minuzia di alcuni particolari, ad esempio le ramaglie frondose che alla stregua di trine bordano il margine sinistro dello spiraglio aperto sull'esterno. Con rapidissimi tocchi, inoltre, l'artista ha sintetizzato, contro i monti aranciati dal crepuscolo, la *silhouette* di una città cinta da mura che, malgrado la sommaria definizione, non manca di possibilità di identificazione. Sulla generica distesa di tetti, infatti, si eleva un'emergenza verticale capace di evocare uno degli emblemi della città di Vicenza, la torre Bissara. Confrontando la presente veduta berica con quella descritta dal pittore nel *Ritratto del podestà di Vicenza Antonio Longo* (cat. DT.46), è possibile verificare come l'*imago urbis* – l'archetipo mentale del panorama urbano – sia sempre riconoscibile, nonostante possa ridursi all'essenzialità di un unico termine fondante l'elaborazione visiva, in questo caso la svettante torre di Piazza. La riconoscibilità del paesaggio, quindi, è sostanzialmente affidata alla potenza evocativa del simbolo vicentino. La storia del

magistrato immortalato da Domenico, dunque, si rivela inscindibilmente legata alla città berica e, di conseguenza, anche il suo ritratto celebrativo, alla stregua di quello del podestà Antonio Longo, può precisarsi come memoria del rettorato sostenuto dal patrizio a Vicenza. Nessun indizio né nota documentaria permettono di identificare esattamente il personaggio, inoltre, non sussiste alcuna somiglianza con Francesco Tiepolo, eletto capitano di Vicenza nel 1597, di cui conosciamo il sembiante (Ceschi 2003, p. 203; Mason 2010, 140). Stilisticamente, come valutato dalla Rossi (1968; 1974), la tela è riferibile all'ultimo decennio del Cinquecento.

Della presente effigie esiste una seconda versione, limitata da un decurtamento al solo busto, conservata presso l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (Hendy 1974, p. 255; Rossi 1974, p. 138). La tela, secondo l'etichetta riportata sul retro, proviene dalla collezione di Girolamo Manfrin ed è giudicabile copia del ritratto di Berlino.

Di recente è passato sul mercato antiquario un ritratto, con attribuzione a Jacopo Tintoretto, recante l'iscrizione «FILIPPO TRON / PROCVRATOR. / 1579», presentato nel catalogo d'asta come modello del nostro dipinto (Lempertz, Köln, 20 novembre 2004, n. 1006). In realtà, se da una parte l'arida materia pittorica e l'inespressiva fissità del volto negano l'autografia del Robusti, dall'altra, sono documentati solo due personaggi della famiglia Tron corrispondenti al nome indicato sulla tela eletti alla seconda carica dello stato, entrambi dipartiti antecedentemente al 1579: Filippo di Nicolò, procuratore *de supra* nel 1492, morto nel 1531 e Filippo di Priamo divenuto procuratore e passato a miglior vita nel 1556 (ASV, *Misc. codici*, s. I, *Storia veneta*, 18, M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*) Comunque, mentre la somiglianza con il nostro podestà risulta superficiale e difetta di corrispondenza anagrafica, si possono notare

diverse alterazioni compositive – l’eliminazione del tendaggio e della finestra paesaggistica, la mano sinistra della figura poggiante su un volume – che riducono la tela apparsa da Lempertz a duplicato secentesco di un dipinto distinto da quello berlinese, forse di quel ritratto di «Filippo Trono, del Tintoretto» menzionato da Boschini (1674) nelle stanze della Procuratia *de Supra*.

Bibliografia: Berenson 1894, p. 118 (*J. Tintoretto*); Thode 1901, p. 88 (*J. Tintoretto*); *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde* 1906, pp. 395-396 (*J. Tintoretto*); Stoughton Holborn 1907, p. 112 (*J. Tintoretto*); Posse 1909, p. 178, n. 299 (*J. Tintoretto*); Osmaston 1915, II, p. 20 (*non del Tintoretto*); Bercken-Mayer 1916-1918, p. 264 nota 16 (*non autografo di J. Tintoretto*); Pittaluga 1925, p. 261 (*J. Tintoretto*); Berenson 1932, p. 557 (*J. Tintoretto*); Von der Bercken 1942, p. 104 (*non di Tintoretto*); Tietze 1948, p. 347 (*J. Tintoretto*); *Verzeichnis* 1958, p. 86 (*forse di Domenico Tintoretto*); Berenson 1958, I, p. 175 (*J. Tintoretto*); Rossi 1968, p. 68; Rossi 1969b, p. 269; De Vecchi 1970, p. 128, n. 265 (*forse in gran parte di collaborazione*); Rossi 1974, pp. 81, 138; *Katalog* 1975, p. 430, n. 299; Schweers 1994, p. 1875; *Gemäldegalerie Berlin* 1996, p. 119, fig. 2360.

#### **DT.7. Ritratto di gentiluomo (Vassar)**

Olio su tela, cm 104,5 x 92,7

Poughkeepsie (New York), The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College (inv. 17.1.12).

1590-1595

fig. 114

Il ritratto, dono di Charles M. Pratt, compariva nel catalogo del museo del 1939 con un’attribuzione a Leandro Bassano, mentre veniva giudicato da Berenson (1958) opera tarda di Jacopo Tintoretto: paternità, tuttavia, esclusa dalla Rossi (1974), dichiarandolo «esempio, abbastanza tipico, dell’arte di Domenico». L’intonazione realistica caratterizzante la ritrattistica del giovane Robusti restituisce con fedeltà la fisionomia del volto; la luce proveniente dalla finestra spalancata definisce analiticamente l’epidermide della figura, rilevandone il setto nasale e condensando solchi d’ombra nei segni dell’avanzare inesorabile del tempo. Il pittore, d’altra parte, non manca di

catturare il moto psicologico che distingue il modello e, nello sguardo che questi inchioda sull'osservatore con la manifesta fissità di chi si è messo in posa, coglie la necessità dell'esibizione di sé della nobiltà veneziana. Nel dipinto in esame è ravvisabile quanto Domenico, avendo profondamente assimilato i modelli paterni, sappia sfruttarne le strategie compositive, variandone tuttavia le finalità. La composizione ideata dal figlio accorda lo schema utilizzato da Jacopo nel *Gentiluomo* del Fine Arts Museum di San Francisco (Rossi 1974, p. 122) – in cui la figura di tre quarti si sorregge ad un tavolo poggiandovi la mano sinistra – con la gestualità in divenire che il maestro aveva iniziato a studiare in ritratti come il supposto *Agostino Doria* del Museo Cerralbo di Madrid (Rossi 1974, pp. 35, 112; Falomir 2007, pp. 278-281, n. 28) e il *Gentiluomo in pelliccia*, già collezione Contini Bonacossi, ora agli Uffizi (Rossi 1974, pp. 35, 105). Il cenno magniloquente del padre, in Domenico, si libera in un moto quasi involontario, cosicché l'ostentazione della persona, cui è finalizzato il ritratto, possa ammantarsi di spontaneità, con esiti di naturalezza che in questo caso uguagli la colloquialità gestuale raggiunta da Leandro Bassano. L'articolazione del corpo del personaggio, seppure minima, suggerisce che egli è misura dello spazio: di quello interno, entro cui si muove, e di quello esterno, poiché la finestra che si spalanca sul di fuori non incornicia uno scorcio casuale, ma la veduta che lo stesso percepirebbe volgendo il capo alla propria destra. In questo caso, il panorama descritto dall'artista, rispetto all'essenza emotiva della rappresentazione paesistica del Tintoretto maggiore (Rossi 1974), in cui in cui l'intimo umano vibrava all'unisono con il macrocosmo e le forme naturali si scorporavano in fantasmagorie spirituali, psicologiche o metafisiche, restituisce un ambiente concreto, animato dall'agire umano e non solo dalle passioni. Il pennello di Domenico, imbevuto di un sentimento di realtà di matrice fiamminga, si



sofferma sulla resa del cangiantismo delle chiome arboree, delineando le tipiche masse frondose rimarcate da tratti luminescenti già viste nel presunto *Ascanio dei Cristi* (cat. DT.3), e su note di familiarità veneziana come la gondola coperta dal felze. Nonostante l'indulgere del pittore su minuti particolari, la genericità del paesaggio raffigurato non permette di determinare né la località della terraferma veneta dischiusa al nostro sguardo né se, per il ritrattato, tale territorio incarni un interesse privato o la memoria di un ufficio pubblico. Stilisticamente l'opera sembra sopportare una cronologia entro la prima metà dell'ultima decade del Cinquecento.

Bibliografia: *Vassar College* 1939, p. 29 (*Leandro Bassano*); Berenson 1958, I, p. 182 (*J. Tintoretto*); *Vassar College* 1967, p. 8; Rossi 1974, pp. 79, 149.

#### **DT.8. Ritratto di gentiluomo trentatreenne**

Olio su tela, cm 113 x 93,5

ubicazione sconosciuta

Iscrizioni: a destra, sotto la finestra «ÆT. SVÆ AN. / XXXIII»

1590-1595

fig. 110

Il dipinto, già in collezione von Nemes a Budapest (foto Witt Library) non sembra sia noto agli studi e attualmente risulta disperso. L'impaginazione concorda perfettamente con lo schema che Domenico Tintoretto, apportando minime variazioni, ripete ossessivamente fino agli anni della tarda attività. La figura di tre quarti, incorniciata da un drappo sgargiante, è d'abitudine sistemata accanto a un tavolo, mentre alle sue spalle, in modo altrettanto consueto, una finestra si spalanca sul paesaggio. Con analitica lucidità viene restituito il volto dello sconosciuto personaggio trentatreenne, velato – nonostante il vigore dell'età – da un'espressione mesta e malinconica, su cui la luce naturale proveniente dall'esterno non sortisce benefici effetti

umorali. Del resto, lo stesso scorcio panoramico che corre da l'immagine sembra disporre alla riflessione, piuttosto che alla gioiosa vitalità. Entro una radura delimitata da un fitto *viridarium*, infatti, si erge un basso muretto a circoscrivere quello che appare un *hortus conclusus*, ovvero lo spazio della meditazione per eccellenza. In virtù di considerazioni stilistiche è ragionevole pensare a una cronologia entro il secondo lustro dell'ultima decade del Cinquecento.

Bibliografia: inedito

**DT.9. Ritratto di magistrato veneziano**

Olio su tela, cm 137,8 x 108

già New York, mercato antiquario

1590-1595

fig. 111

Il dipinto – già in collezione W. von Dirksen a Berlino (*ante* 1909), poi segnalato in raccolta privata a Basilea (Bercken-Mayer 1923) – è recentemente passato sul mercato antiquario newyorkese (2003). Secondo le indicazioni del catalogo d'asta (2003) veniva acquistato da Edward A. Faust nel 1927 – notizia contraddittoria rispetto alla segnalazione dell'opera, da parte di Venturi (1929), presso Hans Wendland a Lucino (Lugano) – e concesso dalla discendente Audrey Faust Wallace alla Washington University Gallery of Art di Saint Louis (Missouri) nel 1962. Stilisticamente prossimo al *Ritratto di un podestà di Vicenza* di Berlino (cat. DT.6) è considerato uno dei migliori ritratti della maturità di Domenico Tintoretto (Rossi 1974). Nella tela in esame, in realtà, il pittore sembra ancora dedicarsi, piuttosto che alla variante compositiva, allo studio di una soluzione che sfocerà nell'efficacia espressiva e nella tensione gestuale del ritratto berlinese. La figura di tre quarti è incorniciata, secondo lo schema dei ritratti di gruppo per la Scuola dei Mercanti (Venezia, Gallerie dell'Accademia), da un

drappeggio di seta verde guarnito da passamanerie dorate *en pendant* con il rivestimento del tavolo su cui poggia la mano. L'affettazione di questi lussuosi particolari, che diverranno cifra compositiva tipica dell'artista, accanto ad una individualizzazione ancora superficiale del personaggio, sono elementi che inducono a considerare il dipinto di un momento precedente la tela tedesca. Se il volto del magistrato, infatti, risulta avvicicabile più alla generica esterioresità del *Ritratto di guerriero veneziano* dell'Allentown Art Museum (Rossi 1968, p. 63; *Ead.* 1974, pp. 78, 137) che all'incisiva eloquenza del menzionato podestà di Vicenza, il plasticismo luminoso della veste è, tuttavia, una conquista assodata, in virtù della quale il ritratto pare collocabile in un arco temporale compreso tra il 1590 e il 1595. Come nel dipinto custodito a Berlino l'effigiato posa accanto ad una finestra spalancata sul mondo e, sebbene i panorami inquadrati siano somiglianti tanto in termini ambientali che stilistici – in entrambi i monti si stagliano contro un cielo gonfio di nubi tipicamente tintorettesco – è utile rimarcare la dimensione naturalistica del paesaggio in esame, ovvero l'assenza di un'entità antropica che favorisca il discernimento del luogo. Infatti la presente veduta, in cui pittorescamente il tono muschioso della vegetazione trascolora nell'azzurrognolo del rilievo schiarito dall'albeggiare, non fornisce elementi atti a chiarire l'identità o il ruolo del magistrato veneziano immortalato da Domenico Tintoretto. Un indizio sul *cursus honorum* del personaggio, tuttavia, si potrebbe desumere dall'evidente ridipintura della stola, che, in un momento successivo all'esecuzione del ritratto, si sarebbe resa necessaria in ragione del conseguimento da parte del nostro del titolo di cavaliere.

Bibliografia: *Illustrierter Katalog* 1909, p. 19, n. 119 (*J. Tintoretto*); Bercken-Mayer 1923, p. 67, fig. 170 (*J. Tintoretto*); F. Kleinberger Galleries, New York, 1925, n. 13 (*J. Tintoretto*); Fine Art Company, Lucerna, 1927 (*J. Tintoretto*); Venturi 1929, IX, p. 663; Berenson 1932, p. 563 (*J. Tintoretto*); Berenson 1958, I, p. 183 (*J. Tintoretto*); Rossi

1968, p. 71 nota 18; *Checklist* 1971, p. 24 (*J. Tintoretto*); Rossi 1974, pp. 81, 150; Sotheby's, New York, 29 maggio 2003, n. 53.

**DT.10. Ritratto di gentiluomo veneziano**

Olio su tela, cm 117,5 x 98,5

Schwerin, Staatliches Museum (inv. G 1691)

1590-1595

fig. 99

In passato l'autografia del dipinto, benché nel catalogo del museo appaia ancora come opera di Jacopo Tintoretto (Hegner 1984), è stata messa in discussione dalla Rossi (1968), la quale, scorgendovi una certa inflessione fiamminga e un insistito naturalismo, propendeva piuttosto per il figlio del maestro veneziano. Dal momento che la ritrattistica di Domenico è incline a disporre i personaggi in un contesto ambientale, l'artista qui ripropone lo schema usato dal padre nel *Gentiluomo presso una finestra* della National Gallery of Art di Washington, evidentemente ispirato a Tiziano e Jan Stephan van Calcar (Rossi 1974, pp. 22-23). Tuttavia, se nei dipinti del Robusti gli elementi di cornice supportavano l'atteggiarsi esteriore o interiore della figura, determinando «la possibilità di una trama più complessa di rapporti spaziali e chiaroscurali» (*Ibid.*, p. 29), nell'erede motivi come la finestra di paesaggio sono spesso funzionali alla restituzione della realtà di vita dell'effigiato. Da notare come il pittore conceda alla descrizione del giardino la stessa diligenza usata per le fattezze del modello, canuto e nobilmente ammantato in veste nera e sopravveste foderata di pelliccia corvina. La sensibile resa dei fogliami lumeggiati a punta di pennello e l'attenzione per l'architettura – posta scenograficamente a chiusura dell'asse prospettico creato dal viale alberato e incorniciata dal verdeggianti fornice di un pergolato – sono infatti qualità estranee al paesaggismo “impressionistico” ed emotivo di Jacopo, sufficienti ad escluderne l'autografia recentemente ribadita dalla Hegner (1999).

Rispondono, invece, in modo compiuto alla sensibilità realistica di Domenico, enfatizzata dal contatto con i pittori fiamminghi attivi nella bottega paterna, con i quali deve aver certamente collaborato durante gli anni di formazione. L'intonazione nordica percepibile nello scorcio naturale è dunque del tutto giustificata. In particolare, le aiuole geometriche e la pergola lussureggiante che inquadra una coppia di amanti rimandano, come già messo in luce dalla Rossi (1968), alla poetica naturale di Ludovico Pozzoserrato; gli stessi elementi, ad esempio, compaiono in dipinti dell'artista come il *Concerto in giardino* del Museo Civico di Treviso e in disegni attribuitigli come la *Villa veneta con giardino* del Muzeum Narodowe di Varsavia. Con ogni probabilità lo scorcio panoramico che correda il ritratto in esame non costituisce solo una visualizzazione generica dei piaceri all'aria aperta di cui il perfetto gentiluomo poteva godere in villeggiatura, ma è volto a evocare la magnifica proprietà di campagna dell'anonimo personaggio qui immortalato. La raffinatezza del nobiluomo, infatti, non traspare solo dalla sobria eleganza della sua figura, sintetizzata dalla posa disinvolta della mano destra sapientemente rilevata contro il panno scuro dal battere della luce, ma viene enfatizzata dalla bellezza plasmata del giardino rinascimentale e dall'intuibile sontuosità della villa – in cui reminiscenze sansoviniane si sposano a caratteri dell'architettura palladiana – che oltre un portale rustico, come un potente miraggio, attrae lo sguardo dello spettatore verso il fondo. Stilisticamente non distante dal *Ritratto di magistrato veneziano* già a Saint Louis (cat. DT.9) e dai *Confratelli della Scuola dei Mercanti* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Rossi 1974, p. 80), la tela è collocabile entro il primo lustro del decennio finale del Cinquecento.

Bibliografia: Schlie 1882, p. 531, n. 877 (*J. Tintoretto*); *Kurzes Verzeichniss* 1890, p. 55, n. 877 (*J. Tintoretto*); *Führer* 1922, p. 35 (*J. Tintoretto*); Berenson 1932, p. 563 (*J. Tintoretto*); Berenson 1958, I, p.183 (*J. Tintoretto*); Rossi 1968 (*Domenico Tintoretto*), p. 65; Rossi 1974, pp. 79, 151 (*Domenico Tintoretto*); Hegner 1984, p. 31, n. 17 (*J.*

*Tintoretto*); Hegner 1999, p. 108 (*J. Tintoretto*).

**DT.11. Ritratto di un procuratore di San Marco (Francesco Contarini?)**

Olio su tela, cm 113,3 x 88,9

New York, Frick Collection, (inv. 1938.1.142)

1594-1595 circa

fig. 66

Il dipinto proviene dalla collezione del Duca di Abercorn, presso la quale – in *pendant* con il presunto *Procuratore Pietro Marcello* di Rochester (Rossi 1974, pp. 149-150) – lo segnalavano come autografo di Jacopo Tintoretto Holborn (1907) e Osmaston (1915). Considerato del maestro veneziano anche da Bercken-Mayer (1923), passava alla Galleria Duveen di Londra e, nel 1938, entrava a far parte della collezione Frick di New York. Ritenuto del Robusti anche dalla Pittaluga (1925) e da Venturi (1929), Tietze (1948) è il primo a porre in dubbio l'autografia tintorettesca, assegnandolo in modo significativo ad un imitatore dell'ultimo stile dell'artista, quando il carattere analitico dell'erede Domenico pare suggestionare il vecchio Jacopo. Mentre Wescher (1957) si esprimeva ancora a favore di Jacopo, proponendo di riconoscere nel ritratto Nicolò Priuli, la spinosa questione attributiva veniva riveduta nel catalogo della Frick Collection (1968) che adottava cautamente la formula «cerchia del Tintoretto», tuttora mantenuta dall'istituzione museale. La lettura stilistica dell'opera, invece, induceva Paola Rossi (1974), in virtù di «una certa durezza e secchezza di modellato [...] e una minuzia analitica che si sofferma su quella mano ossuta, sulle rughe del volto e sullo squarcio di paesaggio così precisamente “scritto”», a riconoscervi la maniera di Domenico Tintoretto. In particolare, la lucidità con cui il pittore dà vita al volto grinzoso del personaggio, la descrizione filamento per filamento

di barba e capelli e la morbida resa plastica del robone accomunano la tela a dipinti databili intorno al 1594 (Rossi 1974), come il citato *Pietro Marcello* e il supposto *Giovanni Paolo Contarini* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Rossi 1968, p. 66). Le lettere emerse dopo il restauro del 1949-50 sulla sinistra della tela, quasi accanto alla testa del modello, sono oggi poco decifrabili. Allora interpretate come «CONT», avevano suggerito la probabile abbreviazione del cognome Contarini (Rossi 1974); scioglimento che trova conferma nella presenza, finora mai riscontrata, in basso a destra dello stemma araldico dei Contarini. L'aver appurato che il ritratto appartiene alla sopraddetta casata veneziana, comunque, non ne chiarisce definitivamente l'identità. Ammesso che il nostro nobiluomo possa essere un Procuratore di San Marco, nelle stanze di competenza di questa importante magistratura Boschini (1674, pp. 73-74) ricorda come di Domenico Tintoretto solo le effigi di Giovanni Paolo Contarini – riconosciuto in modo plausibile nel citato quadro dell'Accademia – e del generale Francesco Contarini, verosimilmente il futuro doge eletto nel 1623. I ritratti di Francesco, Federico, Alessandro (1538 *de citra*), Tommaso e Agostino Contarini sono invece indicati come pitture di Jacopo (Boschini 1674, p. 74). Le fattezze del procuratore *de citra* Tommaso (1557) e del procuratore *de supra* Federico (1570) non corrispondono di certo alla nostra figura, poiché dei due uomini serbano memoria le tele, conservate presso la Fondazione Giorgio Cini (deposito demaniale), la prima ascritta a Parrasio Michiel (Mancini 1999, p. 85), la seconda genericamente alla scuola del Tintoretto.

Considerato l'aspetto dell'isola e della chiesa di San Giorgio Maggiore antecedente alla rifabbrica del Palladio (1566-1575), invece, non è possibile escludere che il dipinto in esame derivi, come suggerisce la Rossi (1974), da un prototipo realizzato prima del

1566, in via del tutto ipotetica collimante con la citata effigie di Francesco Contarini (1477-1558) che Boschini (1674, p.74) attribuiva a Jacopo Tintoretto. L'anzidetto patrizio veniva infatti creato procuratore *de supra* nel 1556, a 79 anni (Gullino1983, p. 164), età avanzata che ben si addice al nostro volto. All'epoca era ancora in piedi la chiesa quattrocentesca, raffigurata da sud nella pianta prospettica di Jacopo de' Barbari (1500). A questo proposito, corrisponde a realtà il dettaglio, apparentemente insolito, del doppio oculo in facciata ben distinguibile nella veduta tintorettesca e attestato anche dalla xilografia.

Se, fin da subito, desta una forte perplessità il modo antiquato di portare barba e capelli per un uomo della fine del XVI secolo, d'altra parte, non sembra verosimile che Domenico Tintoretto, ritraendo *ex novo* un personaggio verso il 1595, cadesse nell'assurdo anacronismo della forma prepalladiana della basilica benedettina. Dall'*atelier* di famiglia infatti, già verso la metà dell'ottavo decennio del secolo, usciva una rappresentazione aggiornata della chiesa, visibile alle spalle dei *Tre provveditori alla Zecca* della Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia (Moschini Marconi 1992, p. 106; A. Augusti 1995, p. 498). L'immagine documenta precisamente lo stato dei lavori, registrando il grande oculo previsto dal Palladio nell'originario progetto della facciata, installato nel febbraio del 1574 sotto la supervisione dello stesso architetto (Guerra 2002, pp. 281, 292 nota 31) e solo successivamente occultato. All'ambito di Domenico, inoltre, rinvia il *Ritratto di dama* conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (Marinelli 2006, p. 396, n. 269), nel quale – senza vincoli preesistenti e in perfetta sintonia temporale – è stata tratteggiata una delle prime immagini del nuovo prospetto di San Giorgio Maggiore, portato a termine nel 1610 (Guerra 2010, pp. 44-48).



Da ultimo, si segnala il recentissimo passaggio sul mercato antiquario scozzese di una copia tarda della nostra tela (Lyon & Turnbull, Edinburgh, 10 giugno 2010, n. 20).

Bibliografia: Holborn 1907, p. 97 (*J. Tintoretto*); Osmaston 1915, II, p. 181 (*J. Tintoretto*); Bercken-Mayer 1923; I, p. 67, II, fig. 178 (*J. Tintoretto*); Pittaluga 1925, p. 272 (*J. Tintoretto*); Venturi 1929, p. 602 (*J. Tintoretto*); Venturi 1931b, tav. CCCCXV (*J. Tintoretto*); Comstock 1938, p. 38 (*J. Tintoretto*); Von der Bercken 1942, p. 118, n. 258 (*J. Tintoretto*); Tietze 1948, p. 357 (*imitatore dell'ultimo stile del Tintoretto*); Wescher 1957, p. 206 (*J. Tintoretto*); *The Frick Collection* 1968, II, pp. 247-250 (*cerchia di Tintoretto*); Rossi 1974, p. 147 (*Domenico Tintoretto*); Morse 1979, p. 262 (*J. Tintoretto*).

#### **DT.12. Ritratto di gentildonna seduta presso una finestra**

Olio su tela, cm 119 x 98

già Lucerna, mercato antiquario

1597 circa

fig. 119

Il ritratto, già in collezione Robinson a Londra (Sotheby's 1973) e in quella van Gelder come opera di Jacopo Tintoretto (Venturi 1934), è invece tipico del figlio Domenico. È possibile coglierlo, anzi, come il linguaggio dell'artista sappia discostarsi dal ridondante gusto esornativo della *Dama con fiori tra i capelli* di Wiesbaden (cat. DT.17), in cui la ritrattata pareva un'ostentazione pressoché astratta di graziosa bellezza muliebre. La presente effigie dimostra, inoltre, come nell'arte del giovane Robusti l'intensità di individuazione della persona sia continuamente mutevole, oscillante tra caratterizzazioni spontanee e penetranti ed altre più flebili e imbambolate. La *Gentildonna seduta* è stilisticamente vicina alla cosiddetta *Dama Contarini* (cat. DT.18) e sembra appartenere a quel momento espressivo in cui l'artista ravviva la presentazione del modello in virtù di un'istintiva comprensione della natura umana (Rossi 1970, p. 96), per giungere poi alla vigorosa caratterizzazione della *Dogaressa Morosina Morosini Grimani* di Lipsia (cat. DT.13). Considerando, inoltre, che l'organizzazione

compositiva del nostro ritratto è la medesima delle ultime due effigi menzionate – con la figura seduta accanto a una finestra incorniciata da un drappo accartocciato in pieghe rilevate da pennellate di luce alla stregua dei roboni di magistrati e senatori – anche la datazione dovrebbe essergli prossima. Tuttavia, rispetto alla Morosina e alla gentildonna chiamata Contarini, nel presente dipinto lo spazio di posa si apre su un anonimo scenario naturale, rivelando la mera funzionalità strutturale della finestra paesistica, oltretutto di scarso valore decorativo. Le qualità luministiche dello scorcio paesaggistico, lontano dalle tipiche vibrazioni tintorettesche, del resto appaiono compromesse dal non ottimale stato di conservazione di questa porzione della superficie pittorica, ben evidenziato dalla larvale condizione delle alberature.

Bibliografia: *Mostra d'arte italiana* 1934, n. 381 (*J. Tintoretto*); Venturi 1934, p. 496 (*J. Tintoretto*); Christie's, London, 14 maggio 1971, n. 12 (*Scuola veneziana, circa 1550*); Sotheby's, London, 30 maggio 1973, n. 17 (*Scuola veneziana, circa 1600*); Fischer, Luzern, 16 novembre 1974, n. 1748; Fischer, Luzern, 15 novembre 1975, n. 1447.

### **DT.13. Ritratto della dogaresa Morosina Morosini Grimani**

Olio su tela, cm 111 x 93,5

Lipsia, Museum der Bildenden Künste (inv. 1436)

1597 circa

fig. 58

Il ritratto della dogaresa Grimani proveniente dalla collezione von Nemès, nel cui catalogo di vendita (1933) compariva come opera di Domenico Tintoretto, entrava nel museo di Lipsia nel 1950 (*Katalog* 1979). Il dipinto, totalmente ignorato dalla critica recente, in passato veniva menzionato solo da Tietze in una lettera (datata 10 febbraio 1946) all'Art Museum di Cincinnati, nella quale, confermandone l'attribuzione al giovane Robusti, proponeva potesse trattarsi del compagno dell'effigie dogale (cat. DT.20) custodita presso la stessa istituzione cui scriveva (Spike 1993, p. 89). Sebbene la

posa assisa della Morosina sia speculare a quella del doge statunitense e con puntualità siano replicati i motivi del drappo e della finestra paesaggistica alle spalle della figura, tuttavia, l'ipotesi di complementarità tra le opere citate non risulta avvalorata dalla perfetta corrispondenza dimensionale. Si evidenzia, invece, che le misure della tela di Lipsia – la cui integrità, all'apparenza, è esente da decurtamenti – risultano pressoché coincidenti con quelle del *Ritratto di Marino Grimani* (cm 111 x 94) di Dresda, recentemente riferito a Domenico Tintoretto (Rossi 1997, p. 56). Se le correlazioni emerse tra l'effigie della dama e quelle del marito non sembrano sufficienti a comporre un vero *pendant*, nondimeno, la riscoperta del presente dipinto accredita l'esistenza di un ritratto della dogaressa eseguito dal «Figliuolo di Jacopo», secondo la notizia riportata dal Ridolfi (1648). Il naturalismo del volto, marcato dalla linea luminosa del naso e dalla costante tipologica degli occhi spalancati, lunghi, inoltre, dall'essere ingentilito dalla bonaria espressione che Leandro Bassano conferisce alla propria Morosina (cat. LB.5), è tipico dell'erede di Tintoretto che con sapienza dissimula la sottolineatura della scarsa avvenenza della dogaressa in un'immagine di grave maestà, cui sembrano perfettamente addirsi le riflessioni espresse da Agnolo Firenzuola nel dialogo *Della bellezza delle donne*: «che quando una donna è grande, ben formata, porta ben sua persona, siede con una certa grandezza, parla con gravità, ride con modestia, e finalmente getta quasi un odor di Regina». Validano, inoltre, l'autografia di Domenico la resa a “sfregazzi” delle iridescenze dei tessuti, accordandosi, ad esempio, alla scioltezza del pennello con cui l'artista sottolinea le marezzature della seta vestita dalla cosiddetta *Gentildonna Contarini* (cat. DT.18) o del mantello indossato dal doge di Cincinnati, nonché i confronti con alcuni ritratti dell'artista in cui i modelli mostrano un analogo trattamento delle mani, colte persino nel medesimo gesto. In particolare, la posa

della destra di Morosina, elegantemente abbandonata sul bracciolo della poltrona, è analoga a quella tenuta dal raffinato *Gentiluomo* di Schwerin (cat. DT.10) e dal *Moro* della Pierpont Morgan Library di New York (Rossi 1974, p. 147), mentre l'aggraziato allungamento delle palme – quasi una reminiscenza parmiginiesca a sottolineare la condizione aristocratica della modella – ritorna nella *Margherita Gonzaga d'Este* di Boston (cat. DT.16), appena di poco posteriore alla tela presente. Il ritratto, in cui la nobildonna indossa le insegne della sua dignità così come le descrive Giovanni Rota (1597) – dalla sottana al manto d'oro broccati, dal velo di seta su cui poggia il *cornio* alla collana con la croce – celebra infatti la sposa di Marino Grimani incoronata dogaresa e risulta collocabile al 1597: anno del suo sfarzoso ingresso in Palazzo Ducale, documentato anche da Andrea Vicentino ne *Lo sbarco a San Marco della dogaresa Grimani* conservato a Venezia presso il Museo Correr (Padoan Urban 1980, p. 159, n. 154). Considerata la solenne ufficialità della nostra immagine, non sorprende che la cerimonia dell'incoronazione venga ricordata anche da Domenico Tintoretto. Stupisce invece, dovendo rimarcare il deterioramento che pregiudica la puntuale lettura della finestra paesaggistica, l'affinità tra la veduta delineata dal pittore e quella visibile nel rame dedicato da Giacomo Franco al mirabile ingresso della Serenissima (*Ibid.*, p. 156, n. 151). Si pone in evidenza come in entrambi gli artisti l'immagine dell'arco trionfale eretto da Bernardo Fogari (*Ibid.*, pp. 156, 159) – dalla maggiore articolazione ornamentale in Franco, più semplice in Domenico ma ugualmente coronato dai quattro obelischi omessi dal Vicentino – si conformi fedelmente alla descrizione stesa dal citato Rota, palesando l'interpretazione piuttosto fantasiosa fattane dal documentarista Michieli. In quest'ultimo, oltretutto, le architetture della Piazzetta sono con evidenza prestate a corollario scenografico della festa e della sua protagonista, rappresentata in

primo piano nell'atto di accingersi ad attraversare il menzionato arco voluto dell'Arte dei Macellai. Invece, se nella veduta di Franco viene lasciato ancora tanto spazio ad uno spettacolo contingente come la naumachia, all'opposto, in quella maggiormente ravvicinata del giovane Robusti, il Bacino di San Marco diviene, oltre che palcoscenico, protagonista dell'avvenimento. Infatti, pur inscenando il corteo navale che scortava il Bucintoro, si è invertita la focalizzazione del pittore, qui trasferita, dalla festa in quanto tale alla città di Venezia che la accoglie inneggiante. Il dipinto di Domenico corredato dal cuore istituzionale della Serenissima eterna, quindi, la Morosina pubblica, la *Mater Reipublicae*, ormai spogliatasi dello *status* privato di patrizia che il Cavalier Bassano aveva immortalato (cat. LB.5).

Il *Ritratto della dogaressa Morosina Grimani* di ubicazione sconosciuta, noto attraverso una riproduzione fotografica rintracciata nel fondo Pallucchini conservato presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, è giudicabile copia di bottega dell'effigie di Lipsia. Il duplicato, infatti, ne ricalca lo schema compositivo con la figura di tre quarti accanto ad una apertura incorniciante il cielo, lo sguardo ugualmente volto all'osservatore – seppure reso vacuo da una maggiore dilatazione – e le mani dalla definizione meno elegante, ma nella medesima posa e inanellate dagli stessi gioielli. Si segnala anche una tela con il busto della dogaressa conservata, in *pendant* con quello del marito, presso la Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere (*La galleria Tadini* 1969, n. 105), che verosimilmente potrebbe essere stata dedotta, nell'ambito della bottega, dal presente ritratto, variandone tuttavia la posizione delle mani. Da escludere invece la paternità di Domenico Tintoretto per la *Morosina Grimani* più volte passata sul mercato antiquario (Dorotheum, Wien, 5 dicembre 2005, n. 76; Van Ham Kunstauktionen, Köln, 14 maggio 2010, n. 107), poiché di fattura sclerotizzata, sebbene

mantenga ancora un'impostazione molto vicina al nostro dipinto, con il motivo della finestra spalancata su una simile veduta.

Bibliografia: *Sammlung Marczell von Nemes*, Helbing, München, 2 novembre 1933, n. 152; *Katalog* 1979, p. 240, n. 1436; Schweers 1994, p. 1876; *Katalog* 1995, p. 193.

#### **DT.14. Ritratto muliebre**

Olio su tela, cm 129 x 107,5

Marquartstein, collezione Knopik (?)

1597 circa

fig. 121

Il dipinto, finora trascurato dagli studi, è noto solo attraverso due riproduzioni fotografiche (Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze), che evidenziano un problematico rimaneggiamento del volto della ritrattata. La prima fotografia – che, in data imprecisata, indica la tela di pertinenza della collezione Torriani di Lugano – restituisce l'immagine di una florida donna non più d'età giovanissima, vestita e pettinata secondo la moda imperante a Venezia fin dal 1575-1580. Sia lo schema compositivo che lo stile di questa versione del ritratto rimandano a Domenico Tintoretto e debiti confronti possono essere istituiti con opere come la *Gentildonna* di Helsinki (cat. DT.22) e la *Dogaressa Morosina Morosini Grimani* di Lipsia (cat. DT.13). Come nell'effigie finlandese anche in questo caso l'artista trattiene la propria vena esornativa entro limiti sobri, manifestando, d'altra parte, la medesima capacità di schietta individuazione che caratterizza la raffigurazione della Morosina, della quale è ammissibile condividerla la cronologia, verso il 1597 o poco dopo. La seconda riproduzione, recante la segnalazione della tela in collezione Knopik a Marquartstein (1978), palesa una composizione identica a quella Torriani – dalla posa della figura ai dettagli del paesaggio, dal decoro del panno che copre il tavolo ai girospalla fioriti della

veste – eccetto per il volto della dama, ringiovanito ed ora incorniciato da capelli raccolti in una crocchia. Acconciatura, quest'ultima, di moda intorno alla metà del Cinquecento e, dunque, del tutto incoerente con la foggia più tarda dell'alto collare increspato prolungante il *bavero*, in uso a partire dall'ultimo quarto del secolo. Tale sfasatura temporale lascerebbe quindi presupporre che sulla tela sia stato operato un intervento atto a retrodatarla, nel facile tentativo di assimilarla alla produzione di Jacopo Tintoretto. A questa seconda immagine, del resto, sono allegati alcune *expertise* (Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze), tra cui quelle di Zimmermann (Berlino, 17 giugno) e di Fiocco (Zurigo, 3 luglio) datate 1955, che certificano l'assegnazione di questa versione del ritratto al Robusti. In mancanza di un esame visivo dell'opera, prestando attenzione alla coerenza degli elementi di costume, si viene indotti a supporre che la redazione anzidetta sia il frutto di una ridipintura, mentre l'immagine Torriani documenterebbe lo stato del ritratto antecedente il 1955.

Anche in questo caso, come per il *Magistrato veneziano* di collezione privata bergamasca (cat. DT.38) dipinto da Domenico e ritoccato alla maniera di Jacopo, è necessario evidenziare che i rimaneggiamenti non hanno interessato l'apertura paesistica, qui incorniciante un ameno panorama prospiciente uno specchio d'acqua con dei probabili rustici a corona di una villa padronale. Il *ductus* del fondale naturale, del resto, concorda pienamente con il paesaggismo del figlio di Tintoretto, in cui dettagli concreti e quotidiani come una piccola imbarcazione convivono con la reminiscenza della mistica luce paterna in un cielo striato da bagliori e nei lontani scintillii dei riflessi sui monti. Autenticità naturale e vivacità luministica accostabili a quella dei paesaggi corredanti i ritratti dei coniugi Zen conservati al Museo Civico di Asolo (catt. DT. 26; DT.27). Bibliografia: inedito.

**DT.15. Ritratto del podestà di Belluno Vincenzo Cappello**

Olio su tela, cm 142,2 x 127

Los Angeles, University of California Collection, Hammer Museum, Willitts J. Hole Art Collection (inv. 39.40.16546.5/49)

Iscrizioni: a destra «ÆT. SVÆ / AN. XXVI / 1590»

1597-1599

fig. 1

Il dipinto – secondo tradizione di antica provenienza Cappello – in data imprecisata passava dalla collezione di H. Heilbuth a quella del conservatore del Museo del Louvre e critico d'arte Marcel Nicolle (1871-1934). Successivamente giungeva alla Newhouse Galleries di New York e veniva acquistato da Willitts J. Hole (1858-1936) come opera di Jacopo Tintoretto. Dopo la morte di Hole, nel 1938, la figlia Agnes donava la collezione d'arte del padre all'Università della California di Los Angeles. La tela – genericamente riferita all'ambito veneziano – è esposta presso l'Hammer Museum, che ospita le collezioni dell'anzidetto istituto universitario (comunicazione scritta, Hammer Curatorial Associate).

La tela rimanda con evidenza, sia per l'impostazione compositiva sia per i caratteri formali, alla ritrattistica di Domenico Tintoretto. La nitida analisi dei lineamenti, l'enfaticizzazione marcata degli occhi puntati sull'osservatore e le sintetiche strisciate luminose che evidenziano le pieghe del robone sono invero tra gli stilemi più consueti al linguaggio dell'artista. La sintassi strutturale dell'opera è altrettanto usuale; Domenico dispone il personaggio accanto ad una tenda e ad una finestra aperta sul paesaggio, variando appena il *cliché* della mano appoggiata sul tavolino tappezzato. La figura, infatti, atteggia le palme in gesti di debole sforzo, che – pressoché analoghi – assumeranno ben altro vigore nel simile e poco più tardo *Ritratto di magistrato veneziano* già Koppel (cat. DT.33). Come per il *Ritratto di Domenico Cappello* (cat. DT.35), anche in questo caso l'accostamento ai *Dieci censori con la colomba dello*



*Spirito Santo* eseguito dal nostro in Palazzo Ducale (1615 c.) è risolutivo per l'identificazione del personaggio qui immortalato. Il presente semblante infatti, nonostante l'età più matura, assomiglia al quinto censore da sinistra, identificabile, in base alla corrispondenza tra lo scudo dipinto nella tela e gli stemmi con iniziali e data del fregio della Sala dei Censori (Franzoi 1982, pp. 388-390), con Vincenzo Cappello di Domenico (1570-1648), eletto alla carica il 18 ottobre 1615 (Benzoni 1975, pp. 830-832).

L'identità del modello, del resto, trova conferma nel panorama visibile alla finestra, spalancata su una puntualissima veduta di Belluno, con il Duomo e il palazzo dei Rettori in primo piano. Vincenzo Cappello, infatti, fu podestà e capitano di tale città tra il 1597 e il 1599 (*Ibid.*, pp. 830-832) e la tela in esame, evidentemente, commemora il primo incarico di un certo prestigio ottenuto dal nobiluomo. Considerando gli estremi del rettorato bellunese del figlio di Domenico Cappello (cat. DT.35), che al momento dell'elezione aveva 27 anni, è palese l'imprecisione dell'iscrizione, probabilmente apposta quando la memoria dei fatti si era ormai affievolita.

Nel proprio testamento il procuratore Cappello (1646) – eletto alla seconda dignità della Repubblica nel 1632 – fa esplicita menzione di un suo ritratto di mano di Domenico Tintoretto (ASV, *Notarile, Testamenti*, notaio Claudio Paulini, b. 799, n. 437; il documento è pubblicato da Gaier 2002, p. 492, doc. 11.2); sebbene non vi siano elementi per sovrapporre il presente dipinto a quello citato nelle ultime volontà, questo esplicito riferimento dimostra la consuetudine del nobile con l'artista.

Bibliografia: inedito.

**DT.16. Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este**

Olio su tela, cm 116 x 98

Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (inv. P24e2)

1598 circa

fig. 109

Il dipinto, proveniente dalla collezione romana del principe Chigi, nel 1903 veniva acquistato da Knoedler (New York) su consiglio del pittore John Singer Sargent (Hendy 1974). Tradizionalmente dato a Jacopo Tintoretto, Tietze (1948) invece notava la mancanza delle distintive caratteristiche del maestro. La Rossi (1970), d'altra parte, riconosceva nella rotondità levigata del volto posto in risalto dal bianco del collare così come nella resa a «brevi tratti luminosi» dello sfondo paesaggistico, un *ductus* stilistico concorde con la ritrattistica di Domenico Tintoretto. La tela, inoltre, avvicinata dalla suddetta studiosa al *Ritratto di gentildonna* del Wiesbaden Museum (cat. DT.17), veniva assegnata al momento del soggiorno ferrarese e mantovano dell'artista. Infatti, come dimostrato dalla Morselli (2002), l'effigie rappresenta Margherita Gonzaga d'Este (1564-1618), che, vedova del duca di Ferrara Alfonso II (†1597), aveva fatto ritorno a Mantova. Il giovane Robusti, condotto secondo il racconto di Ridolfi (1648, II, p. 259) alla corte gonzaghesca da Vincenzo tra la fine del 1598 e il principiare del 1599, delinea una studiata immagine commemorativa dello stato vedovile di Margherita (Morselli 2002, p.87). Ella, invero, veste l'austero colore della mestizia, mitigato solo da pochi catalizzatori di luce, tra i quali spiccano il candido collare disegnato con fulminea risolutezza e il risplendente gioiello cuoriforme riconosciuto in «un pezzo d'oro in forma di core con sei diamantini, quattro rubinetti et alcune perline» annotato nell'elenco dei beni Gonzaga del 1626-1627 (Morselli 2000, p. 249, n. 292; Morselli 2002, p. 89). Il prezioso rappresenta il dono del cuore (Morselli 2002, p. 92) e al collo della Duchessa di Ferrara suggella la dedizione eterna della 'perfetta vedova' verso il

consorte defunto. Anche in questo caso Domenico guarda al genitore, in particolare al ritratto di *Morosina Morosini* (1578) dell'Institute of Arts di Minneapolis (Rossi 1974, pp. 111, 115; Hochmann 1992, p. 44), di struttura compositiva analoga con drappo e finestra aperta alle spalle della figura (Rossi 1970, p. 96). Lo scorcio naturale rivela, nella resa della vegetazione e nell'uso insistito del tratteggio luminoso, la piena assimilazione da parte del giovane Tintoretto dei paesaggi paterni in cui siedono *Santa Maria Maddalena* e *Santa Maria Egiziaca* (Venezia, Scuola Grande di San Rocco), già meditati negli sfondi a corredo dei ritratti del cosiddetto *Ascanio dei Cristì* di Monaco (cat. DT.3) e del *Gentiluomo* di Poughkeepsie (cat. DT.7). Il vibrante orizzonte montuoso e il fogliame trasformato in scintille della enigmatica *Maria Egiziaca* sono forme incancellabili della memoria visiva dell'artista che, filtrate dalla sua inclinazione realistica, si ricompongono in immagini di natura rigettanti la smaterializzazione mistica dei paesaggi di Jacopo. Nel ritratto di Margherita è evidente la genericità del panorama incorniciato dalla finestra, difforme tanto dalla corografia ferrarese – che avrebbe potuto figurare come memento – quanto da quella mantovana, ad esempio, illustrata da Frans Pourbus il Giovane nei ritratti di *Vincenzo I Gonzaga* conservati in collezione privata a Mantova e a Tatton Park (Capitelli 2002, pp. 187-188, 216, nn. 26, 64), che non paiono insensibili al modello compositivo tintorettesco. Alla vedova Margherita la contemplazione della natura sembra, dunque, offrirsi come consolazione.

Bibliografia: Hendy 1931, pp. 364-365 (*J. Tintoretto*); Venturi 1931b, tav. CCCCXII (*J. Tintoretto*); Berenson 1932, p. 558; *General Catalogue* 1935, p. 196 (*J. Tintoretto*); von der Bercken 1942, p. 106, n. 44 (*J. Tintoretto*); Tietze 1948, p. 347 (*manca delle decisive caratteristiche tintorettesche*); Wescher 1957, p. 207 nota 1 (*J. Tintoretto*); Berenson 1958, I, p. 176 (*J. Tintoretto*); Rossi 1969b, p. 269; De Vecchi 1970, p. 121, n. 227 (*J. Tintoretto*); Rossi 1970, p. 96; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 199 (*J. Tintoretto*); Hendy 1974, p. 253 (*J. Tintoretto*); Rossi 1974, pp. 79-80, 139; Morse 1979, p. 262 (*J. Tintoretto*); Pallucchini 1981, I, p. 26; *The Isabella Stewart* 1994, pp. 107-108 (*J. Tintoretto, in collaborazione con Domenico*); Morselli 2002, pp. 86-92; Goretti 2002, pp. 198-200.

### **DT.17. Ritratto di gentildonna con fiori tra i capelli**

Olio su tela, cm 121 x 98,5

Wiesbaden, Museum Wiesbaden (inv. M 567)

1598-1599 circa

fig. 83

Il dipinto, proveniente dalla collezione dei duchi di Anhalt-Dessau (Oehler 1963), fu acquistato da Hermann Voss per il museo di Wiesbaden nel maggio del 1943, presso Böhler a Monaco. Veniva riconosciuto opera di Domenico Tintoretto dalla Pedrazzi Tozzi (1960) che, per l'indugio fiammingo sulle preziosità ornamentali, lo giudicava del «momento di Ferrara e Mantova», ipotizzando di identificarvi Margherita d'Austria, ritratta dal pittore in occasione delle nozze con Filippo III celebrate a Ferrara (Ridolfi 1648, p. 259). Se l'individuazione suggerita dalla suddetta studiosa è smentita dalla peculiarità veneziana delle vesti e dell'acconciatura della dama, tuttavia, la Rossi (1970) rilevava la vicinanza stilistica dell'effigie tedesca al *Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este* di Boston (cat. DT.16), di certo eseguito durante il soggiorno mantovano dell'artista. I volti madreperlancei delle due donne, infatti, sono caratterizzati dalla stessa morbidezza chiaroscurale, conforme, del resto, all'*Allegoria della vanità* dell'Östergötlands Länsmuseum di Linköping recante firma e data semileggibile – interpretata come 1597 dalla Rossi (1970) e come 1593 dalla Vakkari (1996) – e alla *Gentildonna veneziana, detta Contarini* (cat. DT.18). In quest'ultima tela, alla stregua della presente, è tangibile l'espressività estrinseca del realismo esornativo che pervade i ritratti muliebri di Domenico – qui, forse, toccante i suoi apici – ed è osservabile una certa concordanza di costumi. Entrambe le donne portano le bionde chiome acconciate a corna, mentre seno e spalle sono velate da un *bavero* di merletto dilatato in un collare montante a ventaglio, secondo la moda diffusasi in laguna a partire dall'ultimo quarto del XVI secolo (Davanzo Poli 2001, p. 71) e ampiamente documentata da Giacomo

Franco negli *Habiti delle donne venetiane*; in particolare l'abbondanza dei gioielli e la veste sontuosa della giovane si confanno – pur mancando dei crini sciolti – all'immagine della *Novizza nobile*. Analogo, inoltre, è l'elegante grafismo cui il sottile pennello di Domenico – prossimo al miniaturismo nordico – si abbandona nel vezzoso disegno dei capelli inanellati e delle trine che sfarfallano attorno ai delicati lineamenti. Le considerazioni stilistiche e le affinità con gli esempi sopraccitati inducono a collocare il ritratto in esame agli anni estremi del Cinquecento. Cronologia che, del resto, trova conferma nella funzione ormai accessoria dei preziosi girospalla o *brioni* (Davanzo Poli 2001, p. 72) e negli ornati del merletto, ove i rosoni a spartitura geometrica – testimoniati nella *Corona delle nobili e virtuose donne* di Cesare Vecellio (1591) – si complicano e arricchiscono di motivi fitomorfi (*Ead.* 1998, p. 42), quali i gigli o fiori di loto ben visibili sul *bavero* della donna. Se il gusto per la descrizione dei dettagli nasce in Domenico Tintoretto dalla potente e positiva volontà di restituire appieno la verità del ritrattato, tuttavia in questo caso, vista la ridondanza degli ornamenti sfoggiati dalla giovane donna, la capacità di analisi e individuazione si stempera in un trionfo decorativo che sussume anche le qualità psicologiche. La modella risulta dunque raffinatamente esibita come uno dei suoi monili e, qualora il pittore non avesse inserito nella composizione un aggancio alla vita da essa condotta, apparirebbe quasi un'entità astratta, divina. La finestra dischiusa alle spalle della figura, incorniciando un paesaggio dominato da una residenza di villeggiatura, apre uno spiraglio sulla silente intimità rurale di cui la giovane può godere le gioie. Sebbene l'inclusione della villa sia parte del corredo di ricchezze sfoggiate dalla dama, tale finalità sembra riscattata dalle qualità poetiche dello scorcio ambientale. Domenico infatti crea, mediante le profilature luminose dall'effetto smaterializzante tipiche del suo

linguaggio paesaggistico, una struttura architettonica all'apparenza evanescente che pone l'osservatore di fronte all'evocazione di un mondo, quello della villa, piuttosto che all'ostentazione di una proprietà, richiedente ben altra minuzia di indagine. È importante, inoltre, porre in risalto la somiglianza tra l'edificio qui raffigurato e le altre magioni visibili negli sfondi dei ritratti dell'artista, ad esempio in quello della già menzionata *Dama Contarini* (cat. DT.18). Le notevoli similitudini o addirittura l'identità degli edifici (catt. DT.25, DT.29) inseriti a corredo delle diverse effigi mettono in luce come in Domenico questo tipo di forme architettoniche non esplicitino un contesto soggettivo quanto un concetto ideale di architettura, di ascendenza sansoviniana e serliana, confermando la loro valenza di memoria oggettiva di una realtà di vita veneziana come la villeggiatura.

Bibliografia: Pedrazzi Tozzi 1960, pp. 391-392; Cappelletti Bentivegna 1962, p. 333, fig. 470; Oehler 1963, pp. 266-267; Rossi 1970, p. 96.

#### **DT.18. Ritratto di gentildonna, cosiddetta Contarini**

Olio su tela, cm 148 x 118  
già Torino, mercato antiquario  
1598-1599 circa  
fig. 84

Il dipinto, proveniente dalla collezione veneziana del principe Alberto Giovanelli, veniva esposto alla mostra del ritratto italiano tenutasi a Firenze nel 1911 e giudicato opera della scuola di Tintoretto, precisandone la prossimità allo stile di Marietta (Gamba 1927). Il riconoscimento della nobildonna come esponente della casata dei Contarini – individuazione dinastica, peraltro, comune a diverse effigi di provenienza Giovanelli e allora indicata sulla probabile base di una tradizione non documentata – non ha alcun riscontro effettivo. In seguito, alla figlia del Robusti – sebbene sia tuttora

una figura artistica aleatoria – lo avvicinava anche la Pedrazzi Tozzi (1960). Nel catalogo di vendita della Galleria Zabert di Torino (1969), invece, veniva legittimamente ascritto a Domenico Tintoretto. Consoni al linguaggio dell'artista, infatti, appaiono il *ductus* chiaroscurale che modella delicatamente il volto della nobildonna e il miniaturismo descrittivo di matrice fiamminga che, con reiterati tocchi a punta di pennello, si sofferma sull'iridescenza delle perle, sull'intarsio del merletto e sull'elegante grafismo dei capelli inanellati. Se il gusto decorativo aveva potuto giustificare una passata attribuzione a Montemezzano (Catalogo Zabert 1969), lo studio della ritrattistica femminile di Domenico ha piuttosto indicato come la compiacenza per i dettagli ornamentali sia una tipica emanazione del realismo dell'artista (Rossi 1970, p. 95), confermando la prassi con cui «soleva egli abbellire di vaghi e pomposi fregi» le effigi di «ogni Dama di condizione del tempo suo» (Ridolfi 1648, p. 261). Il ritratto è prossimo, per stile e impianto compositivo, a quello di Morosina Morosini Grimani (cat. DT.13), ripetendone, con disinvolta consuetudine, il posizionamento delle mani sui braccioli e il varco sull'esterno. Se l'inquadratura del Bacino di San Marco rimarcava l'ufficialità dell'immagine della dogaressa, in questo caso, similmente all'effigie del doge Grimani (cat. DT.20), la finestra incornicia una residenza di campagna, ovvero uno spazio privato che qualifica la modella come matrona della villa. È importante notare che le forme architettoniche di questa casa dominicale, con la polifora al piano nobile e il motivo dell'arco trionfale, sono molto vicine ai moduli del palazzo veneziano, consuetamente trasposti nell'edilizia di villa cinquecentesca. Vagliando la tradizione che riconosceva nella gentildonna una Contarini (Gamba 1927), il confronto tra la dimora dipinta e quella sul Brenta del procuratore e collezionista Federico Contarini (1538-1613) (*Ville venete* 2005, pp. 154-156) non dà un riscontro pienamente

positivo, poiché la facciata dell'edificio – pur di simile impianto e morfologia – non risulta sovrapponibile alla presente; lo stesso può dirsi per la Villa Contarini dal Zaffo documentata da Coronelli (1710). Va osservato, invece, che il fronte delineato dal pittore, nonostante sia caratterizzato da un ingresso trionfale, non sembra quello principale; lo lascerebbero intuire gli obelischi di coronamento posizionati sul lato destro del tetto e il muro di cinta retrocesso – a meno di un terzo del prospetto – in maniera anomala rispetto alla situazione fissata nelle vedute di Coronelli e Gianfrancesco Costa delle anzidette residenze Contarini. Da sottolineare, inoltre, come questa tipologia di villa, alla stregua di un'idea platonica di architettura, venga più volte reiterata da Domenico Tintoretto, in particolare nel *Ritratto di magistrato* della collezione Acton (cat. DT.29) e nel *Giovane Gentiluomo* già Walters (cat. DT.25), benché con minore definizione e leggere varianti nello schema delle aperture. Stilisticamente vicina, come già osservato, al *Ritratto della dogaresa Grimani* la nostra effigie si colloca verso lo scadere del XVI secolo, cronologia confermata dalla foggia dell'acconciatura e dell'abito, così come dalla profusione di merletti e dai motivi decorativi pressoché identici a quelli codificati da Cesare Vecellio nella *Corona delle nobili e virtuose donne* (1591).

Bibliografia: *Mostra del Ritratto* 1911, p. 182, n. 17; Gamba 1927, p. 129 (*scuola del Tintoretto*); Pedrazzi Tozzi 1960, p. 393 (*Marietta Tintoretto*); *La figura e il ritratto, esposizione - vendita*, Galleria Zabert, Torino, 14 novembre - 14 dicembre 1969, s. n. (*Domenico Tintoretto*).



**DT.19. Ritratto di gentildonna con due figliolette**

Olio su tela, cm 115 x 120

Ubicazione sconosciuta

1598-1599 circa

fig. 76

Il dipinto, di cui si ignora l'attuale ubicazione, è stato ascritto al catalogo di Domenico Tintoretto dalla Rossi (1970), avvicinandolo alla vivace *Gentildonna* già Liechtenstein (Rossi 1974, p. 153). I tre ritratti di nitida resa epidermica mancano invero di approfondimento psicologico: difetto in parte attenuato da una certa bonarietà familiare (Ead. 1970, p. 96). Nondimeno, le effigi della madre e delle rassomiglianti figliolette – presentate, secondo i costumi del tempo, come donne adulte miniaturizzate – mancano di spontaneità e dell'intonazione intimistica che l'artista conferisce alla *Gentildonna seduta con la figlia* in collezione privata milanese (Ibid., pp. 96, 98). Il confronto, invece, con il *Ritratto di gentildonna con due bambine* dell'Accademia Carrara di Bergamo attribuito a Leandro dal Ponte (Arslan 1960, II, p. 249), se per la Rossi (1970) evidenziava come la tela si avvicinasse allo spirito colloquiale di certe prove del bassanese, al contrario, ne sottolinea l'assenza di intimità familiare, negata dall'ostentazione tutta ornamentale delle figure. La triade femminile, del resto, è rappresentata agghindata in vesti lussuose, sovrabbondante di gioielli che il pittore si sofferma a descrivere con l'abituale enfasi ed esibita entro una cornice che pare giustapposta. In questo caso, infatti, la finestra aperta sull'esterno, inquadrando un panorama marino informe, non funge da aggancio al reale – insufficienti appaiono la gondola e il naviglio – ma accentua l'accessorietà della corona ambientale. Plausibilmente databile, valutata anche la foggia degli abiti e delle acconciature, verso lo scadere del Cinquecento.

Bibliografia: Rossi 1970, p. 96.

**DT.20. Ritratto del doge Marino Grimani**

Olio su tela, cm 119,4 x 108,6

Cincinnati, Cincinnati Art Museum (inv. 1927.422)

1598-1599 circa

fig. 105

Il dipinto della collezione John Strange, probabilmente acquistato dal Residente britannico a Venezia attraverso la mediazione di Giovanni Maria Sasso, veniva messo all'asta a Londra nel 1799 come «Portrait of Marino Grimani Doge of Venice, with a view of his palace in the country» di Tintoretto, ma rimaneva invenduto. Passato nuovamente sul mercato nel 1800 veniva acquistato da uno sconosciuto collezionista; nel 1827 posto in vendita, ancora come autografo di Tintoretto, da Richard Westall giungeva a Lord George Granville, II Duca di Sutherland. Per via ereditaria perveniva a Cromartie, IV Duca di Sutherland, responsabile della sua alienazione nel 1913. Comprato da Arthur J. Sulley, tra il 1914 e il 1915 transitava varie volte sul mercato antiquario americano, per finire in possesso di Mary M. Emery che, nel 1927, lo donava all'Art Museum di Cincinnati. Il ritratto, attribuito a Jacopo Tintoretto da Berenson (lettera a Scott e Fowles del 31 gennaio 1914, conservata presso il museo di Cincinnati), veniva dallo stesso studioso erroneamente identificato con il doge Pasquale Cicogna (lettera del 13 ottobre 1914). La falsa individuazione del Serenissimo, validata dal più tardo passaggio presso Sotheby's (London, 10 dicembre 1930, n. 49) di un'effigie del medesimo doge recante la scritta apocrifia «PASQUAL CICOGNA / 1585», veniva smentita dal confronto con le fattezze di Marino Grimani che, nel 1923, J.H. Gest – futuro direttore della pinacoteca americana – vedeva in Palazzo Ducale a Venezia, nonché dal riconoscimento, ad opera di Corrado Ricci, della dimora raffigurata oltre la finestra come quella Grimani di Oriago (Spike 1993). Tra le ville illustrate da Vincenzo Coronelli nel volume *La Brenta quasi borgo della Città di Venezia* (1710), Spike (1993)

e la Rossi (1997) notavano che il foglio raffigurante *Palazzo Corner a Oriago* – distrutto a fine Settecento – corrispondeva perfettamente all’edificio nello sfondo del ritratto di Cincinnati. La Rossi (1997), in base alla nota di spesa registrata sul libro dei conti di Marino Grimani, chiariva che il doge in data 17 giugno 1598 aveva acquistato «una casa dominical posta in villa de Uriago» da Marcantonio Corner. Il 1598, visto che nella tela appare questa nuova residenza, va dunque accolto come sicuro termine *post quem* per la datazione dell’effigie attribuita convincentemente a Domenico Tintoretto da Suida (1946). Il dipinto, inoltre, risulterebbe compiuto entro il 9 aprile 1600, giorno in cui Grimani annotava un primo versamento al suddetto pittore di 10 ducati «per un retratto nostro in habito ducal e un picolo per metter a Uriagho», saldato il 10 aprile con una somma identica alla precedente (ASV, *Archivio Grimani Barbarigo*, b. 20, *Notatorio*, alla data; cfr. Rossi 1997, p. 60). Va considerata cautamente l’ipotesi della Rossi (1997) di identificare la tela di Cincinnati con il ritratto «in habito ducal» pagato a Domenico come la supposizione che il quadro piccolo destinato a Oriago corrisponda al *Marino Grimani* della Gemäldegalerie di Dresda, di misure poco inferiori (111 x 94 cm) alla tela americana. Oltre alla versione tedesca, infatti, si conoscono almeno altre due effigi del doge di simile impostazione: quella scambiata per Pasquale Cicogna di cui si è già fatta menzione (137 x 111,7 cm) e quella segnalata in collezione privata fiorentina (120 x 95 cm) come proveniente dalla famiglia di Monsignor Antonio Maria Graziani, nunzio apostolico a Venezia tra il 1594 e il 1598 (Giglioli 1950, p. 270). Dello stesso Graziani esiste un ritratto – già appartenuto al fiorentino Elia Volpi (*The Volpi Collection*, American Art Galleries, New York, 31 marzo / 1-2 aprile 1927, n. 276) e oggi di ubicazione ignota – di schema chiaramente tintorettesco. Suida (1946), poi, dava notizia di un’ulteriore raffigurazione di Marino – seduto con il corno ducale – presente

nella collezione romana del barone Edgardo Lazzaroni, di cui non è stato possibile reperire alcuna riproduzione fotografica. In aggiunta, alla Galleria dell'Accademia Tadini di Lovere appartiene un significativo *pendant* di ritratti del doge e della dogaressa Grimani limitati al busto (*La galleria Tadini* 1969, nn. 105, 107); la figura maschile, vagliata l'analoga impostazione di tre quarti e la medesima direzione dello sguardo del personaggio, potrebbe plausibilmente derivare dal dipinto statunitense. È constatabile, comunque, la presenza dell'inserito paesaggistico nel solo quadro americano e, per quanto si è potuto giudicare, l'inferiore qualità delle altre versioni citate, per lo più caratterizzate dalla debolezza delle mani e dallo spegnimento dell'amabile sguardo che illumina il volto di Cincinnati. Valutando ancora la destinazione privata del ritratto dogale con la raffigurazione della villa di campagna, è più plausibile che esso collimi con il quadro fatto eseguire – come dalla summenzionata nota di spesa – per Oriago. Si rifiuta, invece, la supposizione avanzata da Spike (1993) circa l'intervento di un esitante collaboratore nella realizzazione della veduta. Nel cielo denso di nubi plumbee e arrossato dal tramonto – la cui accesa tonalità riverbera sul nobile volto incorporandolo – nonché nella luminosa profilatura delle architetture sono ravvisabili la scioltezza e i bagliori con cui consuetamente Domenico Tintoretto costruisce i propri brani paesistici, dall'*Ascanio dei Cristi* di Monaco (cat. DT.3) al *Podestà di Vicenza* berlinese (cat. DT.6), per citarne solo alcuni. Non si ritiene dunque di cogliere la cifra distintiva dello sfondo in esame nella rapidità di fattura, bensì nella puntuale rappresentazione della dimora di delizia. Infatti, al modello di villa impresso nella memoria dell'artista che, quasi identico a se stesso, compare in diverse effigi del pittore, nel *Ritratto del doge Marino Grimani* si sostituisce la residenza del medesimo, descritta minutamente senza licenze capricciose, dando conto della dimensione privata

in cui il Serenissimo poteva rifugiarsi.

Bibliografia: *Strange sale*, European Museum, London, 27 marzo 1799, n. 227 (*Tintoretto*); Christie's, London, 17 marzo 1800, n. 62 (*Tintoretto*); Phillips, London, 11-12 maggio 1827, n. 122 (*Tintoretto*); *Loan Exhibitions* 1838, n. 139 (*J. Tintoretto*); Jameson 1844, (Sutherland Gallery, n. 95), p. 200 (*J. Tintoretto*); *Stafford House Catalogue*, 1898, n. 297 (*J. Tintoretto*); Christie's, London, 11 luglio 1913, n. 84; Scott and Fowles, New York, gennaio-ottobre 1914 o dicembre 1915; Osmaston 1915, II, p. 192, n. 319 (*J. Tintoretto*); *A Catalogue of the Edgecliffe* 1930, p. 13 (*J. Tintoretto*); Berenson 1932, p. 558 (*J. Tintoretto*); *Exhibition of Venetian* 1938, n. 69 (*J. Tintoretto*); Comstock 1938, p. 216 (*J. Tintoretto*); Suida 1946, p. 297, fig. 16; Rossi 1968, pp. 64; Graves 1970, p. 1311; Fredericksen-Zeri 1972, pp. 199, 572; Rossi 1974, p. 78; Morse 1979, p. 262 (*J. Tintoretto*); Pallucchini 1981, I, p. 26; Rogers Jr. 1986, pp. 6, 18; Spike 1993, pp. 86-89, n. 29; Weber 1993, pp. 92, 144; Rossi 1997, pp. 53, 56 e 60 note 55, 56, 61, 62.

#### **DT.21. Ritratto di magistrato veneziano**

Olio su tela, cm 103 x 92

già Venezia, mercato antiquario

1598-1599 circa

fig. 39

Il dipinto, proveniente come opera di Jacopo Tintoretto dalla raccolta von Kaufmann (1917), passava nella collezione Schäffer di Berlino (1932) e successivamente a quella Frisk (foto Witt Library). Ricomparso sul mercato antiquario londinese (1963), di recente transita da Sotheby's a Milano (2002) e poi da Semenzato a Venezia (2003; 2005). La proposta attributiva di Martini (riportata nel catalogo Semenzato 2003), che ravvisa nell'opera la mano di Domenico Tintoretto, è confermata dalla formula consueta al linguaggio dell'artista, cui rinviano la modulazione sincera del volto dai lineamenti molto marcati, l'usuale lumeggiatura del naso, gli occhi spalancati e la resa dell'ispida barba, forzando veristicamente sui filamenti incanutiti. Efficaci riscontri stilistici, ad esempio, sono suggeriti dai ritratti del *Podestà di Vicenza* (cat. DT.6), del *Magistrato veneziano* passato all'asta, con attribuzione a Domenico, da Finarte a Milano (19 ottobre 1993, n. 52) e del supposto *Procuratore Pietro Marcello* conservato a Rochester (Rossi

1974, pp. 149-150). Il disporsi del personaggio, inquadrato da minore distanza, è invece prossimo a quella del cosiddetto *Giovanni Paolo Contarini* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Rossi 1968, p. 66). Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, il pittore varia l'impaginazione, sostituendo l'aulica colonna al fianco del presunto Contarini con un'apertura che incornicia un panorama tratteggiato in breve e dalla vegetazione di resa estremamente sintetica, avvicicabile a quella nel *Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este* (cat. DT.16). Lo scenario naturale – uno spazio acqueo racchiuso da un fondale montuoso – assomiglia più ad un ambiente lacustre che marittimo e, verosimilmente, potrebbe corrispondere ad uno scorcio del Garda, territorio di giurisdizione veneziana. Il generico dettaglio paesistico, in questo caso, non ci soccorre nell'identificazione del modello, il quale comunque, come testimonia la presenza sul tavolo della commissione ducale rilegata con borchie d'argento, fu certamente demandato ad una magistratura dello stato, facendosi poi immortalare nelle vesti del proprio ufficio; forse, sebbene non vi siano evidenze concrete, quello di Provveditore di Salò. Considerate le affinità stilistiche con i ritratti sopraindicati degli anni Novanta del Cinquecento, è ammissibile che la tela in esame si collochi verso la fine del secolo.

Bibliografia: *Gemälde* 1901, p. XII, n. 122 (*J. Tintoretto*); *Sammlung Richard von Kaufmann*, Cassirer-Helbing, Berlin, 4 dicembre 1917, I, n. 61 (*J. Tintoretto*); T.B. 1918, p. 36 (*J. Tintoretto*); Sotheby's, London, 22 maggio 1963, n. 146 (*J. Tintoretto*); Sotheby's, Milano, 3 dicembre 2002, n. 39A (*cerchia di J. Tintoretto*); Semenzato, Venezia, 14 dicembre 2003, n. 81; Semenzato, Venezia, 17 aprile 2005, n. 16.

## **DT.22. Ritratto di gentildonna accanto a una finestra**

Olio su tela, cm 116 x 85

Helsinki, Villa Gyllenberg

1597-1600

fig. 120

Il dipinto, già attribuito a Jacopo Tintoretto sulla base di una comunicazione non documentata di Lionello Venturi, è un chiaro esempio della ritrattistica del figlio del maestro veneziano (Vakkari-Nurminen 1992). Lo confermano, infatti, prima delle qualità stilistiche, le soluzioni compositive che l'artista replica senza remore, sino a scadere nella meccanica reiterazione. Legata ai modelli paterni – si pensi al *Ritratto di Gabriele Emo* del Columbia Museum of Art (Rossi 1974, p. 102) – qui la donna di tre quarti, posta accanto ad un tavolo sullo sfondo di un'apertura paesistica appena celata da un tendaggio, rovescia in controparte la figura del *Gentiluomo con crocefisso* datato 1589, già in collezione Sutherland (Rossi 1968, p. 60). La giovane, tuttavia, perde il vigore naturalistico della menzionata effigie virile, e, accordarsi alla gentilezza levigata dei volti muliebri fissati dall'artista, scade nella vacuità di caratterizzazione del *Gentiluomo venticinquenne* del Marchese di Bath (cat. DT.34), che poggia la mano sul tavolo in modo del tutto simile. La tela finlandese, inoltre, ricalca l'impianto del *Ritratto di dama con fiori tra i capelli* di Wiesbaden (cat. DT.17), ma manca dell'intonazione esornativa di quest'ultimo. Rispetto al ricco *bavero* di trine indossato dalla donna del ritratto tedesco, quello che vela il seno e le spalle della nostra dama è decorato da un sobrio motivo a girali. Da rilevare, inoltre, la fattura nobilmente allungata della mano sinistra della figura, nella medesima guisa di quelle della *Morosina Grimani* di Lipsia (cat. DT.13) e della *Margherita Gonzaga d'Este* di Boston (cat. DT.16). Come in tutti i suddetti dipinti, la gentildonna è raffigurata accanto a una finestra, qui tuttavia incorniciante uno spazio naturale puro, privo di caratterizzazioni.

La banalità delle note paesistiche dello sfondo finlandese, comunque, pare riscattata dal fremito luminoso del cielo, che ancora ricorda la mobilità aerea del supposto *Ascanio dei Cristi* (cat. DT.3). Sulla base delle considerazioni stilistiche effettuate, è ragionevole collocare il ritratto tra la fine del Cinque e il primo Seicento.

Bibliografia: *Italialaisia Maalauksia* 1992, p. 66; Vakkari-Nurminen 1992, p. n.n.

### **DT.23. Ritratto di gentiluomo**

Olio su tela, cm 119,5 x 98

Londra, National Gallery (inv. NG 173)

1598-1600 circa

fig. 95

Il dipinto dalla collezione del Barone di St. Helens Alleyne Fitzherbert (1753-1839) passava, probabilmente per lascito ereditario, al nipote Henry Gally Knight (1786-1846) – studioso di antichità orientali e architettura – che, nel 1839, lo donava alla National Gallery (Penny 2008). Acquisito come opera di Jacopo Bassano (Wornum 1864), Collins Baker (1929) riferiva di un'attribuzione anche a suo figlio Francesco. Morelli, invece, sembra essersi espresso in favore di Domenico Tintoretto (Penny 2008). Più tardi Gould (1959; 1975), escludendo l'antica attribuzione a Bassano e il nome di Beccaruzzi riportato da Arslan (1931) secondo l'indicazione di Fiocco, adottava la cauta formula di «scuola veneziana».

Di recente Penny (2008) ha riproposto, seppure con qualche dubbio che riteniamo imputabile allo stato conservativo, la condivisibile attribuzione al figlio di Jacopo Robusti. Ragguardevole è infatti la sintonia formale e compositiva della tela con l'opera di Domenico. Se la disposizione della figura – di tre quarti accanto ad un tavolo su cui poggia la mano – ripete quella del ritratto di Kassel (Rossi 1969, p. 60; Lehmann 1980, p. 252), stilisticamente concorda con alcuni dipinti dell'artista più tardi – sempre di



analoga impaginazione – come il *Gentiluomo* di Mosca (cat. DT.39) e il firmato *Giovane venticinquenne* di Longleat (cat. DT.34). Caratteristiche comuni alle opere menzionate sono l’incarnato levigato – contrapposto alla bianca matericità del colletto utilizzato come fonte luminosa per staccare il volto dal fondo neutro – la simile profilatura della rima palpebrale e i medesimi sottili tratti neri a suggerire l’ombra delle ciglia, mentre un barbaglio luminoso accende il più incisivo sguardo del personaggio. Le mani dalle dita affusolate sono un altro elemento linguistico distintivo del pittore, particolarmente vicine – come rilevato anche da Penny (2008) – a quelle del *Ritratto di gentiluomo veneziano* (Phillips 1999) (cat. DT.31) e della dama di Wiesbaden (cat. DT.17). Del resto, anche il panorama visibile oltre la finestra risponde ai modi tipici di Domenico; nonostante l’emersione del bruno della preparazione, causata da interventi di pulitura abrasivi che hanno fortemente impoverito la superficie pittorica, vi si possono ancora scorgere le consuete alberature dal fogliame cascante e le abituali profilature luminose delle forme. Considerato il repertorio ambientale dell’artista, appare invece inusuale la scena rustica con i casotti di paglia e gli armenti – ormai ridotti a larve – che, rispetto alla rappresentazione della villa come luogo di delizie, sembra rimandare alla sfera propriamente agricola e produttiva della villeggiatura.

Il rametto che spunta dal vaso di vetro, dalle foglie più simili al mirto che all’aghiforme ginepro suggerito da Penny (2008), potrebbe invero costituire un richiamo alla casata o al nome del personaggio. Da non escludere, inoltre, l’ipotesi che l’effigie virile potesse essere accompagnata da un *pendant* muliebre a comporre un ‘ritratto matrimoniale’, dal momento che il mirto – pianta sacra a Venere – è tradizionalmente simbolo di fedeltà e amore eterno. Le valutazioni stilistiche effettuate, accanto all’analisi del costume che denota la compresenza di elementi attardati come la foggia

del colletto e di novità come il pizzetto appuntito, accreditano una posizione cronologica della tela tra lo scadere del Cinque e il primissimo Seicento.

Bibliografia: Wornum 1864, p. 30, n. 173 (*Jacopo Bassano*); *Catalogue* 1890, p. 347, n. 173 (*Jacopo Bassano*); *Catalogue* 1898, p. 422, n. 173; *Catalogue* 1901, p. 451, n. 173; Collins Baker 1929, p. 11, n. 173 (*Jacopo o Francesco Bassano*); Arslan 1931, p. 345 (*Beccaruzzi*); Gould 1959, pp. 131-132, n. 173 (*scuola veneziana, XVI secolo*); Gould 1975, pp. 306-307, n. 173 (*scuola veneziana, XVI secolo*); Penny 2008, pp. 192-194.

#### **DT.24. Ritratto di giovane gentiluomo a figura intera**

Olio su tela, cm 177,8 x 106,6  
già Londra, mercato antiquario  
1598-1600 circa  
fig. 117

Il dipinto, già transitato sul mercato antiquario newyorkese come opera di Jacopo Tintoretto (1931), è recentemente ricomparso ad un'asta a Londra (2007) con la corretta attribuzione al figlio Domenico. Il confronto tra lo stato attuale e quello documentato dal catalogo di vendita del 1931 mette in luce come la tela – all'epoca misurante 213,4 x 137,2 cm – abbia subito, sia in altezza che in larghezza, un decurtamento che ha quasi annullato l'ampio drappeggio delle cortine cremisi, nonché eliminato il grande vaso di fiori posato sul tavolo. Donde consegue che le corolle ora visibili contro il fondale paesaggistico non vanno interpretate, secondo le indicazioni fornite nel catalogo Sotheby's (2007), come un pentimento, quanto come prova di uno stato precedente della pittura. Reali ravvedimenti, del resto, sono emersi in corrispondenza della gamba sinistra e delle spalle del personaggio.

Domenico, per accrescere la profondità, scandisce la parete di fondo su due piani, mostrando di tener conto della soluzione adottata da Jacopo nel *Ritratto di gentiluomo ventottenne* conservato presso la Staatsgalerie di Stoccarda (Rossi 1994, p. 84, n. 6; Falomir 2007, pp. 226-228, n. 10); tuttavia, l'indebita riduzione del quadro ha

fortemente compresso il respiro spaziale in cui si articolava la figura, immortalata a misura intera. Modulo quest'ultimo, è importante evidenziarlo, del tutto inusitato nella ritrattistica del maestro, in virtù del quale l'opera può essere avvicinata, non tanto al paterno *Nicolò Doria* conservato in collezione privata (Rossi 1974, pp. 21, 110; Falomir 2007, p. 278), quanto al *Ritratto di guerriero (Vettor Pisani ?)* (Venezia, collezione privata), già cautamente riferito a Jacopo e aiuti (Rossi 1974, p. 126). Nondimeno, nell'ammiraglio che si prodiga per la difesa della Serenissima – come suggerisce la battaglia navale inquadrata dalla finestra – è ancora possibile cogliere un'immagine emblematica dell'aristocrazia eroicamente votata al bene comune. Il nostro modello, invece, pare un signorotto di campagna che, colto accanto all'amenità di un panorama fatto di acque placide, rustici e boschi da caccia, incarna il ripiegarsi del patriziato veneziano entro gli orizzonti assai più limitati e personalistici della proprietà terriera, intento a deliziarsi degli svaghi offerti dalla villeggiatura. Mentre gli ideali eroici sbiadiscono sempre più in fretta e i volti dei vecchi scavati dall'inquietudine non sono che una galleria di ritratti di passati maestri, le guance delle giovani generazioni si imporporano del salubre viver in villa, come documenta fotograficamente – in apparenza senza stille di critica – Domenico Tintoretto. Il ritratto, vista la sintonia stilistica con il *Giovane gentiluomo* già Walters (cat. DT.25) ed elementi di costume che potrebbero collocarlo già nel Seicento come i baffi portati leggermente all'insù sul volto rasato, mentre il tessuto stratagliato delle vesti, le *braghese* affusolate terminanti sotto il ginocchio, la cappa corta e le scarpe basse a punta larga, sembrano mantenerlo entro lo scadere del XVI secolo.

Bibliografia: *Hawk Sale*, American Art Association, New York, 4-5 febbraio 1931, n. 178 (*J. Tintoretto*); Pallucchini 1981, I, p. 26; Sotheby's, London, 6 dicembre 2007, n. 244.

**DT.25. Ritratto di giovane gentiluomo con veduta di una villa**

Olio su tela, cm 111,8 x 88,9

già Baltimora, collezione Walters

1598-1600 circa

fig. 87

Il dipinto, di cui attualmente si ignora l'ubicazione, è noto solo attraverso una vecchia riproduzione fotografica (Fototeca Berenson). A tergo della stessa Berenson annotava la generica dicitura «Venetian School, 16<sup>th</sup> century», mentre con grafia diversa è indicato che l'opera appartenne già alla collezione Walters di Baltimora, registrata nel catalogo della raccolta del 1883 (n. 457). Per quanto si può giudicare l'opera appare un finissimo esempio della ritrattistica di Domenico Tintoretto, nel quale la consuetudine dell'impaginazione compositiva – con la figura virile posta di tre quarti accanto a una finestra come il personaggio di Poughkeepsie (cat. DT.7), nonché vicina a un tavolo ove si appoggia con la mano in simile guisa al *Gentiluomo* (1585) di Kassel (Rossi 1968, p. 60; Lehmann 1980, p. 252) – appare vivificata dall'espressività del ritrattato. Il pittore indaga con abituale minuzia le fattezze del giovane dalle labbra carnose appena incoronate dai baffi, lasciandosi quasi rapire dal suo sguardo luminoso, nel quale brilla il riflesso della luce proveniente dalla finestra spalancata e tipicamente assorbita dal candore materico del colletto, affinché distacchi il volto dallo sfondo. Agli stilemi dell'artista appartiene, inoltre, la sottolineatura luminosa del naso terminante in un tocco di pennello sull'estremità come nell'*Ascanio dei Cristi* conservato a Monaco (cat. DT.3), mentre la mano sinistra del nostro si chiude attorno ai guanti in modo pressoché analogo a quella trattenente il bordo di pelliccia della zimarra di *Nicolò Padavino*, dipinto di ubicazione sconosciuta (Rossi 1974, p. 144). L'apertura alle spalle del gentiluomo incornicia la veduta di una villa, animata da diverse figurine di resa corsiva, affini a quelle che popolano lo scorcio panoramico nel *Ritratto del doge Marino*

*Grimani* di Cincinnati (cat. DT.20). Se nei ritratti femminili l'immagine della dimora di campagna sembra evocare le delizie della villeggiatura, in quelli maschili, pur presentandosi sempre in qualità di residenza di svago scevra di annessi funzionali all'attività agricola come le barchesse, potrebbe altresì alludere all'economia terriera su cui la nobiltà veneziana, dal Cinquecento, dovette ripiegare. È interessante notare la somiglianza tra l'edificio dominicale qui rappresentato e quello che si mostra nel *Ritratto di gentildonna veneziana, detta Contarini* (cat. DT.18), tanto stringente da rendere ammissibile una vera e propria derivazione. Evidenziandone la fattura più rapida, benché concorde con i valori sintetico-luministici tipici del paesaggismo di Domenico, viene riproposto il medesimo corpo cubico con copertura piramidale, caratterizzato, in modo identico, dall'ubicazione sopra il fronte occidentale degli obelischi di coronamento e dall'innesto di un muretto assolutamente disarticolante l'armonica maestosità consona ad una facciata di rappresentanza. Elementi questi che, valutato il venir meno del portale ad arco trionfale sul lato della villa ripreso nella veduta e il proseguire della strada d'accesso verso quello sinistro, possono legittimare l'ipotesi secondo la quale, sia nel presente dipinto sia nella cosiddetta *Dama Contarini*, il prospetto raffigurato dal pittore non sia significativamente quello principale. Si segnala, inoltre, che la costruzione qui visibile viene esattamente replicata nel *Magistrato con veduta di una villa* della collezione Acton (cat. DT.29). Il ritratto, visto i rapporti con lo sfondo della citata *Contarini* è plausibilmente databile alla fine del Cinquecento, sebbene la foggia delle faldine al girospalla, nonché il vezzo dei baffi sul volto rasato, possano anche spostarlo all'inizio del Seicento.

Bibliografia: inedito.

**DT.26. Ritratto di gentiluomo di casa Zen (?)**

Olio su tela, cm 148 x 116

Asolo, Museo Civico (inv. 518)

1599-1600 circa

fig. 102

Il ritratto entrava nella collezione civica asolana nel 1910 con il legato di monsignor Giacomo Bertoldi e come il *pendant* femminile (cat. DT.27) era ritenuto di mano del Tintoretto. In attesa della redazione del catalogo del museo, l'unica menzione critica dell'opera è di Pallucchini (1981), che lo elenca opportunamente tra le opere del figlio del maestro veneziano, Domenico. La composizione della tela è analoga a quella del compagno, con il personaggio in posa speculare rispetto alla dama, che plausibilmente si può credere la moglie. L'inflessione del sembiante è naturalissima e pare più intensamente penetrata del corrispettivo muliebre.

Mentre la finestra panoramica che accompagna la gentildonna si apre sull'intimità della villa di campagna, qui lo scenario si dischiude sul fervore minuto della vita di un borgo fluviale. Tuttavia, la genericità della compagine urbana non permette alcuna identificazione del luogo, impedendo la definizione del ruolo pubblico o degli interessi personali legati alla località del nobiluomo immortalato. In entrambi gli sfondi si rileva, nondimeno – oltre alle medesime alberature dalle fronde arricciate tipiche di Domenico – la stessa sensibilità luministica, in cui ancora permane l'eco della digradante lontananza intrisa di bagliori di Jacopo Robusti.

Se, come pare lecito pensare, il nostro ritrattato è il marito della dama del *pendant*, anch'esso risulterebbe legato alla casata degli Zen (si veda cat. DT.27). Stilisticamente l'opera, in accordo con le note di costume come la foggia del colletto e di barba e baffi, è collocabile tra la fine del Cinque e i primi anni del Seicento.

Bibliografia: Pallucchini 1981, I, p. 26.

**DT.27. Ritratto di gentildonna di casa Zen (?)**

Olio su tela, cm 145 x 114

Asolo, Museo Civico (inv. 517)

1599-1600 circa

fig. 101

Il dipinto giungeva al Museo di Asolo con il lascito di monsignor Giacomo Bertoldi nel 1910, come opera – in *pendant* con il *Ritratto di gentiluomo* conservato nella medesima sede (cat. DT.26) – del Tintoretto (notizia inventariale). La tela veniva correttamente riferita al figlio del Robusti da Pallucchini (1981), l'unico che finora ne abbia fatta menzione.

L'effigie asolana, posta a confronto con la dama di Wiesbaden (cat. DT.17) o con la *Gentildonna* da ultimo segnalata in collezione Knopik (cat. DT.14), testimonia come Domenico, riproponendo pressoché serialmente il medesimo paradigma compositivo, difetti di originalità inventiva. È percepibile, inoltre, la tendenza all'arrotondamento dei profili che accumuna gran parte delle figure muliebri dell'artista (Rossi 1974, p. 95), il ricorrere consueto della tipologia degli occhi spalancati e, soprattutto, la compiaciuta indulgenza descrittiva che esteriorizza fortemente la realtà dei modelli femminili, riducendoli a entità esornative di debole spessore psicologico. Lo spirito di verità che anima il minore dei Tintoretto, infatti, appare qui tutto assorbito nella resa epidermica delle apparenze esteriori. L'anima della nobildonna, comunque, non si perde, ma pare quasi riflettersi nel silente paesaggio di sfondo, screziato dalle tonalità aurorali che ingentiliscono ogni superficie. In questo scorcio con la residenza di campagna viene data espressione alla ritirata dimensione familiare della virtuosa matrona veneziana, cui, invero, si contrappone lo spazio pubblico inquadrato dalla finestra nel *pendant* maschile.

Nella dimora dipinta da Domenico, di semplice impianto cubico con trifora al piano

nobile, è stata ravvisata (notizia inventariale) un'analogia di forme con la villa costruita ad Asolo da Pietro Zen di Cattarin, del ramo familiare dei Crociferi, verso il 1490 (*Ville Venete* 2001, pp. 43-44). In effetti, in una mappa del 1571 (Venezia, Archivio di Stato), compare un disegno della casa domenicale dell'anzidetto nobiluomo che, per assetto e disposizione delle aperture, è simile alla versione tintorettesca. Sulla base di questa affinità è ipotizzabile che la dama del nostro dipinto appartenga alla casata degli Zen. In accordo con il *pendant* la tela è cronologicamente collocabile tra la fine del Cinque e il primo Seicento, notando che la pettinatura in cui le tradizionali "corni" sono riunite in unico ciuffo la sposta più verso il XVII secolo.

Bibliografia: Pallucchini 1981, I, p. 26.

**DT.28. Ritratto di un ambasciatore veneziano (Gerolamo Soranzo ?)**

Olio su tela, cm 79 x 91

Firenze, collezione privata

Inscrizioni: a destra, sotto la finestra «HIER.<sup>S</sup> SVP.<sup>S</sup> EQ. E / 1583»

1599-1600 circa

fig. 125

Il dipinto, di cui non si conosce la provenienza, è noto solo attraverso una riproduzione fotografica, a margine della quale ne viene indicata l'ubicazione presso un privato fiorentino (Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze).

La formula compositiva, la resa naturale del volto – che una pennellata analitica definisce con attenzione epidermica – e la sintesi plastico-luministica delle stoffe rimandano con coerenza al linguaggio di Domenico Tintoretto. La sua ritrattistica appare infatti votata – su influenza dei bresciani e, soprattutto, dei fiamminghi – alla piena restituzione della realtà del modello, spesso accompagnato da uno scorcio ambientale da intendersi come uno spazio di memoria, capace di qualificare



concretamente il personaggio immortalato.

La presenza della veduta di Castel Sant'Angelo puntualizza l'effigiato come un ambasciatore veneziano presso la corte romana. Il mausoleo di Adriano, del resto, era già stato utilizzato come emblema dell'*Urbe*, in chiave politica o culturale, da Jacopo Tintoretto nel presunto *Ritratto di Gabriele Emo* del Columbia Museum of Art (Rossi 1974, p. 102) e nel *Gentiluomo seduto con bronsetto di David* di collezione privata svizzera (Rossi 1994, p. 122, n. 22; Krischel 2007, p. 130). In quest'ultimo dipinto il maggiore dei Tintoretto ha evidentemente dedotto la fortezza dalla stampa raffigurante *Il Papa prigioniero a Castel Sant'Angelo* incisa da Dirck Volkertszoon Coornhert su invenzione di Maarten van Heemskerck (Hollstein 1994, II, p. 202, n. 527), facente parte della serie dedicata alle *Vittorie dell'Imperatore Carlo V* edita da Hieronymus Cock. Lo stesso modello, opportunamente mediato con l'immagine del forte romano inserito nell'incisione con la *Morte di Carlo, duca di Borbone e la cattura di Roma* della suddetta silloge (Hollstein 1994, II, p. 202, n. 526), ha ispirato Domenico per il presente scorcio che, attraverso un simbolo architettonico evocativo, rappresenta la Città Eterna.

Dubbie appaiono l'originalità e, soprattutto, l'esattezza dell'epigrafe presente nella tela, dal momento che la data 1583 non corrisponde all'ambasceria romana del Cavaliere Gerolamo Soranzo, né si accorderebbe all'età anagrafica del personaggio nato nel 1568 (cfr. ASV, *Misc. codici*, s. I, *Storia veneta*, 23: M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, reg. VII, c. 53). Stilisticamente, del resto, la tela esigerebbe una cronologia più tarda, almeno tra lo scadere del XVI e il principio del XVII secolo.

Bibliografia: inedito

**DT.29. Ritratto di magistrato veneziano con veduta di una villa**

Olio su tela, cm 126 x 91,5

Firenze, Collezione Acton (inv. XLVIII.B.27)

1600-1610

fig. 88

La tela veniva acquistata dai coniugi Arthur e Hortense Acton sul mercato antiquario fiorentino nei primi anni Venti del Novecento per Villa La Pietra, dove tuttora è conservata. È un esempio del processo di serializzazione in cui – oltrepassata la soglia del XVII secolo – si sminuisce la ritrattistica di Domenico Tintoretto (Rossi 1968, p. 65, 70-71), che, oberato di commissioni, fiaccati il vigore espressivo e la capacità d'empatia che gli aveva permesso di immedesimarsi nella realtà profonda dei propri effigiati creando saggi di pittura straordinariamente vivi, delega ormai abbondantemente alla bottega. In maniera ossessiva viene reiterato lo schema compositivo che pone il modello accanto ad un tavolo e ad una finestra aperta, costringendolo nel *cliché* gestuale della mano poggiata sul tavolo, scevra di forza o meglio della volontà percepibile, invece, nel *Ritratto di magistrato veneziano accanto a una finestra* già a Saint Louis (cat. DT.9). Mani che, al di là della posizione tipizzata, sono caratterizzate da un forte naturalismo, attento alla restituzione della tensione articolare e del reticolo venoso quasi quanto quelle di Leandro Bassano, si pensi ad esempio agli arti del *Doge Marino Grimani* (cat. LB.4) e del *Gentiluomo con la penna in mano* (cat. LB.10) conservati a Dresda. Del resto, mentre la definizione dei lineamenti del personaggio, per quanto meno intrisa di sentimento, non appare scarnificata nella materia pittorica come la più tarda effigie di Antonio Longo (cat. DT.46), sconcerta la scadente qualità di esecuzione della veste, caratterizzata da un penoso effetto di marezzatura in cui le vibrazioni coloristiche si irrigidiscono in una sorta di isobare *ante litteram*. Resa, quindi, del tutto incongruente con i tessuti di Domenico, nei quali gli effetti serici e i riverberi dei velluti sono in

genere affidati a guizzanti “sfregazzi”, ragionevolmente frutto di un intervento di ridipintura, intuibile nell’uniformità del colletto a fascetta della toga. È importante evidenziare, inoltre, come nel presente ritratto i moduli ripetitivi non dominino solo l’insieme compositivo, ma vengano riproposti, alla stregua di un marchio di fabbrica, anche nello scenario paesaggistico. La villa che spicca entro lo scenario inquadrato dalla finestra, infatti, è sorprendentemente identica alla dimora raffigurata nel *Ritratto di un giovane gentiluomo* già Walters (cat. DT.25), a sua volta desunta da quella visibile nella cosiddetta *Dama Contarini* (cat. DT.18). Sembra, dunque, possibile credere che per l’artista esista una residenza di campagna ideale, dedotta verosimilmente dai modelli del Sansovino e del Serlio ed imposto alla propria committenza quasi come motivo firma, fatte le necessarie eccezioni per i personaggi di rango: si pensi, ad esempio, alla peculiarità della villa puntualmente restituita nel *Ritratto del doge Marino Grimani* di Cincinnati (cat. DT.20). Il dipinto, considerata la monotona standardizzazione della formula tintorettesca, un certo irrigidimento stilistico e i baffi arricciati all’insù del personaggio, deve datarsi entro il primo decennio del Seicento.

Bibliografia: inedito

**DT.30. Ritratto di magistrato veneziano dinanzi a una doppia finestra**

Olio su tela, cm 129,5 x 92,7

Pasadena, Norton Simon Museum (inv. F.1965.1.063.P)

1600-1610

fig. 41

Il dipinto, esposto a Manchester nel 1857 come opera di Jacopo Robusti, apparteneva alla collezione del Duca di Abercorn, presso la quale lo segnalavano, con la medesima attribuzione, anche Holborn (1907) e poi Osmaston (1915). Venduto dall’anzidetto

Duca nel 1922, ricompariva ad una mostra tenutasi a Montreal nel 1942 (Malone 1946). Presentato successivamente all'esposizione dedicata all'età di Tiziano presso la città di Columbus, vi appariva con l'attribuzione a Domenico Tintoretto (Malone 1946), confermata pressoché contemporaneamente da Suida (1946). Giunto, infine, presso l'antiquario Duveen Brothers, nel 1965 veniva acquistato dal Norton Simon Museum di Pasadena.

Rimandano al linguaggio del Robusti figlio sia il modulo compositivo sia la lucidità con cui, oltre ai lineamenti del personaggio, sono scrutati dettagli minuti come i bordi di pizzo del fazzoletto. Questo, del resto, è stretto da una mano elegantemente affusolata, di guisa simile alle palme visibili in alcuni raffinati ritratti muliebri dell'artista come la *Dama con fiori tra i capelli* (cat. DT.17) e la *Margherita Gonzaga d'Este* (cat. DT.16). Già Suida (1946) riteneva il ritratto opera tarda di Domenico e ad una cronologia seicentesca – entro il primo decennio del secolo – rimanda la moda dei baffi all'insù uniti al pizzetto appuntito, mentre i capelli sono ancora molto corti.

D'abitudine colto accanto ad una sola apertura paesaggistica, in questo caso il magistrato veneziano si staglia dinanzi ad una doppia finestra, molto probabilmente allusiva al duplice incarico espletato dallo stesso: sono due, infatti, anche le commissioni ducali posate sul tavolo. Oltre la finestra a destra del personaggio è possibile osservare una marina con alcune imbarcazioni, una torre e un'evanescente città; un panorama, comunque, troppo slavato e inconsistente per essere identificato. A sinistra invece, è visibile un castello, quasi un forte militare che si erge in posizione dominante, ma anche in questo caso non vi sono elementi sufficienti a precisare la località raffigurata.

Bibliografia: *Art Treasures Exhibition* 1857, n. 300 (*J. Tintoretto*); Holborn 1907, p. 98 (*J. Tintoretto*); Osmaston 1915, p. 181 (*J. Tintoretto*); Malone 1946, n. 22; Suida 1946,

pp. 297-298.

**DT.31. Ritratto di gentiluomo veneziano**

Olio su tela, cm 144,8 x 94,6  
già Londra, mercato antiquario  
1600-1610  
fig. 94

La tela, di cui si ignora la provenienza, è recentemente passata sul mercato antiquario, prima presso Sotheby's a Firenze (1985) e successivamente a Londra da Phillips (1999). Da ascriversi senza incertezze al catalogo di Domenico Tintoretto, è palese, infatti, la sintonia compositiva con il *Ritratto di magistrato veneziano* già a Saint Louis (cat. DT.9), del quale il modello, ugualmente immortalato di tre quarti a fianco di un varco paesaggistico, ripete la posa della mano sinistra sul tavolo. L'ingenuità delle rosse cortine, che cadono a incorniciare il personaggio giustapponendosi alla spazialità scenica come nei *Confratelli della Scuola dei Mercanti* alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (Rossi 1974, p. 80 ), deve essere imputata, piuttosto che a una datazione abbastanza precoce dell'opera, alla ormai scontata reiterazione del motivo ornamentale. Il ritratto, infatti, non regge la proposta cronologica di Pedrocco (cfr. asta Phillips, 1999) agli anni Novanta del Cinquecento, né l'apparentamento stilistico – indicato dallo stesso studioso – al *Ritratto di guerriero veneziano* dell'Allentown Art Museum (Rossi 1974, pp. 78 e 137). La datazione entro il XVI secolo è visibilmente contraddetta da elementi di costume propriamente seicenteschi, come i baffi portati leggermente all'insù, il pizzo appuntito che sostituisce la barba intera e l'apparire della cosiddetta “mosca” sotto il labbro inferiore (Levi Pisetzky 1995, p. 244; Davanzo Poli 2001, p. 83). Anche l'ampio colletto e i polsini rivoltati della camicia, del resto, possono

concordare con una data entro il 1610. Di stupefacente naturalismo è il volto del personaggio, definito con una pennellata materica dall'esito quasi tattile; nella floridezza della carne è assorbita e altresì irradiata la disposizione interiore del ritrattato, il quale, crollato il mondo eroico del passato, deve aggrapparsi alla realtà. Per ovviare al senso di spaesamento che domina la società contemporanea Domenico Tintoretto, infatti, spoglia la propria arte della tensione drammatica e ideale di Jacopo, facendo dell'esperienza percettiva, invece che introspettiva, l'unico criterio di verità.

Il panorama incorniciato dalla finestra suscita una certa inquietudine, poiché il tenue chiarore appena sovrastante i monti si accorda tanto all'ora del crepuscolo quanto alle prime luci dell'alba, riverberanti sullo specchio d'acqua antistante la villa, forse, un'enorme peschiera o un canale. Sorta al limitare di un lussureggiante bosco dalle fronde consuetamente definite da tocchi di pennello arricciati, la struttura cubica della casa dominicale appare descritta in maniera corsiva. In particolare, la partitura architettonica del prospetto viene restituita mediante valori luministici: dai marcapiani al cornicione superiore sormontato da alti pinnacoli, dal basamento a bugnato alla serliana centrale, che spiccano chiari in contrasto con il parato murario neutro e lo scuro corrispondente ai vuoti delle aperture. L'edificio, anche in questo caso, mostra affinità linguistiche con i modelli architettonici del Serlio che, tra Cinque e Seicento, costituiscono la fonte principale delle interpretazioni edilizie veneziane. Significativo, inoltre, è rimarcare che la medesima tipologia di villa ritorna identica, ma definita con maggiore puntualità, nel più tardo *Ritratto di gentildonna veneziana* già Lasson (cat. DT.44).

Bibliografia: Sotheby's, Firenze, 25 marzo 1985, n. 145; Phillips, London 6 luglio 1999, n. 21.

### **DT.32. Ritratto di giovane con veduta veneziana**

Olio su tela, cm 129,4 x 96,5  
già Londra, mercato antiquario  
1600 circa  
fig. 70

Il dipinto, proveniente dalla collezione del Duca di Devonshire, era ritenuto dalla Pittaluga (1925) e da Berenson (1932; 1958) autografo di Jacopo Tintoretto; passato sul mercato antiquario londinese (1975) veniva venduto come opera del figlio Domenico. La formula compositiva e stilistica appare infatti più consona al linguaggio dell'erede del maestro veneziano, risultando affine in particolare, per la posa del personaggio e la struttura tondeggiante della testa, al *Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este* (cat. DT.16). Tipico dell'artista – in aggiunta al languore morbido delle mani, alla memoria sensibile dei lineamenti e alla consuetudine degli occhi sgranati – è l'uso della candida gorgiera alla stregua di diffusore luminoso, capace di staccare il volto del ritrattato dal fondale neutro, in guisa simile alla sopraccitata effigie della duchessa Margherita, nonché del *Leandro Bassano* (cat. DT.4), del presunto *Ascanio dei Cristi* (cat. DT.3) o del *Gentiluomo* di Kassel (Rossi 1968, p. 60; Lehmann 1980, p. 252).

Rispetto al *Ritratto di Antonio Lando* (cat. DT.40) e al *Gentiluomo* già appartenuto al Conte di Caledon (cat. DT.45), il giovane qui immortalato posa accanto ad una finestra spalancata su uno scorcio cittadino del tutto estraneo all'immagine ufficiale della Serenissima. Di certo la Piazzetta di San Marco è l'icona dello Stato, lo spazio urbano di più facile ed immediata riconoscibilità, ma la città possiede anche un volto recondito, fatto di palazzi, ponti e rii solcati quotidianamente dalle gondole. La raffigurazione di una Venezia più intima e appartata, dunque, potrebbe esprimere sia la volontà di illustrare un sito specifico, ad esempio il palazzo abitato o frequentato dal nostro personaggio, sia l'intento di offrire una generica impressione veneziana.

In realtà, nonostante la struttura dell'edificio sulla fondamenta sia abbastanza definita e quindi plausibilmente identificabile, la tipologia cui risponde – impostata, elaborando l'*exemplum* di Sebastiano Serlio, sulla sovrapposizione della serliana centrale e sulla corrispondenza per assi delle aperture laterali – è talmente diffusa nelle fabbriche lagunari tra la seconda metà del Cinque e il primo Seicento da apparire una verosimile allusione al generalizzato carattere dell'architettura civile veneziana. Confronti validanti l'ipotesi possono essere stabiliti con i simili prospetti dei palazzi Terzi e Da Ponte a San Maurizio, Albrizzi a San Canciano e – pur nel modulo più ampio – Donà alle Fondamenta Nuove (Bassi 1980, pp. 250-254, 325-329, 500-502), per finire con la replica immediata e pressoché identica dell'edificio in primo piano in quello nello sfondo della stessa nostra veduta. Risulta plausibilmente databile al primo Seicento.

Bibliografia: Pittaluga 1925, p. 264 (*J. Tintoretto*); Berenson 1932, p. 558 (*J. Tintoretto*); Berenson 1958, I, p. 176 (*J. Tintoretto*); Christie's, London, 28 novembre 1975, n. 16.

### **DT.33. Ritratto di magistrato veneziano**

Olio su tela, cm 150 x 130  
già Zurigo, Galleria Meissner  
1600 circa  
fig. 112

Il dipinto, già in collezione Leopold Koppel a Berlino (*Illustrierter Katalog* 1909), è noto solo in copia fotografica; non vi sono notizie sulla sua attuale ubicazione e in aggiunta sembra essere stato dimenticato dagli studi.

La vecchia riproduzione conservata presso la Fototeca Morassi reca a tergo il riferimento ad un'*expertise* dello studioso (luglio 1951) che giudicava l'opera di Jacopo Tintoretto, segnalandola presso la Galleria Meissner di Zurigo.



La tipologia del ritratto rimanda, invero, alla produzione del figlio del maestro veneziano, avvezzo a calare la figura in uno spazio circostanziato da motivi ambientali ricorrenti come l'ampio drappeggio e la finestra paesaggistica. Confermano il riferimento all'erede del Robusti il verismo dei tratti del personaggio e il meticoloso soffermarsi del pennello su ogni singolo filamento dell'ispida barba: tipiche epifanie della lucidità analitica che sostanzia l'arte di Domenico, suggestionata dal nitore dei nordici e dei bresciani, nonché in accordo con la ritrattistica di Leandro Bassano.

Da sottolineare come il vigore espressivo dell'artista – spesso smorzato dalla ripetitività delle formule e, nel periodo tardo, da un'eccessiva esteriorizzazione – in questo caso sappia comunicare attraverso la realtà fisica anche la disposizione caratteriale del modello, sussunta nell'indomito sguardo rivolto all'osservatore. Di grande evidenza è la sintonia stilistica e compositiva che unisce la tela al *Ritratto di Domenico Cappello* (cat. DT.35); assonanza tale da accreditare l'ipotesi che i due dipinti costituissero un *pendant*, rinfrancata dalla posizione speculare delle figure, dal gesto quasi identico delle rispettive mani destre, dalle medesime dimensioni e dalla loro presenza congiunta sia presso Koppel (*Illustrierter Katalog* 1909) a Berlino che, più tardi, a Zurigo. Benché non vi siano appoggi documentari per accreditare il personaggio raffigurato come un esponente della famiglia Cappello, è comunque possibile constatare l'esistenza di un Girolamo (1546-1614) – fratello del già nominato censore, distintosi nella carriera politica – che verosimilmente potrebbe essersi servito di Domenico Tintoretto per il proprio ritratto ufficiale. Per inciso, un ritratto di Girolamo Cappello è menzionato – senza indicazioni sull'autore – nell'inventario dei beni (1648) di suo nipote Vincenzo Cappello (ASV, *Notarile Atti*, notaio Claudio Paulini, b. 3457, protocollo 1648, III, cc. 1133r-1164v), il quale, come suo padre (cat. DT.35), era stato

immortalato dal più giovane dei Robusti (cat. DT.15).

Da ultimo è importante porre in luce come la franchezza della presente effigie abbia eco nello scorcio panoramico: un paesaggio che, prima di caricarsi di valenze psicologiche o emotive, è un assoluto naturale. È ragionevole pensare che l'opera in esame, data la maggiore autenticità espressiva, pur essendo prossima al citato *Domenico Cappello* gli sia anteriore, collocandosi al 1600 circa.

Bibliografia: *Illustrierter Katalog* 1909, p. 19, n. 117 o 118 (*J. Tintoretto*).

#### **DT.34. Ritratto di gentiluomo venticinquenne**

Olio su tela

Longleat, Marquess of Bath Collection

Iscrizioni: in basso, a sinistra «D: TINTORET FECIT / IN VENETIA / 1602»; in alto, a sinistra «ÆTA: SVÆ AN: XXV»

1602

fig. 75

La tela, appartenente alla collezione del Marchese di Bath, è testimonianza del progressivo ripetersi monotono delle soluzioni compositive studiate da Domenico Tintoretto; l'impaginazione del *Ritratto di magistrato veneziano* già a Saint Louis (cat. DT.9), infatti, viene qui reiterata quasi meccanicamente, variando solo in modo assai limitato la gestualità del modello, rappresentato con la mano destra al fianco. L'effigie del venticinquenne, firmata e datata 1602, in realtà difetta non solo di caratterizzazione psicologica, ma anche dell'acuta individuazione fisionomica che distingue la ritrattistica del maestro veneziano, restituendoci un volto scialbo e anonimo, che per la Rossi (1968) documenta il graduale depauperamento del linguaggio dell'artista e, aggiungerei, che solo la presenza del nome del pittore salva dal relegarla a prodotto di bottega. La resa fisionomica tipizzata e del tutto superficiale del personaggio è, del resto, enfatizzata

dall'indagine puntuale degli elementi di cornice: dalla ricca passamaneria del tendaggio alla minima bordura trinata del fazzoletto, dal disegno del tappeto di manifattura anatolica o finanche persiana del XVI secolo alla nota quotidiana delle gondole solcanti il paesaggio lagunare incorniciato dalla finestra. Troppo severo è reputabile il giudizio espresso dalla Rossi (1968) sullo sfondo «spento e cristallizzato» qui visibile, soprattutto se messo a confronto con l'insignificante panorama marino, ignorato dalla studiosa, che correda la bonaria immagine familiare fissata nel *Ritratto di gentildonna con due figliole* (cat. DT.19). Nello scorcio presente il cielo appare screziato di bagliori frementi, mentre lo scenario veneziano viene evocato attraverso i generici simboli del sito – un ponte e palazzi affacciati su canali – delineati con la stessa condotta sommaria che Domenico riserva alle riconoscibili architetture del cuore cittadino (cat. DT.13). Lontano, quindi, dall'obiettività settecentesca, l'artista pone l'osservatore di fronte ad una “allusione veneziana”, alla suggestione di un luogo, che necessariamente non si affida alla restituzione precisa del tessuto urbano, quanto piuttosto ad un'immagine emblematica ed evocativa dello stesso.

Bibliografia: Rossi 1968, pp. 69-70.

### **DT.35. Ritratto di Domenico Cappello**

Olio su tela, cm 147,2 x 129,5  
già Londra, mercato antiquario  
1604 circa  
fig. 77

Il dipinto, già in collezione Grassi a Firenze (Fototeca Morassi) e in quella Koppel a Berlino (*Illustrierter Katalog* 1909), è recentemente passato sul mercato antiquario londinese (2003) con la corretta attribuzione a Domenico Tintoretto. Esibito alla mostra

di Berlino del 1909 con un'attribuzione al padre dell'artista, è stato finora ignorato dalla critica.

A Jacopo Robusti, tuttavia, lo riferiva Morassi, che, a tergo della riproduzione conservata presso l'omonima fototeca, annotava di aver eseguito un'*expertise* sulla tela (luglio 1951), segnalandone la presenza, congiunta al probabile compagno (cat. DT.33), presso la Galleria Meissner di Zurigo.

La composizione appare ancora una volta impostata sullo schema del *Magistrato* già a Saint Louis (cat. DT.9), ma stilisticamente risulta opera della maturità di Domenico; prossima al citato *Ritratto di magistrato veneziano* già a Zurigo (cat. DT.33) e ai *Dieci censori con la colomba dello Spirito Santo* della sala deputata a questa magistratura in Palazzo Ducale (Kleinschmidt 1977, pp. 113-114; Franzoi 1982, p. 393), nel quale la restituzione dei sembianti si fa meno disinvolta, affidandosi sempre più ad un grafismo exteriorizzante, qui particolarmente insistito nella definizione della barba.

Il confronto, suggerito per la prima volta in questa sede, tra il ritratto in esame e il summenzionato quadro votivo offre l'inattesa possibilità di individuare il personaggio immortalato, finora rimasto anonimo. Il sembiante del nostro appare assolutamente identico a quello del primo magistrato visibile a sinistra (fig. 78), il quale – sulla scorta del fregio dipinto lungo le pareti dell'aula con gli stemmi dei censori recanti nomi abbreviati e data di elezione – corrisponde a Domenico Cappello (*Ibid.*, pp. 388-390). Il nobiluomo veniva infatti eletto alla carica il 16 gennaio 1604 (*more veneto*), in sostituzione di Giacomo Pesaro (BMCV, Codice Malvezzi n. 5, *Consiliorum Series 1602-1605*, p. 658). È verosimile, quindi, che il ritratto sia stato commissionato a Domenico Tintoretto in tale occasione, del resto, l'età matura del personaggio concorda con quella anagrafica del Cappello, all'epoca sessantenne (1605). La funzionalità

celebrativa chiarisce allora il tono aulico dell'opera, mentre la solenne presentazione dell'effigiato supplirebbe enfaticamente al suo poco brillante *cursus honorum* (ASV, *Misc. codici*, s. I, *Storia veneta*, 18: M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, reg. VI, c. 274; BMCV, Codice Malvezzi n. 5, *Consiliorum Series 1602-1605*, p. 658).

Dall'accostamento proposto, inoltre, è possibile constatare come l'immagine di Cappello visibile in Palazzo Ducale sia una replica del presente ritratto: identica nell'espressione del volto – appena più spento lo sguardo – e nel gesto di sospensione in cui pollice e indice della mano sinistra combaciano. L'artista, per accordarla al ritratto di gruppo, varia solo la posa della destra, mentre, per animare la sequenza cremisi dei roboni, inverte il rapporto tra velluto liscio e ornato di toga e stola. La tela votiva probabilmente, dal momento che include diversi censori in carica tra il 1610 e il 1615 – tra i quali Vincenzo Cappello figlio di Domenico (quinto da sinistra) – deve essere stata realizzata dal minore dei Robusti dopo la morte del nostro personaggio (1608), giustificando la riproposizione dell'effigie di questi già eseguita. È, anzi, ragionevole ipotizzare che sia stato proprio Vincenzo – procuratore *de ultra* nel 1632 (Benzoni 1975, pp. 830-832) – a volere l'inclusione del genitore nel quadro, così come più tardi, con un codicillo aggiunto al testamento (1646), stabilisce che sulla facciata della chiesa di Santa Maria Formosa (si veda Frank 2004, pp. 331-333) – a completamento della gloria dinastica – venga collocato, oltre al proprio busto, anche quello del padre (fig. 80) (ASV, *Notarile, Testamenti*, notaio Claudio Paulini, b. 799, n. 437; si veda anche Gaier 2002, pp. 261-263 e 492, doc. 11.2 ). Dalle ultime volontà del procuratore Cappello si ricava, inoltre, che pure il suo ritratto era «di dm.co [Domenico] Tentoretto», così come quello «del quondam clarissimo mio padre» era «di Messer [...] Tentoretto». Il documento, in quest'ultimo caso, risulta lacunoso in corrispondenza del nome di

battesimo del pittore, perduto a causa del degrado del supporto cartaceo. Tuttavia, anche se la mancanza andasse integrata – visto la duplice specificazione del redattore – con il nominativo di Jacopo come recentemente suggerito (Gaier 2002, p. 492; Rossi 2003, p. 51), ciò non deve indurre all’automatica sovrapposizione tra l’effigie presente e quella di menzione testamentaria. Invero, dall’inventario dei beni del fu Vincenzo datato 1648 (ASV, *Notarile Atti*, notaio Claudio Paulini, b. 3457, protocollo 1648, III, cc. 1133r-1164v; il documento è menzionato anche dalla Rossi 2003, p. 70, nota 47) – nel quale sono elencati, senza alcun riferimento agli autori, numerosi ritratti di famiglia scrupolosamente identificati – si evince che due erano le effigi di Domenico Cappello possedute (ASV, *Notarile Atti*, notaio Claudio Paulini, b. 3457, protocollo 1648, III, cc.1138r, 1149r). Niente di più semplice, quindi, che una sia stata realizzata da Tintoretto padre e l’altra, come prova il dipinto in esame, dal figlio.

Tornando ora sulla pittura, Domenico, come già Jacopo nel *Ritratto di guerriero trentenne* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (Rossi 1974, pp. 44-45, 128-129; Koering 2009, p. 174), colloca la figura tra una sequenza di colonne e una finestra aperta sull’esterno. Tuttavia, se nella tela paterna gli elementi architettonici alludono alle virtù e alla mansione difensiva del capitano, suggerendone l’assimilazione gloriosa al condottiero e all’ammiraglio romano, nel nostro ritratto alla classicità delle colonne fa specchio la quotidianità lagunare. Con corsività “impressionistica” l’artista delinea un panorama in cui, con il tono lirico che più tardi caratterizzerà le vedute e i capricci di Francesco Guardi, coglie l’essenza sospesa delle lagune veneziane. Di straordinario effetto è il contrasto tra la corporeità del terrapieno in primo piano e il lieve fluttuare delle isole sulla sostanza liquida che, dissolvendo la linea d’orizzonte, evapora nel cielo, palpitante di bagliori e nemi bruniti. Nonostante la sostanza evocativa del fondale,

comunque, non appare del tutto peregrino ravvisarvi un'assonanza con la silente realtà delle isole di Mazzorbo, Burano e Torcello, segnate dalle emergenze verticali dei campanili.

Bibliografia: *Illustrierter Katalog* 1909, p. 19, n. 117 o 118; Christie's, London, 9 luglio 2003, n. 108.

### **DT.36. Ritratto di Henry Wotton**

Olio su tela, cm 116,8 x 109,2

ubicazione sconosciuta

Iscrizione: in alto, a sinistra: «AVT TESTIMONIVM / DIVINVM, AVT DEMONSTRATIO»

1604-1610

fig. 55

Il dipinto noto solo attraverso una vecchia riproduzione fotografica (Witt Library), dopo un remoto passaggio antiquariale (Christie's 1948), risulta avvolto nel più oscuro oblio.

La trama strutturale della tela appare estremamente ricercata, giacché la matrice tintorettesca risulta pervasa dalle reminiscenze di Paolo Caliari e di Alessandro Bonvicino. L'artista, infatti, accorda sapientemente la semplice soluzione compositiva del *Ritratto del doge Marino Grimani* di Cincinnati (cat. DT.20) eseguito da Domenico Tintoretto con l'accento di torsione della figura assisa che caratterizza il *Daniele Barbaro* di Veronese del Rijksmuseum di Amsterdam e con l'adagiarsi, malinconico e riflessivo, della testa nella mano del *Ritratto di giovane uomo (Fortunato Martinengo Cesaresco?)* del Moretto da Brescia conservato alla National Gallery di Londra. L'uso della candida gorgiera per dare luce e concentrare l'attenzione sul volto meditabondo del modello staccandolo dal fondo rimanda, invece, in modo più scoperto ai mezzi espressivi tipici del Robusti. La lucidità analitica con cui viene restituito il semblante ci

indirizza, senza dubbio, verso il linguaggio ritrattistico di Leandro Bassano e Domenico Tintoretto e l'effigie in esame è davvero esemplare per rilevare la mimesi che caratterizza la maniera dei due artisti nella fase tarda, tanto che solo con l'esame della materia pittorica si potranno dirimere le incertezze circa l'attribuzione. Infatti, considerando che l'incisività della pennellata, il naturalismo delle mani e la sottile penetrazione psicologica rispondono all'espressività del Cavaliere, in un primo momento si sarebbe tentati di propendere per quest'ultimo artista.

Se nessun elemento a prima vista sembra rivelare l'identità del personaggio colto in atteggiamento pensoso, il contesto ambientale e un elemento di costume come il cappello appoggiato sul tavolo rappresentano nondimeno preziosi indizi per giungere ad una compiuta individuazione. L'alto copricapo, infatti, è molto simile a quello che appare sul tavolo accanto al *Giovane a figura intera* di Leandro Bassano segnalato nella collezione del Marchese di Anglesey (cat. LB.14), precisante il ritrattato come un plausibile aristocratico inglese; particolare analogo che, dunque, permette di ravvisare anche nel nostro protagonista uno straniero. Un britannico in particolare, che da privato o per incarico pubblico ha soggiornato a Venezia, come testimonia la finestra spalancata sulla veduta della Piazzetta di San Marco. È importante notare come le architetture del cuore della Serenissima qui visibili, benché la riproduzione fotografica non consenta una lettura ottimale di tale scorcio – rispetto al panorama urbano del sopraccitato ritratto bassanesco – appaiono rilevate luministicamente secondo la modalità tipica dei brani paesistici di Domenico Tintoretto.

Il contenuto filosofeggiante dell'iscrizione che accompagna il dipinto e la posa meditativa della figura, in particolare, indirizzano il nostro tentativo di riconoscimento verso una personalità presente in laguna animata da interessi filosofico-pedagogici.



L'epigrafe «philosophemur» sul ritratto di Sir Henry Wotton (fig. 56) – opera di un anonimo inglese conservata a Eton (Pearsall Smith 1907, I, p. 211), di cui esiste una copia presso la National Portrait Gallery di Londra (Saywell-Simon 2004, p. 679) – ci spinge al paragone del sembiante del poeta e diplomatico britannico con la presente effigie, rivelando una posa pressoché analoga e una certa affinità delle fattezze. La rassomiglianza diventa ancora più marcata se confrontiamo il volto del nostro filosofo con il *Ritratto di Henry Wotton* di Michiel Jansz. van Mierevelt (fig. 57) alla Bodleian Library di Oxford (Pearsall Smith 1907, I, p. xvi). Sappiamo, infatti, che Sir Henry fu ambasciatore a Venezia nel 1604-1610, una seconda volta nel 1616-1619 ed una terza nel 1621-1623, interessandosi d'arte e procacciando dipinti per i collezionisti inglesi (Pitacco 2007, p. 324; Ord 2007, pp. 147-155). Ridolfi (1648), del resto, ricorda che «Henrico Vuotonio» era stato immortalato tanto da Leandro Bassano quanto dal pennello di Domenico Tintoretto e il linguaggio stilistico affine che caratterizza il presente ritratto potrebbe essere imputato ad un certo spirito di emulazione sorto tra i due artisti chiamati ad eternare il medesimo soggetto. L'aspetto anagrafico di Wotton – maturo ma non vecchio – sembra collocare la tela verosimilmente all'epoca del suo primo incarico diplomatico presso la Serenissima e affidandoci alle note dell'autore delle vite dei pittori veneti secondo le quali l'inglese sarebbe stato ritratto dal Cavaliere «in piedi con zimarra rossa» (Ridolfi 1648, II, p. 168), riteniamo di poter riferire la tela almeno cautamente al figlio di Jacopo Tintoretto.

Bibliografia: Christie's, London, 16 aprile 1948, n. 56 (*Leandro Bassano*).

**DT.37. Ritratto di gentiluomo con mano sulla spada**

Olio su tela, cm 123 x 90

già New York, mercato antiquario

1610 circa

fig. 115

Il ritratto, proveniente dalla collezione Kaulbach liquidata a Monaco nel 1929, è ricomparso sul mercato antiquario newyorkese all'inizio degli anni Novanta del Novecento e risulta sconosciuto alla critica.

La consuetudine della composizione appare risarcita dalla variata gestualità della figura, che si atteggia in una posa abbastanza insolita per i paradigmi ossessivi di Domenico Tintoretto, simile a quella del *Nicolò Doria* in collezione privata dipinto da Jacopo (Rossi 1974, p. 110; Falomir 2007, p. 278). Il personaggio, tenendo le mani con enfasi virile una al fianco e l'altra sull'elsa della spada, appare il vero epicentro della spazialità dipinta e risulta inserito con estrema naturalezza nella cornice di una stanza aperta sul mondo esterno da una finestra. L'ispirazione nordica di cui l'artista risente lo induce a un'indagine meticolosa della figura e, affinché ne sia restituita in modo totalizzante la realtà, si sofferma a descriverne i vestimenti fin nei minimi particolari ornamentali. La profusione esornativa di certi ritratti muliebri, dunque, si impossessa anche delle effigi maschili, ma senza permettere che le 'apparenze' trasfigurino il volto del personaggio. Il realismo fisionomico di Domenico, pur in difetto di potenza introspettiva, non manca invero di una certa caratterizzazione sentimentale: lo sguardo del giovane uomo, mentre le iridi verde-azzurre si fissano seducenti sull'osservatore, appare infatti vivo e intelligente. Il dipinto, per maniera pittorica, è avvicicabile al *Ritratto di giovane gentiluomo* di Mosca (cat. DT.39), al quale risulta prossimo anche cronologicamente. In particolare, tenendo conto della moda dell'abito indossato dal modello – caratterizzato da casacca e *braghese* rigonfie a campana di tessuto decorato

da una elegantissima tipologia “a mazze”, costituita da rametti da cui sbocciano elementi floreali, ghiande e melagrane, con colletto e polsini della camicia ornati di merletti a fuselli – nonché del vezzo dei capelli dal ciuffo rialzato sulla fronte, dei baffi all’insù e della barba appuntita sul mento (Davanzo Poli 2001, p. 83), è ragionevole proporre una datazione del dipinto verso il 1610 o poco dopo. Anche lo scorcio ambientale, sebbene la sua piena valutazione risulti compromessa dal mediocre stato conservativo, è per stile affine allo scenario visibile nel dipinto di Mosca, mentre paesaggisticamente si ha quasi la sensazione che il pittore abbia colto il medesimo panorama da un punto di vista più ravvicinato. Escludendo tuttavia qualsiasi elemento di caratterizzazione antropica, nel caso in esame, non abbiamo appigli identificativi.

Bibliografia: *Sammlung Kaulbach*, Helbing, München, 29-30 ottobre 1929, n. 170 (*Domenico Tintoretto*); Sotheby’s, New York, 30 maggio 1991, n. 6.

### **DT.38. Ritratto di giovane magistrato veneziano**

Olio su tela, cm 104 x 98

Bergamo, collezione privata

1610 circa

fig. 98

Dell’opera – che l’impaginato e lo stile riconducono con evidenza a Domenico Tintoretto – non si conosce lo stato primigenio, a causa delle irrispettose ridipinture e dei successivi ripristini che l’hanno ripetutamente snaturata. Il dipinto, proveniente dalla collezione romana del barone Lazzaroni – figura equivoca di mercante-amatore, responsabile di interventi di restauro rasantanti la falsificazione – nel 1924 risultava tra le opere della raccolta Canessa liquidata a New York, naturalmente riferita alla mano di Jacopo Tintoretto. Allora la figura virile, ammantata in toga veneziana, presentava un volto ornato da una sottile barbetta appuntita e da un paio di mustacchi, che – simili a

quelli in uso nel XIX secolo – destavano qualche perplessità rispetto alla moda seicentesca di portare la cosiddetta “mosca” e i baffi all’insù. È ipotizzabile, infatti, che la foggia originaria di questi non fosse troppo distante da quella fissata nei ritratti del *Giovane gentiluomo* di Mosca (cat. DT.39) databile verso il 1610 e del *Podestà di Vicenza Antonio Longo* (cat. DT.46) del 1622 circa. L’effigie in esame – il cui stato attuale ripristina parzialmente la versione documentata nel 1924 – nonostante l’acuta indagine dei lineamenti, sembra infatti aver perso la disinvoltura delle prove ritrattistiche portate a termine da Domenico entro il XVI secolo, adattandosi ad una cronologia verso l’inizio del secondo decennio del Seicento.

Nel 1951 la tela, certificata come opera del maggiore dei Robusti da Réau, Clavière, Cordovado, Frères e Morassi – il cui *expertise*, datato dicembre 1948, si conserva presso l’omonima fototeca – ricompariva quasi completamente ridipinta ad una vendita presso la galleria newyorkese Kende. In tale occasione alle spalle del ritrattato – colto come d’abitudine di tre quarti accanto ad una finestra paesaggistica – affiora una tenda, sulla quale la luce, “al modo tintorettesco”, rileva le pieghe. Il drappo verde, tuttora visibile, è stato probabilmente ripristinato con grande enfasi, poiché nella riproduzione apparsa sul catalogo d’asta Canessa (1924) se ne intravedeva appena un’ombra limitata all’angolo superiore sinistro della superficie pittorica. Anche le sembianze del personaggio si mostrano pesantemente ritoccate, affinché, ad una lettura superficiale, vi si potesse ravvisare un uomo del Cinquecento: i folti capelli, resi ora cortissimi, lasciano spazio ad un’accentuata stempiatura e i baffi spiovono all’ingiù congiungendosi alla barba che copre quasi per intero il mento. Tuttavia, l’espressione del personaggio è spenta e gli occhi vacui, le dita delle mani vengono allungate e ridefinite, in particolare, quelle della sinistra perdono due anelli e stingono un foglietto in precedenza assente.

L'intervento sul robone – accentuato nel corso dell'ultimo restauro in senso quasi espressionistico – si presenta, del resto, come uno scoperto tentativo di rinvigorire la cifra tintorettesca del ritratto, ricorrendo al vorticoso lumeggiare a “sfregazzi” tipico di Jacopo.

Di pertinenza Setti-Carraro, nel gennaio del 1976 l'opera veniva nuovamente sottoposta all'attenzione di Morassi che, sulla scorta di un'*expertise* di Roberto Longhi, ora la giudica della scuola di Tintoretto (si vedano le note sul retro della riproduzione fotografica conservata presso la Fototeca Morassi).

Di recente la tela è stata presentata con la corretta attribuzione a Domenico Tintoretto (Caroli 1998) ad una esposizione tenutasi a Palazzo Reale a Milano, nel cui catalogo tuttavia i numerosi rimaneggiamenti da essa patiti sono del tutto ignorati (Magnani 1998). La situazione attuale, quindi, sortisce dal ripristino della viva inflessione del sembiante di più antica documentazione (1924) – con baffi meno accentuati e “mosca” allungata – e dal mantenimento delle ridipinture di toga e tendaggio (1951).

Nonostante i ripetuti “restauri” cui l'opera è stata sottoposta – è opportuno sottolinearlo – l'apertura paesaggistica non è mai stata intaccata. Vi si scorge uno scenario carico di tensione, addensata in un cielo turbinoso di nubi e bagliori, nel quale una scintillante carrozza a sei cavalli, sollevando fumi di polvere, sfreccia verso una dimora di campagna. Significativa risulta l'affinità tra l'edificio qui visibile, sebbene delineato in modo sommario e parziale, e il tipo di villa più volte raffigurato dal nostro artista (cat. DT.31). In questo caso, alla stregua del doge Marino Grimani (cat. DT.20), il magistrato veneziano – ché tale può dirsi per la presenza della commissione ducale – ha scelto o semplicemente accettato che il proprio ritratto evocasse, da un lato, l'ufficialità statale, dall'altro, l'*otium* ristoratore della villeggiatura. Priva di riscontro

risulta, invece, l'identificazione tradizionale del personaggio con il conte Tassis (Caroli 1998).

Bibliografia: *Canessa Sale*, American Art Association, New York, 25-26 gennaio 1924, n. 174 (*J. Tintoretto*); Kende Galleries, New York, 3-4 ottobre 1951, n. 37 (*J. Tintoretto*); Caroli 1998, p. 38; Magnani 1998, p. 104.

**DT.39. Ritratto di giovane gentiluomo**

Olio su tela, cm 133 x 103

Mosca, Museo Puškin (inv. 2842)

1610-1615

fig. 103

Si ignora la provenienza del dipinto acquisito dal Museo Puškin negli anni Trenta del Novecento come opera di ambito bassanese e successivamente ascritto con certezza a Domenico Tintoretto dalla Smirnova (1964). L'assetto compositivo consueto al linguaggio dell'artista – con il personaggio volto di tre quarti, la mano sul tavolo, un drappo ornamentale alle spalle e la finestra spalancata su uno scorcio paesaggistico – ricalca, come fosse una matrice, quello del *Ritratto di gentiluomo veneziano* transitato di recente sul mercato antiquario londinese (cat. DT.31). Le due effigi, del resto, rivelano una certa attinenza formale e cronologica. Sebbene i nobiluomini siano ammantati da vestimenti di foggia pressoché identica, tuttavia, alcuni particolari di costume permettono di precisare l'arco temporale cui poter riferire il quadro in esame. In particolare, dal momento che nel presente ritratto il vezzo francese di portare baffi e “mosca” sul viso completamente rasato appare un elemento di gusto pienamente acquisito, è plausibile ipotizzarne una datazione più avanzata, intorno al 1610-1615, confermata dal cenno di ciuffo rialzato sulla fronte (Davanzo Poli 2001, p. 83). A tale proposta cronologica, del resto, si accorda il dato stilistico, la resa maggiormente levigata dei lineamenti e la secca marcatura degli occhi spalancati che si ritrovano nel

*Ritratto di gentiluomo con mano sulla spada* (cat. DT.37). Al sobrio cromatismo della tela, rialzato appena dai toni cipriati dell'incarnato, si armonizza la fredda luce che rischiara il panorama visibile oltre la finestra. Nel brano di natura, in cui si riconoscono le peculiari alberature dell'artista, Domenico, ancora memore della lezione paesaggistica paterna – si pensi al cielo contrastato e all'orizzonte montuoso della *Santa Maria Egiziaca* alla Scuola Grande di San Rocco di Venezia (Pallucchini-Rossi 1982, p. 226, n. 440) – smorza le accese vibrazioni luministiche di Jacopo in tenui riflessi rosati, mentre dalle sue fantasmagorie metafisico-spirituali decanta una pennellata volta a restituire la concretezza fenomenica. Lo scorcio ambientale è dominato da una villa la cui pietra, come quella del bianco muretto prospiciente il fiume, lancia bagliori che ne sottolineano la struttura. Nonostante la finitura estremamente abbreviata con cui il pittore ha condotto le forme architettoniche, è riconoscibile un edificio su tre livelli, l'accesso al piano nobile mediante una scala a doppia rampa e il coronamento con cuspidi e abbaino. È interessante notare che l'impianto costruttivo, senza del resto pretendere una sovrapposizione delle architetture per le quali non combacia il contesto panoramico, evoca ad esempio quello di Villa Buzzacarini a Monselice, costruita intorno al 1580 e raffigurata da Vincenzo Coronelli (*Ville venete* 2001, p. 294). In passato la Smirnova (1964) aveva ipotizzato che nello sfondo in esame fosse raffigurata la tenuta dei Madruzzo. La suggestione della studiosa russa dal punto di vista del sito paesaggistico appare plausibile, poiché la magione di campagna dei principi vescovi di Trento sorge in uno scenario ambientale affine a quello rappresentato da Domenico Tintoretto: un terreno prospiciente il fiume Adige. Tuttavia, è necessario porre in rilievo che il palazzo detto delle Albere (Sartori 1993, pp. 541-544), presenta la caratteristica struttura quadrilatera della villa-castello rinserrata da torri angolari, estranea alla dimora

dipinta nel presente ritratto.

Bibliografia: Smirnova 1964, p. 137; Markova 1992, p. 160; *Katalog* 1995, p. 124; Markova 2002, I, pp. 226-227, n. 134; Markova 2007, p. 52.

**DT.40. Ritratto del procuratore di San Marco Antonio Lando**

Olio su tela, cm 103 x 83,3

già New York, mercato antiquario

Iscrizioni: in alto, a sinistra «ANT.<sup>S</sup> LANDO / D. M. PROC.<sup>R</sup> »

1613 circa

fig. 51

Il dipinto, già in collezione E. Lorenz a Parigi e F. Kleinberger a New York, veniva messo all'asta nel 1932, accompagnato da un'*expertise* di Mayer (21 maggio 1928), che lo dichiarava di Domenico Tintoretto. Ricomparso sul mercato antiquario newyorkese nel 1986, veniva assegnato alla scuola del suddetto pittore. Nonostante sia stato possibile giudicare la tela solo attraverso la mediocre riproduzione presente nel catalogo della vendita Christie's (1986), caratteri come il vigore plastico-luministico della veste, la sfilacciatura lieve della pennellata nella resa della pelliccia e l'indagine marcata dei lineamenti sono riconducibili al linguaggio del maestro. Anche lo schema compositivo, con la rituale presenza della finestra, rimanda a Domenico, risultando speculare al *Ritratto di magistrato veneziano* già passato sul mercato antiquario (Semenzato, 2005) (cat. DT.21).

In questo caso, l'iscrizione apposta sulla tela chiarisce l'identità del personaggio immortalato: Antonio Lando di Gerolamo (1553-1619), eletto procuratore di San Marco *de supra* il 10 febbraio 1613 (Dal Borgo 2004, p. 441). Nell'effigie il nobiluomo posa in modo eloquente accanto ad uno scorcio della Piazzetta con la Basilica di San Marco, alla cui amministrazione l'anzidetta magistratura era deputata. La veduta – presa dal



Bacino – è delimitata dalle colonne di San Marco e San Todaro, le quali, escludendo i prospetti della Libreria e di Palazzo Ducale, inquadrano sullo fondo la Torre dell'orologio e in primo piano la facciata meridionale della chiesa, definendo nel dettaglio il lucido parato marmoreo con cui, per la costruzione della cappella Zen (1504-1521), era stato chiuso l'ingresso alla Basilica verso il molo. Una strategia quella dell'estromissione della Libreria dal campo visivo che – rispetto al punto di vista assiale – parrebbe suggerire l'osservazione dalla medesima, così come la Piazzetta poteva scorgersi dai ridotti delle Procuratie. Il pittore, quindi, usando la veduta dell'area marciana come attributo di un procuratore *de supra*, metterebbe in atto una sorta di adattamento della canonica *forma picta* di Venezia, affinché l'immagine simbolo dello Stato potesse traslarsi a rappresentazione di un peculiare esponente statale. È significativo, del resto, che la Serenissima, nel momento in cui viene presentata ad un mondo *foresto* come nel *Ritratto di giovane a figura intera* del Marchese di Anglesey (cat. LB.14) di Leandro Bassano e nel *Ritratto di Henry Wotton* (cat. DT.36) o sia sfoggio di venezianità come nel *Gentiluomo* già Caledon (cat. DT.45) sempre di Domenico, torni ad affacciarsi nel suo aspetto iconico tradizionale.

Come Tintoretto figlio condensi l'essenza del personaggio nella verità fisionomica, lasciando che la superficie epidermica assorba almeno parzialmente lo scavo psicologico, è ravvisabile anche nella seconda effigie del nostro procuratore dipinta dall'artista (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, deposito demaniale). L'opera, impostata sul *Sebastiano Venier con un paggio* del padre Jacopo, oggi in collezione privata (Rossi 1974, pp. 64-65, 134; *Ead.* 1994, p. 142), con il personaggio in corazza – in una mano tiene il bastone del comando con l'altra impugna la spada – è memoria certa delle cariche militari cui Antonio Lando fu eletto: provveditore generale in Terraferma nel

1614-1615 e provveditore generale delle Armi in Terraferma e nell'Istria, impegnato contro gli Uscocchi, tra il 1616 e il 1617 (Dal Borgo 2004, pp. 440-442). Con ogni probabilità quest'ultimo è il ritratto che Boschini (1674, p. 75) e Zanetti (1733, p. 158) ricordano nella *Procuratia de supra*.

Bibliografia: *F. Kleinberger Collection*, American Art Association - Anderson Galleries, New York, 18 novembre 1932, n. 65 (*Domenico Tintoretto*); Christie's, New York, 4 novembre 1986, n. 136 (*scuola di Domenico Tintoretto*).

#### **DT.41. Ritratto di magistrato veneziano con veduta marina**

Olio su tela, cm 127 x 101,6  
New York, collezione privata  
1615 circa  
fig. 40

Il dipinto, ignorato dagli studi, è noto solo attraverso una riproduzione fotografica (Musée du Louvre, Département des Peintures, Documentation). La composizione appare calata nel modulo tipico di Domenico Tintoretto, ripetuto instancabilmente dall'artista, con minime variazioni della gestualità, fin dalla giovinezza. Nonostante i lineamenti del personaggio siano restituiti con marcata acutezza, negli occhi sottolineati dalla netta ombreggiatura palpebrale come nell'affievolita scioltezza delle profilature luminose delle pieghe del robone, nonché in una certa rigidità dei decori della stola è possibile constatare il progressivo inaridirsi del segno che caratterizza la tarda produzione del maestro. Per stile, infatti, la tela risulta attigua al *Ritratto di Domenico Cappello* (cat. DT.35) e soprattutto al quadro votivo con *Dieci Censori e la colomba dello Spirito Santo* (Kleinschmidt 1977, pp. 113-114; Franzoi 1982, p. 393) – dipinto da Tintoretto figlio per la sala di ragione di tale magistratura nel pubblico Palazzo – cui è ragionevole avvicinarla anche cronologicamente. Il ritratto in esame può considerarsi

commemorativo dell'ufficio pubblico sostenuto dal nobiluomo raffigurato in toga purpurea; lo lascerebbero intuire, oltre alla commissione ducale posata sul tavolo, la veduta incorniciata dalla finestra accanto alla quale il nostro posa. Il panorama marino, benché delineato in maniera troppo sommaria per permettere un'identificazione precisa del sito, evoca infatti uno dei porti dello *Stato da Mar* veneziano, presso il quale il ritrattato potrebbe verosimilmente aver ricoperto la carica di Provveditore o Rettore.

Bibliografia: inedito

**DT.42. Ritratto dell'arcivescovo di Zara Luca Stella**

Olio su tela, cm 125 x 99,5

Roma, Galleria Spada (inv. 189)

Iscrizioni: sotto la pianta della città «ZARA»

1615 circa

fig. 35

Le prime menzioni del ritratto presso la galleria romana sono ottocentesche: riconoscibile nel prelato di Tintoretto citato nell'inventario della collezione Spada del 1862 (Cannatà-Vicini 1992) e nella descrizione della quadreria di Barbier de Montault (1870), che ugualmente lo assegnava al maestro veneziano. Se l'opera, in occasione della stima (1925) compilata in vista dell'acquisto statale della raccolta, veniva assegnata a Domenico Tintoretto (Cannatà-Vicini 1992), successivamente Porcella (1931) la declassava a espressione della scuola veneziana di inizio Seicento, mentre Lavagnino (1933) la afferiva alla scuola bassanesca. Zeri (1954; 1963), invece, rintraccia nella tela stilemi tintoretteschi affini ai modi di Domenico, cui la assegna senza più esitazioni Cannatà (1995). Lo studioso, grazie allo stemma apposto sul retrostante baldacchino, identifica il personaggio con Luca Stella, arcivescovo di Zara dal 1615 al 1624. L'indicazione (Cannatà 1995) secondo la quale l'emblema gentilizio

del presule, a differenza di quello visibile nel dipinto, presenterebbe un leone rampante con astri a sei punte è inesatta: otto sono infatti i vertici dell'unica stella che compare nel blasone apposto sulle gratulatorie pubblicate in occasione dell'ingresso di detto vescovo alla diocesi di Padova (1639).

L'impaginazione del ritratto – nel quale è ravvisabile la suggestione dell'effigie del *Cardinale Giovanni Grimani* (ubicazione ignota) dipinta da Jacopo (Pallucchini 1983, pp. 184-187) – ripete chiaramente lo schema del *Doge Marino Grimani* (cat. DT.20), in cui la figura siede dignitosamente accanto ad una finestra spalancata su un paesaggio parlante e volge lo sguardo allo spettatore. Tuttavia, al confronto con l'effigie dogale summenzionata, è ben percepibile la distaccata lucidità qualificante lo stile tardo dell'erede di Tintoretto. Quest'ultimo infatti, dopo lo schiudersi del XVII secolo, sembra lasciarsi suggestionare in maggior modo dal linguaggio di Leandro Bassano, spingendone l'acutezza d'indagine verso una resa tutta epidermica, raggelante l'introspezione psicologica. Il lessico tardo dei due artisti, del resto, pare nutrirsi di una continua osmosi tra forme proprie della tradizione bassanesca e tintorettesca. È, dunque, alquanto probabile che il *Ritratto del cardinale Giovanni Dolfin* del Museo Civico di Padova (Banzato 2009, p. 92) – impostato dal Cavalier Bassano secondo un modulo amato dai Robusti – sia stato tenuto in considerazione da Domenico, che, tuttavia, ne stempera le qualità psicologiche in un'indagine fisionomica fredda, simile alla perfezione fiamminga del disegno dei polsini di merletto a fuselli.

Luca Stella – veneziano di primaria famiglia cittadina – nasceva nel 1572 da Giovanni Pietro e Lucrezia Helman (BMCV, Tassini, Mss. PD c 4, vol. 5, pp. 8ter-9; l'atto di battesimo si conserva presso l'ASPV, *Archivio della Parrocchia di San Canciano, Registri dei battesimi*, 1 [1564-1604], p. 102.) e, dopo gli studi a Padova,

intraprendeva la carriera ecclesiastica. Nel 1615, dopo esser stato presbitero a Retimo (1609), veniva nominato Arcivescovo di Zara (cfr. Farlato 1775, pp. 157-158; Gauchat 1967, pp. 207, 295): dignità ritenuta meritevole di essere celebrata con un ritratto. Stella, non a caso, posando accanto ad una finestra spalancata su una veduta della città dalmata – il cui nome, per una sicura riconoscibilità, viene esplicitato da un'iscrizione – si fa immortalare come episcopo iadrense. L'effigie, quindi, può verosimilmente datarsi al momento della nomina vescovile, al 1615 o poco dopo. Tale cronologia pare suffragata anche dalla valutazione dell'età anagrafica del personaggio – il volto di Stella non sembra quello di un cinquantaduenne (età del nostro se il dipinto fosse stato eseguito al termine del suo mandato zaratino nel 1624) – e da alcuni aspetti di costume tipici del primo Seicento, come i baffi appena sagomati all'insù, l'accenno appuntito della barba sul mento e i capelli tenuti ancora molto corti.

Con certezza è possibile affermare che Domenico Tintoretto, per delineare Zara, si sia servito di una pianta della città. A Venezia infatti, considerato il numero delle testimonianze grafiche giunte fino a noi (per un catalogo, ad esempio, di quelle conservate presso l'ASV si veda Dal Borgo-Zanelli 2008, pp. 71-83), doveva essere facilmente reperibile una carta del luogo. Il confronto con i rilievi antichi della fortezza veneziana mette in luce la buona fedeltà con cui il pittore ha trasposto sia la linea di terraferma prospiciente il porto sia il perimetro della penisola fortificata. Preciso appare infatti il profilo delle mura, pressoché sovrapponibile a quello delineato nelle mappe di Zara dal Cinque al Settecento (tra i vari esempi si vedano quelli alla Biblioteca Nazionale Marciana, da ora BNMV, *Pianta di Zara*, fine XVI sec., Mss. It. VI 188 =10039; e alla BMCV, *Pianta di Zara*, XVIII sec., Mss. PD c. 848/25), nonché ai modelli seicenteschi della piazzaforte, quello ligneo del Museo Storico Navale di

Venezia e quello lapideo sulla facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio. Mentre il varco della finestra lascia fuori campo l'imponente forte ultimato verso il 1580 (cfr. da ultimo Zanelli 2008, pp. 32-33), da nord-est è perfettamente riconoscibile la scansione delle difese con i baluardi Moro o Santa Marcella (all'estrema destra del dipinto), San Grisogono e San Dimitri, quindi il bastione Castello o delle Catene. Sul lato sud (da sinistra verso destra) la cinta muraria prosegue nel diligente disegno del baluardo San Nicolò, della piattaforma – struttura a metà tra il bastione e il terrapieno – San Francesco e, oltre il duomo, di quella San Domenico, per chiudersi con il baluardo Grimani o Cittadella, solo parzialmente visibile. D'altra parte, nella definizione del tessuto urbano, la veduta prospettica di Zara è quasi del tutto arbitraria. Alla stregua della sommaria rappresentazione riservata dalla cartografia antica ai fabbricati cittadini d'importanza strategica, Domenico ha dato rilievo ai soli edifici pregnanti nel contesto del ritratto dell'arcivescovo Luca Stella: la residenza episcopale e il duomo. In particolare, la pianta del palazzo è stata trasposta in alzato inglobando all'interno del suo perimetro la cattedrale di Santa Anastasia, affinché la sede vescovile spiccasse con maggiore evidenza sulla distesa di tetti circostante.

Bibliografia: Barbier de Montault 1870, p. 445 (*J. Tintoretto*); Porcella 1931, pp. 192-193 (*scuola veneziana, inizi del secolo XVII*); Lavagnino 1933, p. 11 (*scuola dei Bassano*); Zeri 1954, p. 134, n. 189 (*Domenico Tintoretto?*); Zeri 1963, p. 17, n. 70 (*scuola di J. Tintoretto*); Cannatà-Vicini 1992, pp. 190, 206; Cannatà 1995, p. 74; Vicini 1998, p. 38, n. 75; Goja 2001, pp. 55-60.

#### **DT.43. Ritratto di gentiluomo veneziano**

Olio su tela, cm 116, 9 x 84  
già Londra, Wright Collection  
1615-1620  
fig. 113

Il dipinto, di cui si ignora l'attuale ubicazione, non è noto alla critica. Nel remoto

1929, in occasione della vendita della collezione di Henry Smith Wright, passa sul mercato antiquario londinese come opera di Jacopo Tintoretto, ma con evidenza non concorda con lo stile del maestro. È possibile, invece, riconoscervi la maniera analitica di suo figlio Domenico, che individua lucidamente la fisionomia del personaggio e indugia nella descrizione della folta barba, soffermandosi con cura scrupolosa sui filamenti incanutiti: allusione al fuggire inesorabile del tempo ben più impietosa dell'orologio che fa bella mostra sul tavolo. La mano sinistra del nobiluomo è bloccata in un gesto oratorio di tizianesca memoria – si pensi al *Ritratto di Pietro Bembo* conservato alla National Gallery di Washington – sperimentato anche da Tintoretto padre nel *Vecchio senatore* segnalato in collezione Vitetti (Rossi 1974, pp. 64, 121) e nel *Ritratto virile* degli Uffizi (Rossi 1994, p. 102, n. 14). Gesto che, con evidenza, dichiara la presentazione di sé al mondo, ma, rispetto al retorico cenno del *Podestà di Vicenza* berlinese (cat. DT.6), appare più sforzato e privo della spontaneità del moto del *Gentiluomo* di Poughkeepsie (cat. DT.7). Stilisticamente è avvicinabile alle effigi della maturità – al *Giovane gentiluomo* di Mosca (cat. DT.39) o ai *Dieci censori con la colomba dello Spirito Santo* in Palazzo Ducale a Venezia (Kleinschmidt 1977, pp. 113-114; Franzoi 1982, p. 393) – in cui il contorno dei grandi occhi spalancati si fa tanto più insistito e rigido quanto più si accresce l'impossibilità comunicativa del ritrattato. Si ritiene plausibile, quindi, una datazione della tela verso il 1615-1620. Se del resto l'orologio da tavolo conferma la cronologia seicentesca, indicazioni più precise in merito alla data e all'identità del modello sarebbero forse potute venire dal cartiglio che gli giace dinanzi, purtroppo del tutto illeggibile. Anche il panorama incorniciato dalla finestra rimanda indubbiamente al paesaggismo di Domenico Tintoretto, nel quale l'eco delle vibrazioni luministiche di Jacopo si sposa al descrittivismo minuto appreso

dall'artista dai numerosi pittori fiamminghi attivi nella bottega paterna. In particolare, lo scorcio naturale caratterizzato dalle consuete alberature, risulta affine per modi pittorici e rappresentazione paesistica al fondale che correde il citato *Giovane gentiluomo moscovita*, nonché vicino a quello del *Ritratto di Leandro Bassano* dell'Ermitage (cat. DT.4), ma, nel caso in esame, non sovviene nell'individuazione del ritrattato.

Bibliografia: *Wright sale*, Robinson & Fisher, London, 7 novembre 1929, n. 185 (*J. Tintoretto*).

**DT.44. Ritratto di gentildonna veneziana con veduta di una villa**

Olio su tela, cm 100,6 x 81,3  
già Londra, Gallery Lasson  
1620 circa  
fig. 90

Il volto della dama, caratterizzato dall'evidente marcatura della rima interna degli occhi ben spalancati, rimanda al linguaggio ritrattistico di Domenico Tintoretto, in particolare allo stile asciutto dell'avanzata maturità dell'artista. Tuttavia, se il semblante viene restituito con una certa grazia e l'accento di un sorriso dona alla modella un'espressione meno imbambolata della *Gentildonna* di Helsinki (cat. DT.22), la resa delle mani è così scadente – priva della tipica eburnea levigatezza – da stimare ammissibile l'ipotesi dell'intervento di un aiuto. La datazione tarda del dipinto, almeno al 1620, del resto, è confermata da alcune valutazioni di costume. Al Seicento, infatti, rimanda l'acconciatura d'ispirazione spagnola che raccoglie i capelli sulla fronte in un unico ciuffo di forma conica (Davanzo Poli 2001, p. 83), nonché la spagnoleggiante terminazione a "lattuga aperta" del *bavero* e le trine dei *brioni* e degli ampi polsini dentellati, probabilmente realizzati, per la rigidità, all'ago. La foggia a mongolfiera dell'abito, con il punto vita alzato sotto il seno, imita invece la moda olandese e si



diffonde a Venezia dal terzo decennio del XVII secolo (Davanzo Poli 2001, p. 83). Anche nella produzione estrema dell'artista è osservabile come il caratteristico gusto esornativo, indulgente sulle trame eleganti dei pizzi, dei boccoli e delle bordure di siepe del giardino, sia espressione di un forte senso di realtà, instillato o arricchito da influenze fiamminghe. L'impaginazione della tela rimanda al *Ritratto del doge Marino Grimani* di Cincinnati (cat. DT.20) e, allo stesso modo, la finestra accanto alla quale posa la donna incornicia la veduta di una villa. La dimora, ancora di impianto cubico come quella della cosiddetta Contarini (cat. DT.18), esibisce un prospetto segnato da marcapiani e abbellito dalla serliana balaustrata e da cuspidi piramidali, dimostrando come l'edilizia di villa si giovi delle soluzioni architettoniche sperimentate a Venezia secondo il linguaggio definito da Sebastiano Serlio e divenute comuni al trapasso dal Cinque al Seicento. Analoghe tipologie di case dominicali con simili sistemi di modulazione dei pieni e dei vuoti attorno all'asse centrale sono riscontrabili in edifici concreti come Villa Foscari-Zen-Bon a Sambruson o Villa Vitali-Flangini-Fini detta "degli Armeni" a Fiesse d'Artico (*Ville venete* 2005, pp. 69, 99-100), entrambe raffigurate da Gianfrancesco Costa (1750). Considerato il rapporto con il modello serliano, al di là di una difficile individuazione, sembra possibile rimarcare la venezianità della fabbrica, da intendersi come specifica espressione del linguaggio architettonico lagunare. Da evidenziare anche la minuta attenzione che Domenico dedica alla definizione del giardino rinascimentale antistante la villa, pressoché identica, eccetto l'insolito avanzamento del corpo centrale e alcuni particolari del portale, alla magione visibile nella sua *Susanna e i vecchioni* della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda (*Gemäldegalerie* 2005, p. 538, n. 1918). La medesima tipologia architettonica, inoltre, benché definita in maniera più sommaria, compare nel *Ritratto di gentiluomo*

veneziano di recente passato all'asta (Phillips, 1999) (cat. DT.31).

Bibliografia: Exhibition Lasson 1969, n. 1; B.N. 1969, p. 231 (*seguace di J. Tintoretto*).

**DT.45. Ritratto di gentiluomo con veduta della Piazzetta di San Marco**

Olio su tela, cm 119,4 x 94

già Londra, mercato antiquario

1620 circa

fig. 53

Il dipinto, già nella collezione del Conte di Caledon, è transitato sul mercato antiquario londinese con un'attribuzione a Leandro Bassano nel 1982. Il conferimento al catalogo del Cavaliere, tuttavia, non risulta sufficientemente persuasivo, dal momento che l'inflessione formale dell'opera concorda con maggiore evidenza con gli stilemi di Domenico Tintoretto. Oltre alla formula compositiva, infatti, rimanda a quest'ultimo artista la capacità di convertire il gusto esornativo in «elemento intrinseco di espressione» (Rossi 1970, p. 95), come se il personaggio venisse invero anche in virtù del minuto indulgere sui decori dei merletti, affatto distante dalla freddezza analitica con cui Leandro, ad esempio nel *Ritratto di giovane a figura intera* del Marchese di Anglesey (cat. LB.14) si sofferma sui medesimi particolari. Tipica di Domenico, inoltre, è la levigatezza del volto dell'effigiato – accentuata negli anni da una pennellata asciutta – che dà risalto agli occhi, marcati da un tratto nero a resa delle ciglia e da un chiaroscuro palpebrale sempre più arido, in guisa non dissimile a ritratti secenteschi come il *Giovane gentiluomo* di Mosca (cat. DT.39) e quello già a New York (Christie's 1990) (cat. DT.37). Del resto, le considerazioni di costume come il portare i capelli rialzati sulla fronte, i baffi e la piccola “mosca”, accanto alla foggia degli abiti – dalla giubba con la manica aperta verso l'interno del braccio ai grandi pizzi realizzati a punto fiammingo (cfr. per la similarità dei motivi decorativi la *Corona delle nobili e virtuose*

*donne* di Cesare Vecellio, ancora ristampata nel 1617) dei polsini e del collare a lastra cui si sovrappone la *golilla* – suggeriscono una datazione dell'opera al terzo decennio del XVII secolo.

Anche lo scorcio veneziano incorniciato dalla finestra è stilisticamente concorde alle prove del figlio di Tintoretto; in particolare il trattamento sintetico delle architetture, basato più sulla descrizione volumetrica che sulla rappresentazione fedele degli edifici prospicienti la Piazzetta, è affine a quello del panorama marciano visibile nel *Ritratto del procuratore Antonio Lando* (cat. DT.40). Sebbene sia uguale la ripresa frontale dal Bacino, dalla cui riva – in ambedue i casi ingenuamente approssimata mediante analoghi tratti di colore più chiaro – si diparte la medesima imbarcazione, nella tela in esame la veduta della piazza si allarga nel palcoscenico dell'ufficialità veneziana, rinserrato dalle canoniche ali della Libreria e di Palazzo Ducale. Tuttavia, nonostante l'espansione del campo visivo esigesse l'inclusione sia della prominente campanile sia della Loggetta del Sansovino, entrambe le architetture risultano significativamente mancanti come nella summenzionata effigie del Lando. Esclusione da ritenersi probabilmente intenzionale, atta alla massima semplificazione della griglia spaziale della Piazzetta e alla neutralizzazione delle eventuali distorsioni prospettive.

Bibliografia: Christie's, London, 19 marzo 1982, n. 118 (*L. Bassano*).

**DT.46. Ritratto del podestà di Vicenza Antonio Longo**

Olio su tela, cm 119,4 x 99,1  
già Parigi, mercato antiquario  
1622 circa  
fig. 8

Il ritratto è recentemente passato sul mercato antiquario, dapprima presso Sotheby's

(1996), con un'attribuzione alla bottega di Jacopo Tintoretto e, in seguito da Tajan (2002), come opera del figlio. Il dipinto, dominato dalla rigidità dell'incarnato e dei tessuti definiti da pennellate asciutte e scarne – indurite soprattutto nei contorni insistiti dei decori della stola – attesta il ripiegamento su se stessa della ritrattistica di Domenico (Rossi 1968), manifestando in modo paradigmatico quanto possa essere ampio il divario qualitativo entro la sua produzione, svilita, in anni estremi, nell'apatico ripetersi di una formula consolidata. La nostra effigie in particolare, costruita secondo un modulo speculare a quello del *Magistrato veneziano* già a Saint Louis (cat. DT.9) o del firmato e datato *Gentiluomo venticinquenne* (cat. DT.34), differisce a tal punto dagli intensi apici dell'artista – come i ritratti di *Leandro Bassano* (cat. DT.4), del cosiddetto *Ascanio dei Cristì* (cat. DT.3) o del presunto *Procuratore Pietro Marcello* di Rochester (Rossi 1974, pp. 149-150; Rearick 1995, p. 62) – da legittimare un'ampia delega all'esecuzione di bottega. Nonostante l'intervento degli aiuti, la tela costituisce un prezioso esempio di ritratto con finestra paesistica, nel quale la rappresentazione celebrativa è congiunta a una concreta esperienza di vita dell'effigiato. Il panorama, infatti, si spalanca su una riconoscibile veduta di Vicenza, ove Antonio Longo, come si legge sul cartiglio, fu podestà. L'iscrizione, dal momento che il dipinto è memoria del primo incarico ottenuto dal patrizio, riportando l'intero *cursus honorum* nonché la data di morte – seppure imprecisa – del nostro (1571 invece di 1671, si veda Archivio di Stato di Venezia, da ora ASV, *Misc. codici*, s. I, *Storia veneta*, 18: M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*, reg. IV, c. 309), deve essere considerata un aggiornamento posteriore rispetto all'esecuzione del ritratto, collocabile in concomitanza con l'esercizio della podestaria berica di Longo (eletto alla carica il 27 dicembre 1622, cfr. ASV, *Segretario alle voci, Elezioni Maggior Consiglio*, reg. 13, 1620-1624, cc. 159v-160r). Tornando alla finestra, Vicenza vi si

manifesta come fosse una visione fantasmatica: una sorta di magma lavico che, denso di bagliori roventi, si rapprende attorno alle sagome delle emergenze urbane, forgiandone una sommaria apparizione. Sull'incandescente veduta sembra forse agire la rimembranza del modello argenteo della città offerto come *ex-voto* alla Madonna di Monte Berico dopo la pestilenza del 1576-1577 (Barbieri 1980, pp. 162-165, n. 176bis). Figurazioni dell'*exemplum civitatis* sottese da un concetto rappresentativo paradigmatico affine all'immagine berica tintorettesca, ad esempio, compaiono nel *San Vincenzo e un angelo presentano a Cristo il modello della città di Vicenza* (Pojana Maggiore, Chiesa parrocchiale) e nella *Madonna con il Bambino, sant'Anastasio e san Vincenzo con il modello della città di Vicenza* (Thiene, Chiesa di San Vincenzo) di Alessandro Maganza (Ceschi 2003, pp. 207 e 210), nonché nel *San Vincenzo con il modello della città di Vicenza*, ora al Museo Civico, di Francesco Maffei (*Ibid.* pp. 209-210). A consentire di discernere Vicenza nello spazio urbano, cinto da mura e disteso alle pendici delle Prealpi, raffigurato da Domenico sono tradizionalmente i simboli architettonici della città: da porta Lupia alla Basilica palladiana, dalla torre di Piazza alla cupola del Duomo. È importante notare, inoltre, la stretta attinenza tra questa e la veduta cittadina che orna la *Historia di Vicenza* di Giacomo Marzari, pubblicata nel 1604 (Marini 2003, p. 234). Nella tela, in particolare, oltre alla ripresa del punto di vista da meridione e degli emblemi vicentini, viene riproposto il tentativo di interrelazione tra contesto urbano e paesaggio attuato nella xilografia, di cui il pittore, verosimilmente, si potrebbe essere servito come fonte grafica. Domenico, quindi, si attiene a una rappresentazione archetipica di Vicenza: una 'veduta' che non si affida ancora all'illusione del vero, mediata dall'esattezza topografica, bensì alla potenza dell'evocazione.

Bibliografia: Sotheby's, New York, 2 aprile 1996, n. 23 (*bottega di J. Tintoretto*);  
Tajan, Paris, 18 dicembre 2002, n. 6.

**LB.1. Un podestà di Bassano in adorazione della Madonna con Gesù Bambino**

Olio su tela, cm 105 x 88

Bassano del Grappa, Museo Civico (comodato Fondazione Domus, Verona)

1577-1582

fig. 24

L'opera, già segnalata da Arslan (1960) in collezione Manusardi a Milano, è stata recentemente acquistata dalla Fondazione Domus di Verona (2007) e data in comodato al Museo Civico di Bassano del Grappa.

Il summenzionato studioso (1960) giudica il dipinto della giovinezza di Leandro dal Ponte, reputandolo su base stilistica anteriore al 1582. La tela, invero, risulta legata agli schemi compositivi bassaneschi, lontana dall'intonazione tintorettesca del pur giovanile *Ritratto di Andrea Frigerio* del Museo Civico di Padova, datato 1581 (Banzato 1988, pp. 77-78, n. 74; Rossi 1997, p. 55). In particolare, rovescia specularmente l'impaginazione della paletta con il *Podestà di Bassano Sante Moro davanti alla Vergine* (Bassano del Grappa, Museo Civico) compiuta da Jacopo nel 1576 (Fontana 2003, p. 81), sostituendo tuttavia la figura del santo intercessore con quella di un fanciullo che scherma in minor modo il fondale paesaggistico; risulta fedele, invece, la ripresa del cagnolino accucciato, unica presenza – come nel modello – rivolta all'osservatore. La Vergine, assisa su un alto basamento come fosse su un altare, trattiene un Gesù Bambino prossimo a quello posto in grembo a Maria del *Dipinto votivo del podestà di Vicenza Giovanni Moro* conservato presso il Museo Civico della città berica che il maggiore dei Dal Ponte terminava nel 1573 (Fontana 2003, p. 78). Del resto, anche stilisticamente Leandro appare ancora imitare la sciolta maniera pittorica

del padre, tesa alla restituzione pastosa del cangiantismo delle vesti, pervenendo ad un risultato qualitativo non eccelso, che, addirittura, ha dato adito all'ipotesi di un'esecuzione di bottega (Ceschi 2003), perlopiù spiegabile con il non perfetto stato conservativo dell'opera. L'artista, nondimeno, si mostra imbrigliato nella fissità della fredda riproposizione di un schema, così come nella più tarda *Madonna con Gesù Bambino e San Gerolamo adorati da Gerolamo Surian* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, in deposito presso il Museo Civico di Bassano del Grappa (Magagnato-Passamani 1978, p. 33), lungi dalla rivisitazione personale e dall'arricchimento veronesiano dei modelli paterni che il fratello Francesco, ad esempio, saprà attuare nella *Venezia consegna il comando di Bergamo ad un nobile veneto*, conservato nell'ex Palazzo Comunale di Bergamo (Olivari 1984, p. 182, n. 18).

Il naturalismo del volto del podestà vestito del robone già denota gli sviluppi espressivi della ritrattistica di Leandro, ma, qui, stride con il particolare dell'occhio vacuo e sporgente della figura – pressoché identico in quella del paggio – palesando tutta l'acerbità di un'indole artistica ancora in formazione.

L'immobilità devozionale della scena in primo piano, tuttavia, si stempera nel fondale paesaggistico, in cui riconosciamo l'*imago urbis* di Bassano, distinta dal castello e dal ponte ligneo di Andrea Palladio (1569). Sebbene la città natale si offrisse quotidianamente all'osservazione del pittore, nondimeno, è osservabile come lo scorcio bassanese creato da Leandro sia un frutto tutto mentale. La compagine cittadina risulta, infatti, completamente riconducibile alla rocca e alla sequela delle torri della Bassano delineata da Jacopo nella pala della *Santissima Trinità* di Angarano. Anche le costruzioni prospicienti la banchina sul Brenta posta a valle del ponte – precisamente documentate dall'artista in collaborazione con Francesco nella *Pianta prospettica* della



città (Bassano del Grappa, Museo Civico) – appaiono qui assimilati nella citazione dei medesimi edifici sull'approdo fluviale delineati da Jacopo nella pala sopraddetta. Leandro, dunque, innova l'icona bassanese creata dal padre solo con l'aggiunta caratterizzante del ponte ligneo.

Sulla base delle considerazioni effettuate e dello scoperto legame con gli esempi di Jacopo Bassano è plausibile confermare il dipinto alla giovinezza di Leandro, collocandolo tra il 1577 e il 1582. Se lo scorcio paesistico puntualizza la tela come memoria celebrativa di un podestà di Bassano, benché la cronologia definita non conduca ad una personalità univoca, si ricorda che in tale arco temporale ricoprirono la carica (cfr. Brentari 1884, pp. 460-506) Michele Querini (1577-1578), Francesco Longo (1578-1579), Francesco Battaglia (1579-1581) e Nicolò Mocenigo (1581-1582).

Bibliografia: Arslan 1960, pp. 236, 251, 264; Ceschi 2003, pp. 215-217 (*bottega di Leandro Bassano*).

## **LB.2. Ritratto virile**

Olio su tela, cm 59,6 x 51,7

Milano, Museo Poldi Pezzoli (inv. 195)

1590-1595 circa

fig. 42

In principio valutato come opera di ambito bergamasco con l'attribuzione di Bettini (1881) all'illustre Giovanni Battista Moroni; più tardi, veniva riferito solo alla scuola del maestro da Morassi (1932) e da Russoli (1955), mentre Mina Gregori – come riporta Natale (1982) – escludeva tale contesto. Quest'ultimo studioso (1982) avvicina correttamente il dipinto alla scuola veneta e, su segnalazione di Safarik, rintraccia nella resa stilistica e nel chiaroscuro del volto punti di contatto con la ritrattistica di Leandro Dal Ponte. Nonostante la tela non si presenti in buono stato conservativo (Natale 1982)

– avvilita dall'affievolimento della superficie pittorica e dalle ridipinture – nell'aderenza alla verità della fisionomia, unita alla pennellata che ancora possiamo intravedere indugiare sui singoli filamenti della barba, allo sguardo ancora vivo e dignitoso del personaggio fissato sull'osservatore e alla finestra che spezza l'uniformità dello sfondo bruno con un commento paesistico alla figura, notiamo, in accordo con Marinelli (comunicazione orale), delle formule proprie al linguaggio dell'artista bassanese. La compenetrazione di vigore realistico e psicologico, d'altra parte, permettono d'istituire alcuni significativi raffronti con opere certe del Cavaliere come il firmato *Ritratto di monaco olivetano* (già Londra, Heim Gallery) e il *Ritratto di gentiluomo seduto con libro* di Philadelphia (cat. LB.3), che rendono, almeno dubitativamente, plausibile il riferimento del mezzobusto milanese a Leandro.

Nella piccola apertura panoramica mentre Russoli (1955) proponeva erroneamente di riconoscere Bergamo, non accorgendosi che la città-fortezza raffigurata risulta lambita da flutti marini, Natale (1982) ipotizzava potesse trattarsi di una città istriana. Nonostante la genericità, tuttavia, appare un'ipotesi suggestiva l'avvicinamento dello scorcio – compromesso da alcune cadute di colore – al forte di Curzola, difeso da possenti torrioni cilindrici e tagliato contro un profilo montuoso.

Vicino ai ritratti giovanili di Leandro, il dipinto è databile intorno al 1590-1595.

Bibliografia: Bertini 1881, p. 27 (*G.B. Moroni*); *Catalogo* 1911, p. 72; Morassi 1932, p. 25 (*scuola del Moroni*); Russoli 1955, p. 195 (*scuola del Moroni*); Natale 1982, n. 145 (*scuola veneta*).

### **LB.3. Ritratto di gentiluomo seduto con libro presso una finestra**

Olio su tela, cm 101,3 x 135,6

Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection (inv. 212)

1590-1595

fig. 122

Il dipinto entrava nella collezione John G. Johnson di Philadelphia verso il 1906 (Mather Jr. 1906; *Catalogue* 1966) come opera di Leandro Bassano, comunemente accettata da tutta la critica.

L'inflessione cordiale del sembiante si accorda all'indagine marcata dei lineamenti del personaggio, modulati da morbide vibrazioni chiaroscurali come nel *Ritratto di Giovanni Francesco Sagredo* del Museo Regionale di Zhytomyr (Markova 1986, n. 17) o nel più vigoroso *Ritratto di un monaco olivetano* già presso l'Heim Gallery di Londra (Marinelli 2006, p. 390). Anche la tela di Philadelphia sembra collegarsi alle meditazioni dell'artista sulle possibilità di rappresentare il ritrattato in movimento, conferendo istantaneità e schiettezza alle pose.

La figura, infatti, viene colta in un attimo in cui, interrotta la lettura del libro su cui appoggia la mano destra, con l'altra accenna all'apertura paesistica che si spalanca alla sua sinistra. Panorama che, valutato lo sguardo assorto del modello, verosimilmente costituisce la proiezione visiva del suo stesso flusso meditativo. Ravvisando la stessa intonazione atmosferica fredda e azzurrata che pervade il fondale del *Ritratto del duca di Candia Giovanni Francesco Sagredo* conservato a Oxford (cat. LB.12), un mondo arcaico e primigenio introdotto da una lussureggiante pianta di malva – punteggiato da figurine che potrebbero essere emanazioni delle favole mitologiche ovidiane – sembra rammentare un perduta età idilliaca. Una vita naturale, animata da passioni e istinti, che la connotazione cristiana data dal crocefisso e dalla simbologia salvifica della malva, sembrano velare d'insidia. La figura femminile semidiscinta in una sorta di giardino e

l'apparizione improvvisa di quella maschile richiamano, infatti, anche l'episodio biblico di Susanna.

La tela, considerate anche le note di costume, può ragionevolmente datarsi entro il primo lustro dell'ultimo decennio del Cinquecento.

Bibliografia: Mather Jr. 1906, p. 357; Berenson 1913, I, pp. 131-132; Arslan 1931, p. 282; Berenson 1932, p. 61; *Italian Paintings* 1933, n. 212; *Catalogue* 1941, p. 2; Berenson 1958, I, p. 24; Arslan 1960, p. 267; *Catalogue* 1966, p. 8, n. 212; Donzelli-Pilo 1967, p. 77; *Paintings from Europe* 1994, p. 178.

#### **LB.4. Ritratto del doge Marino Grimani**

Olio su tela, cm 134 x 111

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. 281)

Iscrizioni: a destra, sotto la finestra «LEANDER BASS. / FACIEBAT»

1595 circa

fig. 43

Il dipinto – accompagnato dal *pendant* raffigurante Morosina Morosini (cat. LB.5) – entrava per mediazione di Ventura Rossi nella Galleria Elettorale di Dresda nel 1744, come proveniente da Palazzo Grimani-Calergi (*Verzeichniss* 1862). Risulta registrato nel *Catalogo dei quadri del Gabinetto di Sua Maestà* steso da Pietro Guarienti (1747-1750) e successivamente nell'inventario della collezione reale di Sassonia compilato da Riedel e Wenzel (1765). Durante l'Ottocento (Matthäi 1837; *Verzeichniss* 1862 e 1884; Woermann 1892 e 1899) fino al primo decennio del XX secolo (Woermann 1905; 1908) nell'effigie dogale dresdese veniva erroneamente riconosciuto il sembiante di Pasquale Cicogna; identificazione ancora riproposta da Venturi (1929), sebbene nel catalogo della Galleria Reale di Dresda del 1912 si fosse finalmente pervenuti all'esatta individuazione delle fattezze di Marino Grimani.

Anche per il ritratto dell'anzidetto doge è evidente, come posto in luce dalla Rossi

(1997), la matrice tintorettesca – si pensi, ad esempio, all'*Alvise Mocenigo* delle Gallerie dell'Accademia eseguito da Jacopo (Rossi 1974, p. 125), rinvigorita, nondimeno, da una gestualità che – come già rimarcava Arslan (1960) – sovverte la consuetudine delle mani senza forza tipiche della ritrattistica veneziana e commentata dalla finestra paesistica cara al figlio Domenico. Un cenno, in genere, interpretato come affabile e cordiale (Gibbons 1963; Rossi 1997) così come doveva essere il carattere del doge, ma a ben vedere, lontano dalla pacata naturalezza di quello di *Francesco Venier* dipinto da Tiziano al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid (Koering 2009, p. 164, n. 11) e, soprattutto, dalla schiettezza gestuale del bassanese *Alvise Corradini* del Museo Civico di Padova (Gastaldi 2009, pp. 90-91, n. 14). La mano sollevata dal Serenissimo dalle eleganti dita sottili sembra, infatti, il riflesso speculare del palmo alzato dal sofisticato ed essenziale *Gentiluomo trentatreenne* di Vicenza (Attardi 2003, pp. 385-386, n. 215) e, di certo, non scalfisce l'aulicità della figura del principe. Del resto, anche attraverso la forza realistica, quasi dolorosa, del volto di Marino Grimani – interpretata da Arslan (1960) come «nervosa acutezza manieristica» (Arslan 1960) – Leandro sembra voler enfatizzare l'elezione aristocratica del doge, presentato, accanto alla veduta del cuore politico veneziano, come personificazione della Repubblica. Un'immagine, dunque, di esplicita natura aulica, avvalorata dal confronto con il cordiale semblante del doge Grimani immortalato da Domenico Tintoretto (cat. DT.20) custodito presso l'Art Museum di Cincinnati.

Non vi sono riscontri per sostenere – tanto più, come accennato, per la provenienza della tela da palazzo Grimani-Calergi – che il ritratto di Dresda sia quello ricordato da Ridolfi (1648) nelle sale delle Procuratie, per il quale il doge Marino Grimani ricompensò Leandro con l'onorificenza di Cavaliere di San Marco (1595-1596), ma

quantomeno ci offre un'idea della qualità e, verosimilmente, del tono dell'immagine che gli fu tanto gradita. È probabile, invece, che il *pendant* dogale dresdese possa corrispondere alla coppia di ritratti che in data 30 gennaio 1597 il Serenissimo Grimani, secondo il proprio libro dei conti, paga a «Leandro dal Ponte pittor da Bassan» venti ducati (Hochmann 1992).

Considerando che l'artista si firma ancora con il nome semplice e che Marino Grimani è stato eletto alla prima carica dello Stato nel 1595, l'opera può datarsi verosimilmente al medesimo anno.

Bibliografia: Guarienti 1747-1750, n. 189; Riedel-Wenzel 1765; Matthäi 1837, p. 25, n. 97; *Verzeichniss* 1862, p. 149, n. 283; *Verzeichniss* 1884, p. 143, n. 308; Woermann 1892, p. 126, n. 281; Woermann 1899, p. 46.; Woermann 1905, p. 46; Gerola 1905-1906, p. 961, n. 29; Woermann 1908, p. 125; Zottmann 1908, p. 66; *Catalogue* 1912, p. 37; Posse 1920, p. 38; Venturi 1929, pp. 1322-1323; *Katalog* 1930, p. 10; Arslan 1931, p. 278; Berenson 1932, p. 60; Berenson 1958, I, p. 23; Arslan 1960, pp. 245, 260; Gibbons 1963, pp. 25-30; Pilo-Donzelli 1967, p. 76 ; Rearick 1976, p. 112; Alberton Vinco da Sesso 1986, p. 190; Rossi 1980, pp. 238, 247-248, n. 398; Hochmann 1992, pp. 45, 51 nota 47; Rossi 1997, pp. 56-57; Burke 1999, III, p. 1086; Henning 2005, I, p. 51; II, p. 104, n. 73; Wilson 2005, p. 135.

### **LB.5 Ritratto di Morosina Morosini Grimani**

Olio su tela, cm 134 x 111

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. 282)

Iscrizioni: a destra, sotto la finestra, «LEANDER BASS. / F.»

1595-1596

fig. 62

Come il *pendant* raffigurante il doge Marino Grimani (cat. LB.4) anche il ritratto della moglie Morosina Morosini entrava nella Galleria Elettorale di Dresda nel 1744 (*Verzeichniss* 1862). Durante l'Ottocento (Matthäi 1837; *Verzeichniss* 1862 e 1884; Woermann 1892 e 1899), seguendo la sorte dell'erroneo riconoscimento del compagno con Pasquale Cicogna, veniva identificata con la moglie di quest'ultimo, Laura Morosini. La falsa individuazione (Woermann 1905; 1908), corretta nel catalogo del

1912, veniva ancora riproposta da Venturi (1929).

La composizione è perfettamente speculare al ritratto del marito conservato presso la medesima sede museale. Alla stregua del doge, Morosina è rappresentata assisa con le mani appoggiate in modo compito ai braccioli della poltrona, ammantata in vesti sontuose, il capo velato, ma priva del corno ducale. La mancanza di questo importante ornamento sottolinea, quindi, che la sposa di Marino Grimani all'epoca del ritratto dresdese non era ancora stata incoronata dogressa (1597), avvalorandone la cronologia al 1595-1596, confermata, del resto, dalla firma del pittore priva dell'orgogliosa aggiunta del titolo *eques* concessogli dal suddetto principe.

L'individualità tutta privata della nobildonna, invero, è confermata dalla veduta che si dischiude alla finestra, poiché, lungi dal rappresentare una villa della campagna veneta (Rossi 1997) o il campo della parrocchia di famiglia (Wilson 2005), ritrae la piazza e il Castello dei Morosini a Sanvincenti in Istria (cfr. *supra*, cap. II.1), che la dama aveva ereditato (Tamaro 1892, II, p. 660; Da Mosto 1960, p. 313). Il panorama esprime, dunque, il legame intimo dell'appartenenza al casato familiare e, rispetto al ruolo pubblico incarnato dal doge Marino Grimani nel *pendant* o all'ufficialità del ritratto della stessa Morosina dipinto da Domenico Tintoretto (cat. DT.13), qui la nobildonna è ancora presentata come l'amatissima moglie del Serenissimo. Il tono dell'opera, infatti, appare meno aulico del compagno e l'indagine naturalistica del volto risulta bonariamente ingentilita.

Il *Ritratto di Morosina Morosini Grimani* conservato al Rijksmuseum di Amsterdam (Rossi 1997, p. 60), ugualmente riferibile a Leandro Bassano, pare derivare dall'effigie di Dresda, rispetto alla quale risulta in controparte, mancando, tuttavia, dell'apertura panoramica e presentando la variante della mano sinistra animata in un gesto.

Bibliografia: Matthäi 1837, p. 25, n. 98; *Verzeichniss* 1862, p. 149, n. 284; *Verzeichniss* 1884, p. 143, n. 309; Woermann 1892, p. 126, n. 282; Woermann 1899, p. 46, n. 282; Woermann 1905, p. 46; Gerola 1905-1906, p. 961, n. 30; Woermann 1908, p. 125; Zottmann 1908, p. 66; *Catalogue* 1912, p. 38; *Katalog* 1920, p. 38; Venturi 1929, p. 1320; *Katalog* 1930, p. 10; Arslan 1931, p. 278; Berenson 1932, p. 60; Berenson 1958, I, p. 23; Arslan 1960, pp. 245, 260; Gibbons 1963, pp. 31-32; Pilo-Donzelli 1967, p. 76; Alberton Vinco da Sesso 1986, p. 190; Hochmann 1992, pp. 45, 51 nota 47; Rossi 1997, pp. 56, 60 nota 63; Burke 1999, III, p. 1081; Henning 2005, I, p. 51; II, p. 104, n. 74; Wilson 2005, p. 135.

### **LB.6. Ritratto del doge Marino Grimani**

Olio su tela, cm 131 x 109

Princeton, Princeton University Art Museum (inv. y1962-89)

Iscrizioni: LEANDER A PONTE BASS.<sup>15</sup> / EQVES / F.

1596-1597 circa

fig. 45

Il dipinto di proprietà di un anonimo collezionista inglese transitava sul mercato antiquario londinese nel 1956, prima presso Christie's poi da Agnew. Nel 1962, posto in vendita a New York (Parke-Bernet) con la liquidazione della raccolta Bass, veniva acquistato dall'University Art Museum di Princeton in occasione del pensionamento del direttore Ernest T. DeWald (1960) con fondi donati da Duane E. Wilder.

L'opera è una replica esatta del *Ritratto del doge Marino Grimani* conservato a Dresda (cat. LB.4), di certo eseguita da Leandro Bassano dopo il conferimento dell'onorificenza cavalleresca concessagli dal suddetto Serenissimo, poiché l'artista si firma aggiungendo al nome il titolo di *Eques*. Valutando che il Cavaliere ostenta per la prima volta il riconoscimento ottenuto nella segnatura di un contratto datato 16 aprile 1596 per la pala raffigurante il *Martirio di santa Lucia* da eseguire per la Chiesa di San Giorgio Maggiore (Ridolfi 1648, II, p. 166 nota 6; Arslan 1960, p. 252 nota 26), l'effigie di Princeton deve ragionevolmente datarsi tra il 1596 stesso e il 1597.

Benché identico alla versione dresdese, nondimeno, il ritratto americano evidenzia



una resa delle architetture della Piazzetta meno particolareggiata – si vedano, ad esempio, la massa uniforme a rappresentare la Libreria e la perdita di nitidezza del secondo piano – e un indubbio irrigidimento del volto, definito da una pennellata meno puntuale e di qualità inferiore, lasciando ipotizzare che nel derivato il maestro possa essersi avvalso di un aiuto (Gibbons 1963).

Bibliografia: Christie's, London, 6 aprile 1956, n. 85; Agnew, London, 6 giugno-21 luglio 1956, n. 4; *John and Johanna Bass Sale*, Parke-Bernet, New York, 24 ottobre 1962, n. 44; Gibbons 1963, pp. 22-34; Rossi 1980, p. 247, n. 398.

### **LB.7. Ritratto di gentiluomo di casa Giustinian**

Olio su tela, cm 125 X 97

Milano, collezione privata

Iscrizioni: sotto la finestra: «LEANDER A PONTE BASS. EQVES / IO PETRVM [BAL][...] / ÆT. SVÆ XXXVII»

1595-1600

fig. 71

Il ritratto in collezione privata milanese non è noto agli studi. Non risultano notizie sulla provenienza del dipinto e le uniche informazioni in proposito possono essere ricavate dalla presenza sul telaio di un'etichetta e di un frammento di un cartellino apparentemente più antico. La prima targhetta, della Junta Incautación y Protección del Patrimonio Artístico creata in Spagna nel 1936 per la conservazione delle opere di interesse artistico, induce a credere si tratti di un'opera requisita durante la Guerra Civile spagnola; nel secondo brandello cartaceo si legge il nome «Medinaceli» tracciato a penna ad inchiostro, per cui appare verosimile che la tela sia appartenuta alla nobile famiglia iberica.

L'opera si presenta avvilita da pesanti ridipinture, che hanno completamente oscurato la materia pittorica bassanesca rendendone difficile la valutazione stilistica; tuttavia, la

presenza della caratteristica firma del pittore, corredata dal titolo *Eques*, permette di tenerla in considerazione. L'indicazione dell'identità del personaggio risulta, invece, estremamente confusa.

L'ordinarsi della composizione – vicina allo schema del *Ritratto del doge Marino Grimani* di Dresda (cat. LB.4), sebbene estranea all'animazione gestuale di quest'ultimo – rimanda con evidenza agli esempi di Jacopo e Domenico Tintoretto. La vicinanza al più giovane dei Robusti, del resto, è confermata dalla sottolineatura dell'ambiente cui si relazione il ritrattato. Se la presenza dell'orologio può essere un *memento mori* o un richiamo alla moderazione del personaggio, la finestra si spalanca sul suo orizzonte di vita, inquadrando la proprietà di famiglia. L'aspetto poco fastoso della dimora è giustificato dal fatto che non si tratta di un palazzo ufficiale, ma di una residenza sull'isola di Murano, luogo scelto dall'aristocrazia fin dal Quattrocento – come la Giudecca – per la villeggiatura estiva. Dal confronto con *Il fresco in barca a Murano* di Joseph Heintz il Giovane (D'Anza 2008, pp. 57-58, n. 53) conservato presso il Museo Correr di Venezia, infatti, possiamo notare come il palazzo rappresentato ai piedi del Ponte Longo sia perfettamente sovrapponibile al nostro, di conseguenza identificabile con la residenza muranese dei Giustinian di San Moisè, con i quali, di certo, deve avere un legame il personaggio immortalato dal Cavalier Bassano, pur permanendo ancora anonimo. Inoltre, dal momento che Palazzo Giustinian a Murano è stato distrutto nel 1819 (Zorzi 1971, pp. 155, 454), è importante sottolineare come la presente veduta sia la più antica testimonianza di una realtà urbana devastata dalla stoltezza.

Il ritratto, considerata l'aggiunta del titolo di cavaliere alla firma, può plausibilmente datarsi tra il 1595 e il 1600.

Bibliografia: Finarte, Roma, 23 aprile 1991, n. 41; Porro & C., Milano, 9 maggio 2007, n. 21.

### **LB.8. La Riva degli Schiavoni con l'imbarco del Doge sul Bucintoro**

Olio su tela, cm 200 x 597

Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. 44)

Iscrizioni: a sinistra, su un architrave della zecca, LEANDER A PONTE BASS.<sup>IS</sup>  
AEQVES / F.

1600-1610

fig. 81

La grande tela di «diez pies de alto y veintitrés de ancho [...] de las fiestas que se hacen en Venecia el día de San Marcos a la elección del dux» è registrata per la prima volta nell'inventario generale dei beni del Duca di Lerma presso il villaggio di cui era signore nel 1611 (Schroth 1990). Di certo la presente veduta, sebbene di analogo soggetto, non coincide con la versione dell'Academia de San Fernando di Madrid in possesso del Duca già nel 1603 (cat. LB.9), poiché le misure delle opere non coincidono. Il dipinto, probabilmente, passa verso la metà del Seicento nella collezione reale, infatti, le dimensioni sono pressoché sovrapponibili a quelle della veduta di Venezia di mano del «Bassan» ricordata nell'inventario dell'Alcázar di Madrid nel 1666 (Schroth 1990; Falomir Faus 2001). Sfuggito all'incendio della suddetta residenza del 1734, viene trasferito nel Palazzo del Buen Retiro (Gaya Nuño 1961), ove permane fino al 1794 (Falomir Faus 2001); entra al Museo del Prado nel 1827.

Nonostante la remota e dubitativa assegnazione a Ludovico Toeput, detto il Pozzoserrato di Peltzer (1924) – in seguito smentita da Menegazzi (1957) – l'autografia dell'opera non suscita alcun dubbio, poiché firmata dall'artista con la consueta ed enfatica apposizione del titolo cavalleresco.

Rappresenta, come la versione dell'Academia di San Fernando, l'imbarco del Doge sul Bucintoro per lo Sposalizio del Mare, mentre poche variazioni sono riconoscibili tra

le imbarcazioni e gli attori delle scene di genere in primo piano. Nonostante la superficie pittorica della tela del Prado risulti molto impoverita, si nota una minore definizione dei parati architettonici e una resa più rigida e schematica dei fabbricati in lontananza, nonché del complesso di San Giorgio Maggiore, caratterizzato da una facciata molto meno puntuale di quella della tela di minori dimensioni, in cui il completamento 'ideale' delle forme da parte dell'artista sembra più probabile. Il catalogo Lerma del 1611, comunque, assicura che la veduta ora al Prado entrava in possesso del collezionista spagnolo in un secondo momento rispetto alla versione dell'istituto accademico madrileni. È ragionevole chiedersi, dunque, se il Duca, dopo aver venduto a Filippo III (1606) la prima «plaza de Venecia» in suo possesso, non ne abbia richiesta una replica a Leandro.

Bibliografia: Peltzer 1924, p. 151 (*Pozzoserrato?*); Berenson 1932, p. 61; Menegazzi 1957, p. 211; Bottineau 1958, p. 293; Berenson 1958, I, p. 24; Arslan 1960, pp. 263-264; Gaya Nuño 1961, pp. 99-100; Pérez Sánchez 1965, pp. 548-549; Donzelli-Pilo 1967, p. 76; Angulo Iñiguez 1979, p. 229; Isermeyer 1980, p. 262; Schroth 1990, pp. 71, 107-108, 169, 303-304; Checa 1994, p. 301, n. 142; Falomir Faus 2001, pp. 167-168, n. 37; Pilo 2008, p. 121.

### **LB.9. La Riva degli Schiavoni con l'imbarco del Doge sul Bucintoro**

Olio su tela, cm 209 x 362

Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 546)

Iscrizioni: a sinistra, su un architrave della zecca «LEANDER A PONTE BASS.<sup>is</sup> / EQVES FACIEBAT.».

1600-1603

fig. 82

Il primo proprietario della veduta veneziana di Leandro Bassano è stato il Duca di Lerma. La grande tela risulta registrata, ancora vivente l'artista, nell'inventario dei dipinti e ritratti di pertinenza del nobiluomo spagnolo compilato nel 1603 da Bartolomé e Vicente Carducho e successivamente nel catalogo dei beni presenti nei quartieri ducali

– residenza del nostro – del Palazzo Reale di Valladolid datato 1606 (Schroth 1990). L'opera, trasferita al palazzo de La Ribera, nel giugno dello stesso anno è annoverata tra i capolavori che il Duca vende con la citata residenza al re Filippo III (*Ibid.*).

Il dipinto è stato riconosciuto da Pérez Sánchez (1965), in virtù della corrispondenza dimensionale, nella «pintura de la plaza de Beneçia de tres varas y media de largo y dos de alto guarneçido, es original de Leandro Baçan» inclusa nell'inventario dei quadri e oggetti d'arte della residenza reale de La Ribera a Valladolid datato 1607 (Florit 1906). Da La Ribera la veduta, nel 1635, viene trasferita per disposizione di Filippo IV al palazzo del Buen Retiro, infatti, compare nella memoria dei quadri destinati al trasferimento a Madrid compilata da Francisco de Praves (Martí y Monso 1901), il quale, oltre al soggetto, si premura di indicare le misure del dipinto («tres varas y media de largo y dos de ancho») fondamentali per l'identificazione dell'opera. Appare ancora nell'inventario del Buen Retiro del 1701, come pittura di mano di Francesco Bassano (Schroth 1990). Nel 1808 è annotata nell'inventario della collezione di Manuel Godoy (Rose 1983) e nel 1816 giunge all'Academia de Bellas Artes de San Fernando (Pérez Sánchez 1965; Labrada 1965).

L'identificazione della tela dell'istituto accademico madrilenico con la pittura citata nell'inventario Lerma del 1603, oltre a porre un sicuro termine *ante quem* per la datazione, testimonia la precedenza di questa versione su quella di maggiori dimensioni ma analogo soggetto, ugualmente firmata dal Cavalier Bassano e di medesima provenienza, conservata al Prado (cat. LB.8).

Leandro rappresenta l'imbarco del Doge sul Bucintoro in occasione del rito annuale dello Sposalizio del Mare, ma l'interesse per l'evento si accompagna ad una nuova attenzione per la realtà veneziana. La città, infatti, non appare solo il fondale

scenografico di un cerimoniale e di episodi di genere come il mercato, di evidente gusto bassanesco, in primo piano, ma si propone – considerato il rilievo che le dimensioni della tela danno alle architetture – come autorappresentazione festante, dischiudendo gli esiti delle vedute della festa della *Sensa* (Ascensione) settecentesche.

Singolare e prospetticamente distorta è la rappresentazione dell'isola di San Giorgio, con la facciata della basilica che, in un momento di necessità antecedente alla menzione inventariale spagnola del 1603, si presenta del tutto compiuta, secondo la forma ideata dal proto Simon Sorella e realizzata tra il 1597 e il 1610 (Guerra 2002, p. 287). È ragionevole pensare, quindi, che Leandro Bassano abbia realizzato la chiesa di San Giorgio Maggiore ispirandosi al progetto approntato dal suddetto Sorella. L'artista, comunque, nella tela madrilena non ha solo anticipato il prospetto definitivo dell'edificio sacro, ma addirittura ha preannunciato la vista del complesso benedettino liberato dall'ostruzione delle case d'angolo abbattute, per intervento del doge Leonardo Donà, nel 1609 (*Ibid.*, p. 288).

Bibliografia: *Catálogo* 1819, p. 48; *Catálogo* 1821, p. 52; *Catálogo* 1824, p. 77; *Catálogo* 1829, p. 69, n. 2; Martí y Monso 1901, p. 617; Florit 1906, p. 156; *Catálogo* 1929, p. 135, n. 11; Pérez Sánchez 1964, p. 53, n. 546; Labrada 1965, p. 13, n. 546; Pérez Sánchez 1965, p. 549; Rose 1983, II, p. 14; Schroth 1990, pp. 71-72, 107-108, 169-170, 219, 304; Checa 1994, p. 302, n. 143; Falomir Faus 2001, pp. 167-168; Pilo 2008, p. 120-122.

#### **LB.10. Ritratto di gentiluomo con la penna in mano**

Olio su tela, cm 92 x 107

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (inv. 283)

Iscrizioni: sotto la finestra, «LEANDER A PONTE BASS.<sup>s</sup> EQVES. F.»

1600 circa

fig. 118

Il dipinto giungeva a Dresda attraverso Ventura Rossi nel 1744 (*Verzeichniss* 1856),

assieme ai ritratti del doge e della dogaressa Grimani conservati nella medesima sede (catt. LB.4; LB.5). Registrato nell'inventario del 1754 della galleria dresdese sotto il nome di Jacopo Bassano, veniva successivamente riconosciuto, poiché firmato, come opera del figlio Leandro (Matthäi 1837). L'epigrafe con il nome del pittore presenta l'aggiunta del titolo *Eques*, secondo la frequente modalità di segnatura che Leandro adotta dopo essere stato nominato cavaliere di San Marco dal doge Marino Grimani tra il 1595 e il 1596.

Il personaggio è rappresentato seduto con la penna in mano, presso un tavolo rivestito da un prezioso tappeto, verosimilmente persiano, sul quale appoggiano dei fogli e un raffinato calamaio. Ha l'aria di aver interrotto la scrittura di una missiva per dedicarsi alla posa, ma, dal momento che le mani appaiono inattive e il compiacimento del gentiluomo nel presentarsi all'osservatore è fin troppo palese, non abbiamo la sensazione di trovarci di fronte all'istantaneità di una sospensione improvvisa. La soluzione di presentazione affabilmente discorsiva permetteva, tuttavia, ad Arslan (1960) di presentirvi l'informalità dei ritratti di Frans Hals. Infatti, lo spirito di verità che anima il pennello di Leandro gli permette di fissare in perfetto accordo la fisionomia e il carattere dell'effigiato.

Pallucchini (1981) riconosceva nel dipinto una similarità compositiva con il *Ritratto di Giulio Clovio* dipinto da El Greco al Museo Nazionale di Capodimonte, presumendo una comune ispirazione passerottiana, di certo più scoperta nel maestro spagnolo. D'altra parte, non è illogico avvertire la reminiscenza di certe soluzioni di Giovanni Battista Moroni, si pensi, ad esempio, al *Ritratto di Giovanni Bressani* della National Gallery of Scotland di Edimburgo (Gregori 1979, pp. 154-157), caratterizzato dal rovesciamento in primo piano del tavolo accanto al quale posa il modello per

enfattizzarne la mostra degli oggetti; strategia riscontrabile qui e in altri ritratti del Cavaliere come, ad esempio, nel *Prospero Alpini* della Staatsgalerie di Stoccarda (Alberton Vinco da Sesso 1999, pp. 68-71). Nondimeno, laddove nel ritratto scozzese di Moroni la finestra era solo una fonte di luce che non lasciava intravedere l'esterno, nel dipinto del Cavaliere si spalanca su un paesaggio naturale generico, irradiato da un freddo albore. Per la controllatissima pennellata che definisce il volto in ogni dettaglio, vicina alla nitidezza del *Ritratto del doge Marino Grimani* (cat. LB.4) e la tipologia di barba e baffi, che iniziano ad essere curati, è ragionevole datare il dipinto al 1600 circa.

Bibliografia: *Inventarium* 1754, c. 19v, n. 240 (*J. Bassano*); Matthäi 1837, p. 25, n. 99 (*Leandro Bassano*); *Verzeichniss* 1856, p. 120; *Verzeichniss* 1862, p. 149, n. 285; *Verzeichniss* 1884, p. 143, n. 310; Woermann 1892, p. 127, n. 283; Woermann 1899, p. 46, n. 283; Woermann 1905, p. 46; Gerola 1905-1906, p. 961; Woermann 1908, pp. 125-126; Gerola 1905-1906, p. 961, n. 31; Zottmann 1908, p. 66; *Catalogue* 1912, p. 38; *Katalog* 1927, p. 38; Posse 1929, p. 139; Venturi 1929, p. 1317; *Katalog* 1930, p. 10; Arslan 1931, p. 277; Berenson 1932, p. 60; Berenson 1958, I, p. 23; Arslan 1960, pp. 247, 260; Donzelli-Pilo 1967, p. 76; Walther 1968, pp. 36-37 n. 8; Pallucchini 1981, p. 28; Alberton Vinco da Sesso 1986, p. 190; Henning 2005, I, p. 52; II, p. 104, n. 75.

### **LB.11. Ritratto di liutista**

Olio su tela, cm 115 x 93,5

già Lucerna, mercato antiquario

Iscrizioni: «LEANDER BASS. EQUES F. / ANNO AETATIS SUA XXI. / MDC»

1600

fig. 100

Il dipinto veniva esposto alla mostra fiorentina del ritratto (1911) ancora come opera di pertinenza della collezione Lubomirski di Cracovia, nella quale era entrato intorno al 1800 (Fischer 1974). Passata sul mercato antiquario svizzero nel 1974, se ne ignora l'attuale ubicazione.

L'autografia dell'opera, in virtù dell'epigrafe che riporta il nome del pittore, non è mai stata posta in discussione, nonostante la rigidità delle braccia nell'innesto al tronco



del corpo non sia certo comune a Leandro. Goffaggine che, invero, contraddice in modo evidente la volontà di immediatezza sottesa alla rappresentazione del modello, colto nell'atto di suonare il liuto in un attimo di distrazione. Il personaggio, così, risulta ben lontano dalla disinvolta gestualità del *Suonatore di liuto* di Braunschweig (Jacob, König-Lein 2004, pp. 22-23) e dell'*Alvise Corradini* del Museo Civico di Padova (Gastaldi 2009, pp. 90-91, n. 14), nonché estraneo all'istantaneità del *Ritratto di un monaco olivetano* che si volge come ad un richiamo improvviso; opera, quest'ultima, nota nella versione firmata già a Londra, Heim Gallery (Marinelli 2006, p. 390) e nella replica (Moschini Marconi 1962, p. 18) conservata presso la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia (deposito demaniale).

Se Arslan (1960) scorgeva nella tela in esame reminiscenze di Salviati, Veronese e Passerotti, è possibile ravvisarvi anche la consuetudine di Leandro con i modelli di Jacopo Robusti – accostati con la lucidità propria del figlio del maestro – meditandone, in particolare, le strategie atte a concentrare l'attenzione sui volti dei ritrattati. Alla lezione tintorettesca, in questo caso, rimanda il candido colpetto che distacca il semblante posto su uno sfondo neutro come una vera irradiazione di luce. L'apertura di una finestra paesaggistica, inoltre, richiama la dinamica relazionale che Domenico Tintoretto tesse tra figura e ambiente nei propri ritratti. Lo svago musicale accostato al panorama di una villa – delineata in modo parziale e corsivo – non è avvertibile come casuale, ma suggerisce l'idea delle delizie e dell'*otium* rurali, tanto più se consideriamo che il melanconico Leandro «dilettavasi suonar il liuto, e ritrovavasi volentieri ove si esercitavano simili passatempi, per sollevar l'animo dalle noie, che porta seco la Pittura» (Ridolfi 1648, p. 170).

Mentre la veste appare del tutto appiattita, osserviamo come la pennellata lucida e

benevola nel restituire i lineamenti del musico – coerente con lo stile tardo dell'artista – si sciolga, infine, in una naturalezza degna del padre Jacopo nell'eccellente brano del cane.

Bibliografia: Zottmann 1908, p. 66; *Mostra del Ritratto italiano* 1911, p. 179; Logan Berenson 1915, p. 29; Logan Berenson 1925, p. 29; Venturi 1929, pp. 1317-1318; Arslan 1931, p. 277; Berenson 1932, p. 60; Berenson 1958, I, p. 23; Arslan 1960, pp. 247, 260; Donzelli-Pilo 1967, p. 76; Fischer, Luzern, 21 giugno 1974, n. 5.

### **LB.12. Ritratto del duca di Candia Giovanni Francesco Sagredo**

Olio su tela, cm 114 x 102

Oxford, Ashmolean Museum (inv. WA1935.97)

1604-1605 circa

fig. 14

Il dipinto giungeva all'Ashmolean Museum di Oxford nel 1935 per acquisto da George Hood France; all'acquisizione veniva attribuito a Leandro dal Ponte (Lloyd 1977), assegnazione accolta da Berenson (1958), da Arslan (1960) – che datava il dipinto verso il 1590 – e da Lloyd (1977). La critica passata, infatti, non ha mai messo in discussione l'attribuzione al Cavalier Bassano, ma ha dibattuto sull'identità dell'effigiato e sulla possibilità di riconoscere la città portuale rappresentata nello sfondo.

Nel catalogo del museo del 1961 il personaggio, accogliendo la proposta di Mauroner (parere scritto datato 4 novembre 1938, conservato nell'archivio dell'Ashmolean Museum di Oxford), veniva identificato con il procuratore di San Marco Paolo Nani (1552-1608), mentre nel panorama si ravvisava un porto della costa dalmata che Parker (1935), dubitativamente, presumeva fosse Zara. Già Lloyd (1977) rilevava come la somiglianza tra il magistrato di Oxford e il busto di Paolo Nani appartenente al monumento funebre della famiglia nella chiesa di San Giobbe a Venezia

fosse solo superficiale, inoltre, escludendo che lo sfondo rappresentasse il centro iadrense, riteneva plausibile fosse la fortezza veneziana di Zante. L'esame di documenti cartografici relativi all'isola greca (cfr. la *Fortezza del Zante*, in ASV, *Provveditori alle Fortezze*, ex. b. 79, dis. 39), tuttavia, esclude con certezza questa possibilità, poiché nel dipinto non c'è traccia dell'imponente castello che dominava il porto.

Di recente, invece, Wilding (2006), sulla base di un'autentica somiglianza tra il personaggio oxfordiano e il *Ritratto di Giovanni Francesco Sagredo* (fig. 15) del Museo Regionale di Zhytomyr in Ucraina (Markova 1986, n. 17) – così identificato da un'epigrafe a tergo – ha proposto di riconoscere nel dipinto inglese le fattezze del nobile veneziano amico e doppio dialettico di Galileo Galilei nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*. Dal carteggio Sagredo-Galileo (*Le opere*, XII, pp. 415-465) emerge, infatti, il proposito di uno scambio di ritratti tra i due amici e il suddetto studioso (2006) giunge a sovrapporre i dipinti di Zhytomyr e di Oxford con le effigi di Gianfrancesco realizzate da Gerolamo Bassano ivi menzionate. Il nobile veneziano, invero, aveva commissionato il proprio ritratto al celebre Leandro dal Ponte, ma a causa delle lungaggini di questi ripiegò sul fratello del pittore (*ivi*, XII, p. 418, n. 1352; p. 448, n. 1382; p. 452, n. 1387). Gerolamo, che secondo la missiva di Sagredo del 30 marzo 1619 avrebbe dovuto copiare la testa di Gianfrancesco realizzata da Leandro, si sarebbe invece ispirato a un'effigie del patrizio dipinta da lui stesso nel 1612 (*ivi*, p. 448, n. 1382), opera abbinata da Wilding (2006) al dipinto ucraino; da esso, quindi, propone lo studioso, nel 1619, sarebbe stata tratta la versione da inviare allo scienziato toscano, ovvero la tela inglese. Tale riconoscimento, in accordo con la Mason (2009b) – la quale riscontra la veridicità dell'epistolario, notando nell'inventario dei dipinti trovati nella casa di Gerolamo Bassano (1621) elencati un generico ritratto di un Sagredo (n. 52) e

uno di Zuan Francesco Sagredo (n. 408) di mano del detto pittore – suscita diversi problemi sia di cronologia sia di attribuzione. In particolare, il giovane del ritratto di Zhytomyr ha l'aspetto di un venticinquenne, di conseguenza l'effigie non risulta anagraficamente collimante con l'età del Gianfrancesco galileiano che nel 1612 aveva 41 anni. La tela di Oxford, del resto, non sembra poter reggere la data 1619 e, soprattutto, lascia affiorare stilemi perfettamente riconducibili al linguaggio di Leandro, benché il confronto stilistico con la ritrattistica di Gerolamo non sia attuabile per l'assenza di esempi di sicura autografia; gli sono, infatti, solo attribuiti i ritratti del padre conservati agli Uffizi e al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Mason 2009, pp. 34-36).

Le pennellate ancora sciolte e la vibrazione chiaroscurale nella resa dell'incarnato, l'acutezza nel segnare il trascorrere del tempo nei radi capelli incanutiti, la minuzia dei filamenti di pelliccia tratteggiati singolarmente permettono infatti di avvicinare il dipinto inglese al *Gentiluomo seduto con libro presso una finestra* di Philadelphia (cat. LB.3), nonché per il gesto della mano destra al *Ritratto di collezionista o antiquario* della collezione Koelliker di Milano (Dossi 2004, pp. 188), opera firmata dal Cavaliere. La movenza della mano paffuta, sospesa tra il gesto indicatore e il moto *in fieri*, risulta inoltre del tutto consona all'affabile spontaneità di presentazione del modello perseguita da Leandro.

L'indicazione del tappeto persiano – dal disegno identico a quello conservato presso la Residenz di Monaco (Thompson 2006, pp. 207, 209) – per Wilding (2006) è un'ulteriore conferma dell'identità del Sagredo galileiano, che, essendo stato console in Siria (1608-1611), esibirebbe nel proprio ritratto ufficiale il dono offertogli dallo Shāh Abbas il Grande. Il veneziano, tuttavia, il 18 agosto 1612 scriveva a Galileo (*Le opere*,

XI, p. 379, n. 745) che il tappeto non valeva un terzo la collezione di strumenti scientifici che lui stesso aveva inviato allo Shāh, specificando, inoltre, che a quella data non gli era ancora pervenuto. Del resto, non sussistono prove che il manufatto sia giunto a Venezia e appare del tutto pretestuoso il tentativo del sopraccitato studioso (2006) di individuarle nella richiesta di Gianfrancesco di un cane femmina affinché non rovinasse troppo le tappezzerie (*ivi*, XII, pp. 455-456, n. 1388). L'ipotesi di Wilding, inoltre, viene smentita dall'esistenza di un ulteriore ritratto (già Roma, collezione Doria) del medesimo personaggio con il medesimo tappeto della tela di Oxford, noto solo attraverso una vecchia fotografia (fig. 16). Tale effigie, considerato l'aspetto anagrafico della figura vicino al venticinquenne di Zhytomyr, di certo non può essere stata desunta dal dipinto inglese, per di più, essendo plausibilmente attribuibile a Leandro Bassano, per la componente tintorettesca del fare pittorico e dell'impostazione, risulta collocabile tra il 1585 e il 1590, rivelandosi incompatibile con il 1612, anno in cui il console Sagredo ancora attendeva il tappeto di 'Abbās il Grande.

Inoltre, Wilding (2006) è giunto a discernere nel panorama di sfondo una sorta di veduta ideata di Alessandretta, che attesterebbe l'identità dell'amico veneziano di Galileo, poiché il faro – nel quale anticamente potevano adombrarsi funzioni di osservatorio astronomico – sarebbe l'ovvio emblema di quel Giovanni Francesco Sagredo che alla stregua dello scienziato pisano scrutava il cielo.

L'analisi dei documenti cartografici (cfr. *supra*, cap. II.1), invece, ha permesso di riscontrare una notevole somiglianza tra il centro costiero dipinto da Leandro e la morfologia del porto di Canea, seconda città dell'isola di Candia. Se, come è stato dimostrato in questa sede, sussiste una precisa relazione tra il paesaggio di sfondo e la figura è, dunque, plausibile che il magistrato qui immortalato ricopra la prestigiosa

carica di Duca di Candia. Nei primi anni del XVII secolo, epoca a cui si può far risalire la tela, il *Segretario alle voci* registra che nel 1602 (ASV, *Segretario alle voci, Elezioni del Maggior Consiglio*, reg. 8, 1595-1602, c. 191v.) era stato eletto a tale ufficio Giovanni Sagredo di Pietro (1556-1615). Un nominativo che richiama quello del giovane di Zhytomyr: una vera e propria omonimia se si considera che il nobile è registrato sul *Libro d'Oro* del patriziato veneziano come Giovanni Francesco Sagredo (*Ivi, Avogaria di Comun, Libro d'oro, Nascite*, reg. 53, III, 254). L'identità svelata dalla tavola ucraina può allora collimare tanto con l'amico veneziano di Galileo quanto con l'omonimo importante magistrato sconosciuto, ma valutando il nesso uomo-paesaggio si ritiene ragionevole prediligere quest'ultimo. Il dipinto di Leandro Bassano conservato ad Oxford, quindi, è il ritratto ufficiale del duca di Candia Giovanni Francesco Sagredo. Considerata la durata biennale di detta carica la tela può datarsi al 1604-1605 circa.

Bibliografia: Parker 1935, p. 25, fig. V; «Apollo», 22, 1935, p. 179; Berenson 1958, I, p. 24, Arslan 1960, pp. 243, 266; *Catalogue* 1961, p. 18; *Abbigliamento* 1962, p. 340, fig. 478; Donzelli-Pilo 1967, p. 76; Fairbairn-Burns 1975, p. 132, n. 235; Lloyd 1977, pp. 28-29; Mills 1983, p. 17; Galasso 1993, p. 233; *Revaluating Renaissance* 2000, pp. 122-123; *The Ashmolean Museum* 2004, n. A445; Wilding 2006, pp. 236-244 (*Girolamo Bassano*); Thompson 2006, pp. 207, 209 (*Girolamo Bassano*); Tongiorgi Tomasi 2009, pp. 27, 35; Mason 2009b, pp. 33, 50, 62.

### **LB.13. Allegoria del battesimo di Chiara Maria Minotto**

Olio su ardesia, cm 70 x 45

Padova, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo (inv. 97)

Iscrizione: in basso, sul bordo inferiore del fonte battesimale «LEANDER A PONTE BASSANES. / F.»; modificata nel corso di un restauro in «LEANDER A PORTO BASSANENS. / F.»

1605

fig. 29

Il dipinto veniva segnalato per la prima volta da Rossetti (1765), che, vedendolo in casa Trento, lo reputava tra le migliori prove di Leandro Bassano; giudizio confermato,

a un decennio di distanza, anche da Vercì (1775). Nel 1805, in virtù dell'acquisto di palazzo Trento e della sua pinacoteca, l'opera passava ai Papafava (Ronchi 1928), famiglia dalla quale, nel 1999, lo acquistava la Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo (Banzato 2009).

Ronchi (1928) è il primo studioso a ricostruire documentariamente la vicenda della commissione del dipinto, omaggio dei deputati cittadini al podestà di Padova (1603-1605) Andrea Minotto, in occasione del battesimo della nipote, nata nel maggio 1604 da Elena Zen e Alvise Minotto, figlio del sopraddetto magistrato. Certamente – come messo in luce dal menzionato Ronchi (1928) – il modello ispiratore dell'opera fu l'allegoria battesimale eseguita, nel 1596, da Felice Brusasorci per celebrare la nascita del figlio del capitano di Verona Giovanni Corner (Ridolfi 1648, II, p. 123). Solo il 21 gennaio 1605, tuttavia, i deputati davano corso alla vera e propria fase esecutiva del dono e Girolamo Leoni – testimone al battesimo dell'infante – si rivolgeva all'amico Girolamo Campagna, definendo con lo scultore che il dipinto, alla stregua di quello veronese, sarebbe stato eseguito su pietra di paragone e, a tal fine, commissionato al celebre e valente in questo genere di pitture Leandro Bassano (Ronchi 1928).

L'artista si attiene con fedeltà al programma iconografico steso da Giovanni Francesco Mussato, secondo il quale vi si doveva vedere una «donna attempata vestita all'antica, coronata di due ghirlande, cioè d'ulivo a significar le scientie, et di spighe la fertilità, che tenga nel modo, che si suole, a battesimo al fonte una puttina picciola in habito [...] listato a liste, che parte rappresentino l'arma Minotta, parte la Zena secondo i colori delle dette arme. Di sopra quattro angeli in aere, che tengan mano ad un vaso, che stia in spandere sopra il capo alla detta putta [...]. In terra presso alla detta donna una gran turba di popolo in atto di far allegrezza [...]» (Ronchi 1928).

L'opera – di certo realizzata rapidamente da Leandro, in quanto il mandato del podestà scadeva nel febbraio 1605 – brilla per i minuti ritratti naturali dei personaggi attornianti il fonte lustrale, tra i quali, nel volto dell'uomo calvo e barbuto che volge il proprio sguardo all'apparizione angelica vengono riconosciuti i lineamenti di Andrea Minotto (Ronchi 1928; Banzato 2009), mentre nell'elegante figura di spalle con cappello e gorgiera vergolinata è verosimile individuare il figlio Alvise, padre della battezzanda.

Con evidenza il Palazzo della Ragione e la Basilica di Sant'Antonio che appaiono nello sfondo, per i quali i deputati committenti fornirono all'artista «una carta di quelle che si stampano con la chiesa del Santo» e «un pocho de schizzo de disegno del Palazzo» (Ronchi 1928), sono emergenze architettoniche che visivamente – estrapolate dal contesto cittadino e riunite senza coerenza né prospettiva né spaziale – enfatizzano la comunità padovana come facente dono dell'opera.

Bibliografia: Rossetti 1765, pp. 344-345; Verci 1775, p. 196; Gloria 1862, I, p. 222; Ronchi 1923, p. 191; Ronchi 1928, pp. 263-274; Arslan 1931, p. 281; Berenson 1958, I, p. 24; Arslan 1960, p. 267; Rearick 1976, p. 111, n. 71; Alberton Vinco da Sesso 1986, p. 191; Banzato 1993, p. 88, n. 3; Banzato 2009, pp. 91-92, n. 15.

#### **LB.14. Ritratto di giovane a figura intera**

Olio su tela, cm 195,6 x 124,5

Plas Newydd, North Wales, Collezione del Marchese di Anglesey

Iscrizioni: a destra, sotto la finestra «LEANDER A PONTE BASS. / EQVE F.»

1615-1620

fig. 47

Il dipinto, esposto per la prima volta presso il National Museum of Wales nel 1951, era stato acquistato da Charles Henry Alexander Paget, VI Marchese di Anglesey (1885-1947) sul mercato antiquario londinese verso il 1914, come l'effigie di un proprio avo (Steezman 1957; *Italian Art* 1960).

L'opera, allo stato attuale delle conoscenze, è l'unico ritratto a figura naturale incluso



nel catalogo di Leandro dal Ponte. Lo schema compositivo – con la figura appoggiata al tavolo accanto ad una finestra paesistica – ha come referente immediato i paradigmi di Domenico Tintoretto, basti pensare, ad esempio, al suo *Ritratto di giovane gentiluomo a figura intera* (cat. DT.24) recentemente passato sul mercato antiquario londinese (Sotheby's 2007). Tuttavia, se la misura al naturale è un modulo che dai primi decenni del Seicento conosce un'ampia diffusione, nella produzione del Cavaliere, come in quella del figlio di Jacopo Robusti, rappresenta un caso isolato, probabilmente demandabile alle istanze dello stesso committente. Illuminanti appaiono i confronti, ad esempio, con il *Ritratto del principe Carlo come Duca di York* dell'Università di Cambridge (Hearn 1995, pp. 188-189) eseguito, nel 1613, da Robert Peake il Vecchio (fig. 49) e con il *Ritratto di Sir Peter Courten* del Rijksmuseum di Amsterdam (Wuestman 2007, pp. 249-250, n. 173), attribuito a Salomon Mesdach e datato 1617 (fig. 50). I paragoni proposti evidenziano, in particolare, come i tre giovani vestano abiti di analoga foggia, ispirati ad un gusto non propriamente veneziano – si valuti, in particolare, la tipologia del cappello molto alto (Reynolds 1950, p. 142) – che induce a ritenere il modello immortalato da Leandro un giovane straniero, verosimilmente un inglese, in viaggio di formazione a Venezia. La moda ormai seicentesca, caratterizzata da casacca aderente ornata da polsini e dal tipico collare a lastra di candido pizzo, *braghe* rigonfie a campana e *poste* annodate alle ginocchia terminanti in merletto, nonché dalla novità della scarpa maschile con tacco, decorata da ampie rosette pure di trine, colloca la tela in esame verso il 1615-1620. L'effigie per stile, del resto, appartiene alla tarda attività del Cavaliere, caratterizzata dalla pennellata asciutta, apprezzabile nel *Ritratto del cardinale Giovanni Dolfin* del Museo Civico di Padova (Banzato 2009, p. 92, n. 16) e nel *Daniel Hopfer II* già in collezione Murray (Arslan

1960, p. 261), e da un'intensità d'acutezza che restituisce pienamente la realtà del modello, esprimendo in forma essenziale l'eleganza dell'apparenza esteriore e lo spirito aristocratico del modello. Il giovane *foresto* ritratto accanto ad una finestra spalancata su una veduta della Piazzetta di San Marco, che già Arslan (1960) notava essere pressoché identica allo scorcio urbano dipinto dall'artista nel *Ritratto del doge Marino Grimani* conservato a Dresda (cat. LB.4), sembra anticipare la moda del *souvenir* settecentesco, attestando l'universalità della tradizionale *forma picta* veneziana.

Dal momento che l'età dell'effigiato risulta prossima ai diciotto anni e che il quadro può collocarsi verso il 1615-1620, si rivela, come già messo in evidenza da Steegman (1957), priva di ogni fondamento la tradizionale identificazione del personaggio con un Lord Paget, poiché con tale cronologia risultano anagraficamente incompatibili tanto William Paget, IV Barone Paget (1572-1628) quanto suo figlio William, V Barone Paget (1609-1678).

Bibliografia: *Pictures from Welsh* 1951, n. 1; Piper 1951, p. 355; Steegman 1957, I, p. 27, n. 7; Piper 1958, p. 330; Arslan 1960, pp. 245, 257; *Italian Art* 1960, pp. 27-28, n. 32; Pallucchini 1961, p. 75; Donzelli-Pilo 1967, p. 75.

## ILLUSTRAZIONI

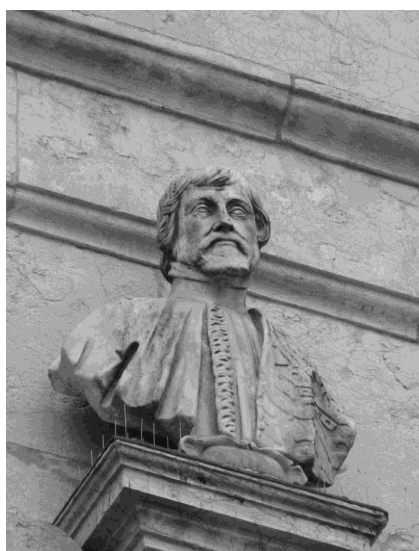
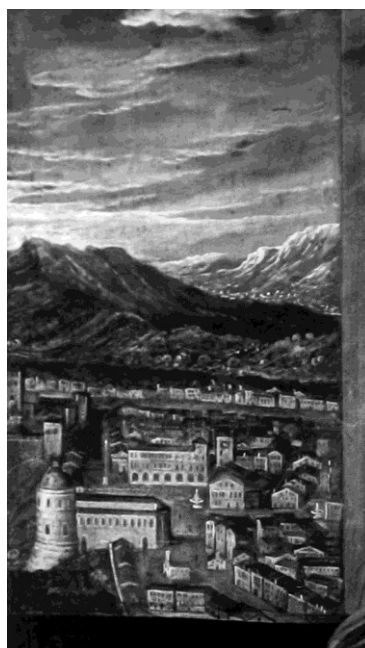


Fig. 1 - Domenico Tintoretto, *Ritratto del podestà di Belluno Vincenzo Cappello*. Los Angeles, Hammer Museum - University of California Collection, (Willitts J. Hole Art Collection).

Fig. 2 - Domenico Tintoretto, *Ritratto del podestà di Belluno Vincenzo Cappello*, particolare. Los Angeles, Hammer Museum - University of California Collection, (Willitts J. Hole Art Collection).

Fig. 3 - Domenico Tintoretto, *Dieci censori con la colomba dello Spirito Santo*, particolare. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Censori.

Fig. 4 - Bernardo Falconi (?), *Busto di Vincenzo Cappello*. Venezia, chiesa di Santa Maria Formosa.



Fig. 5 - Domenico Falce, *Pianta prospettica di Belluno*, particolare. Verona, Fondazione Cariverona.  
Fig. 6 - Mathio Dreiselli, *Civaldi di Belluno*, incisione.

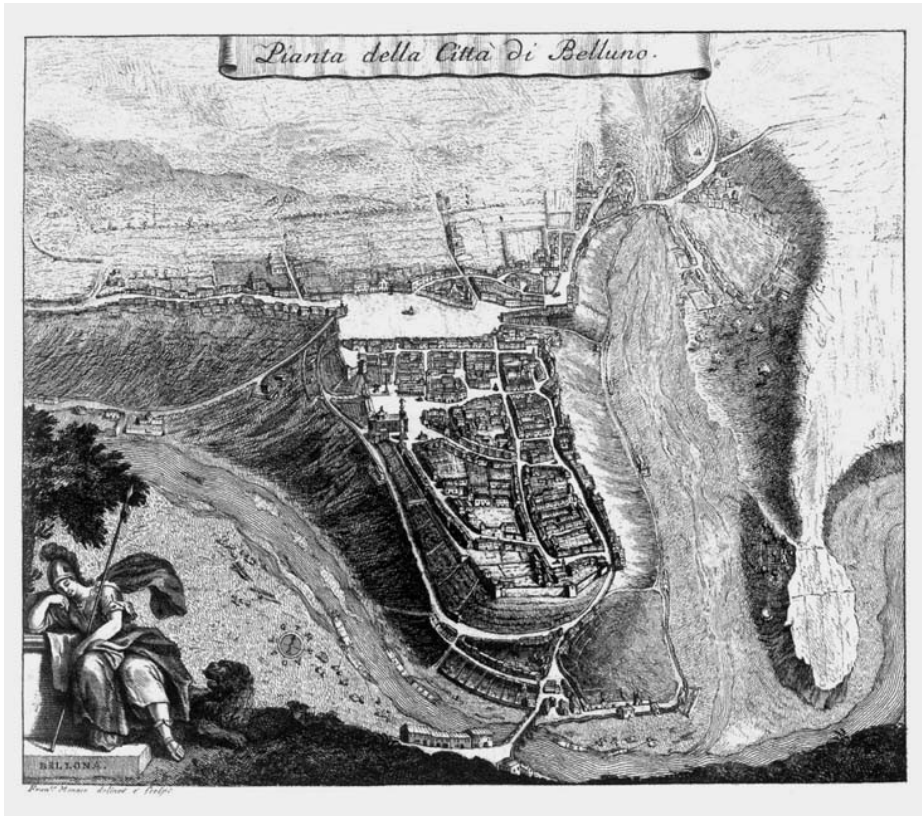


Fig. 7 - Francesco Monaco, *Pianta della città di Belluno*, incisione.

Fig. 8 - Domenico Tintoretto e aiuti, *Ritratto del podestà di Vicenza Antonio Longo*, già Parigi, mercato antiquario.

Fig. 9 - Domenico Tintoretto e aiuti, *Ritratto del podestà di Vicenza Antonio Longo*, particolare. Già Parigi, mercato antiquario.

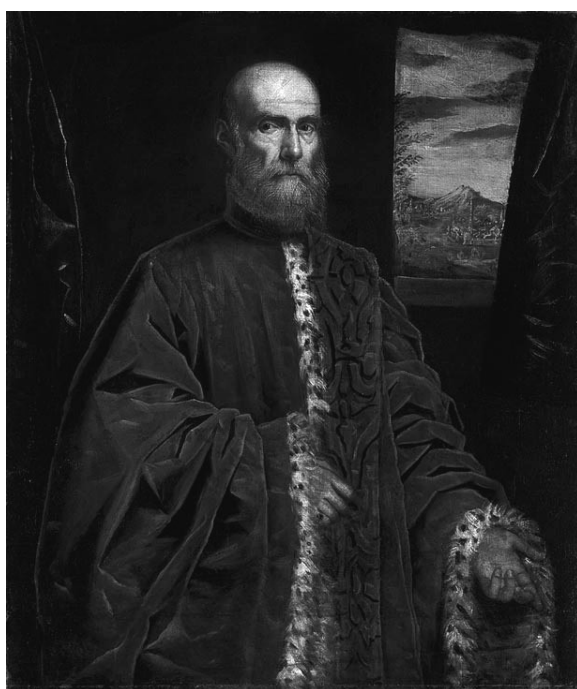


Fig. 10 - Anonimo, *Città di Vicenza*, xilografia.

Fig. 11 - *Veduta di Vicenza*, Commissione ducale di Marino Grimani a Francesco Tiepolo eletto capitano di Vicenza. Venezia, Archivio di Stato.

Fig. 12 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di un podestà di Vicenza*. Berlino, Staatliche Museen.

Fig. 13 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di un podestà di Vicenza*, particolare. Berlino, Staatliche Museen.



Fig. 14 - Leandro Bassano, *Ritratto del duca di Candia Giovanni Francesco Sagredo*. Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 15 - Leandro Bassano, *Ritratto di Giovanni Francesco Sagredo*. Zhytomyr, Museo Regionale.

Fig. 16 - Leandro Bassano, *Ritratto di Giovanni Francesco Sagredo*. Già Roma, collezione Doria.

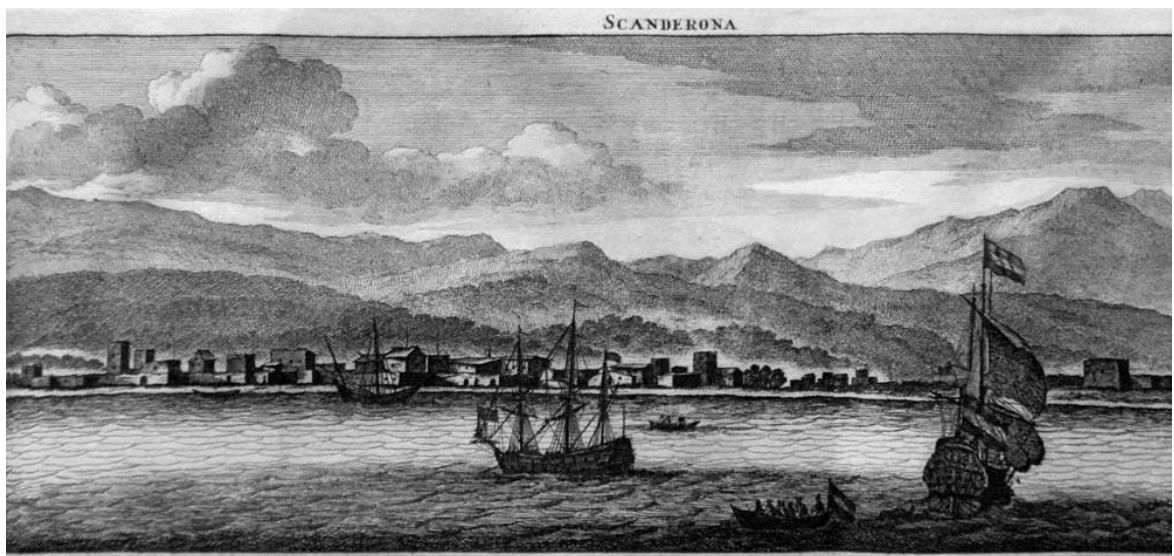
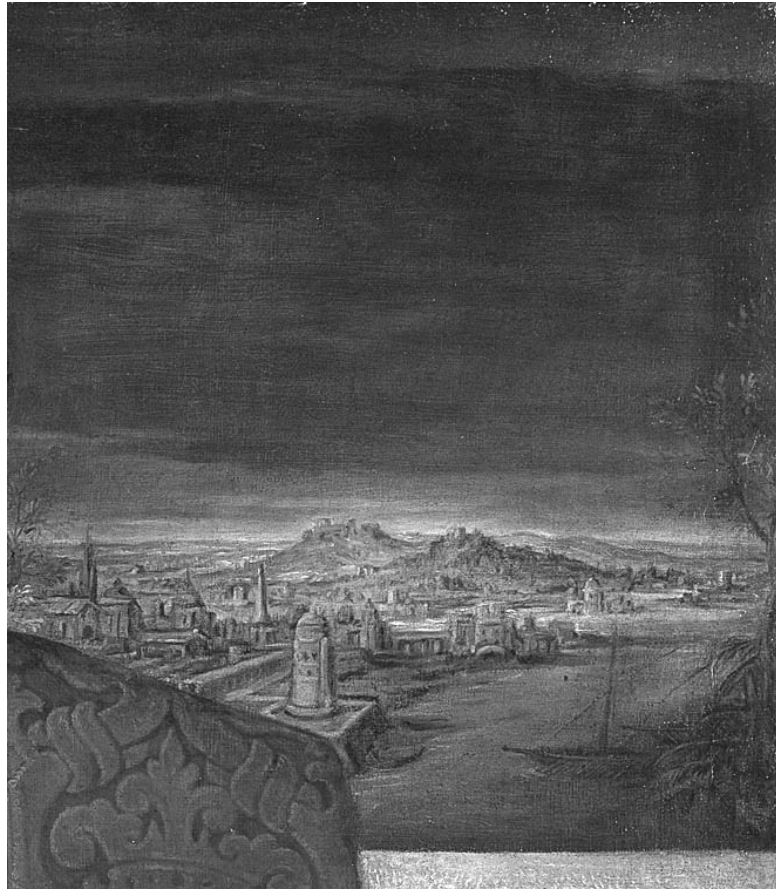


Fig. 17 - Leandro Bassano, *Ritratto del duca di Candia Giovanni Francesco Sagredo*, particolare. Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 18 - Anonimo, *Veduta di Scanderona (Alessandretta)*, incisione, particolare.



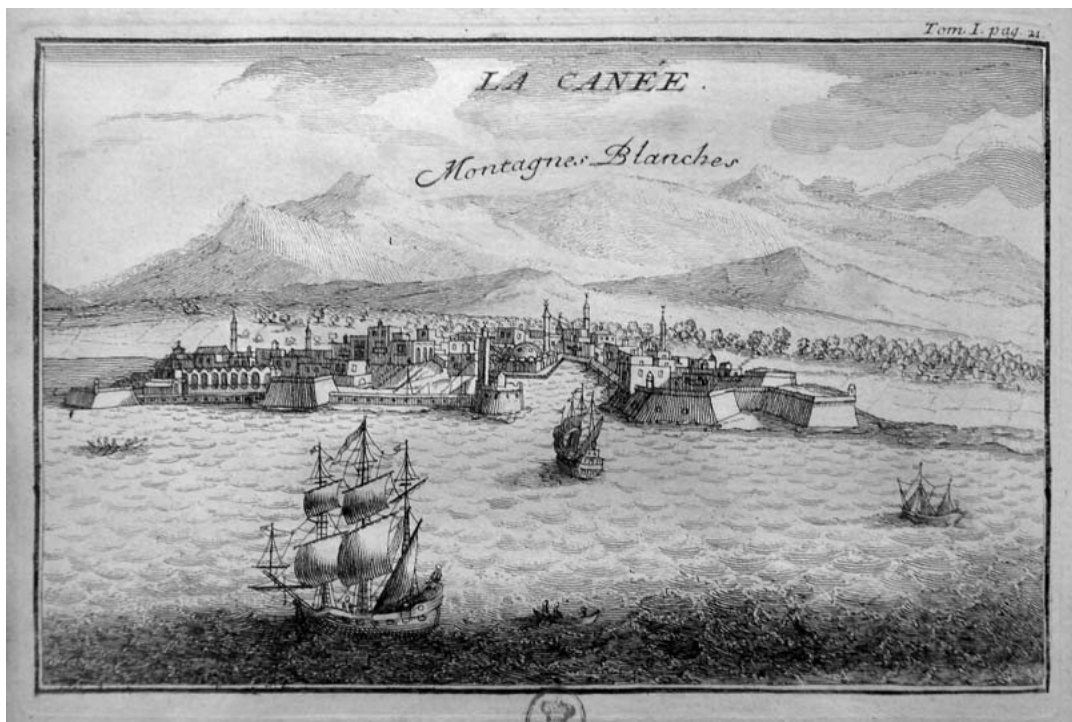


Fig. 19 - Anonimo, *La Canée. Montagnes Blanches*, incisione.  
Fig. 20 - Marco Boschini, *Canea*, incisione.

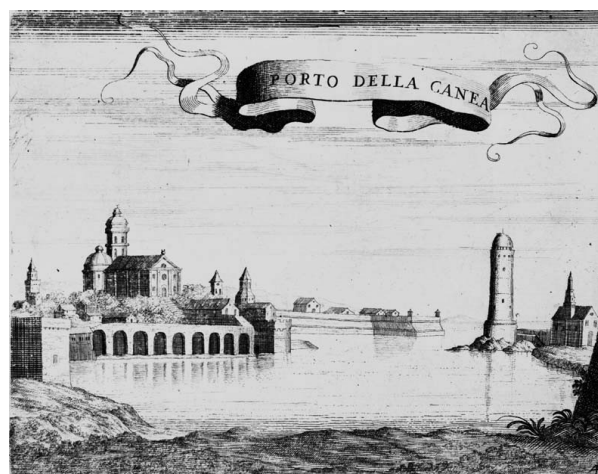
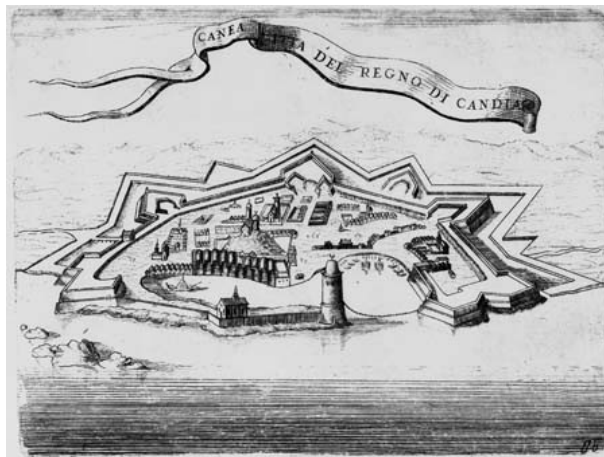
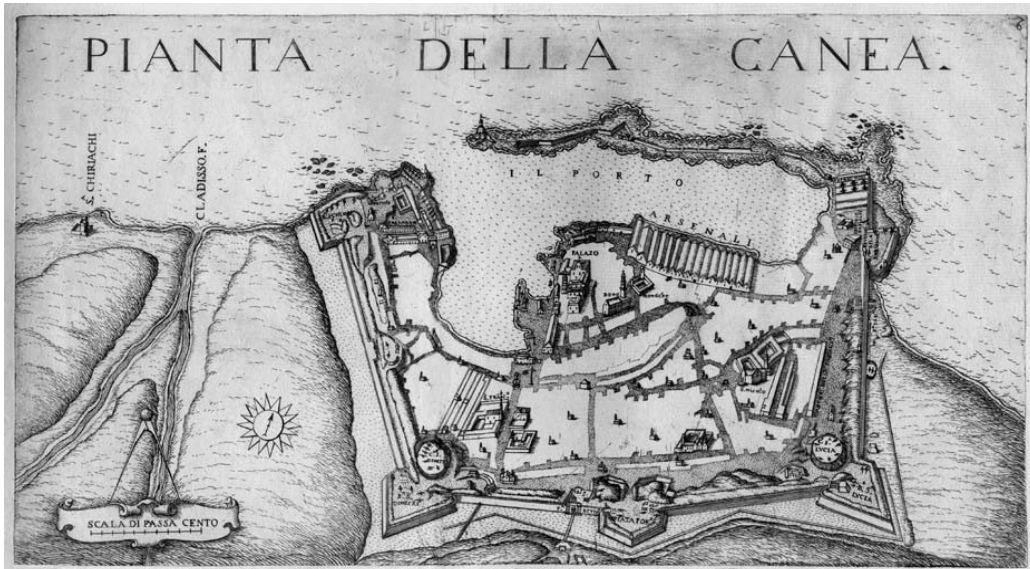


Fig. 21 - Marco Boschini, *Pianta della Canea*, incisione.

Fig. 22 - Vincenzo Coronelli, *Canea città del regno di Candia*, incisione.

Fig. 23 - Vincenzo Coronelli, *Porto della Canea*, incisione.

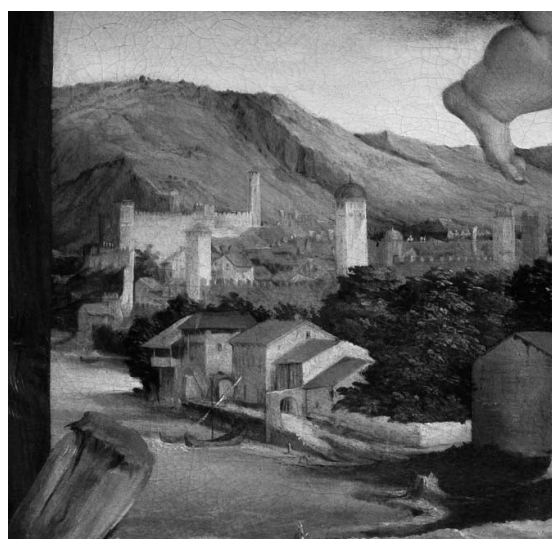


Fig. 24 - Leandro Bassano, *Ritratto di un podestà di Bassano davanti alla Madonna con Gesù Bambino*. Bassano del Grappa, Museo Civico (comodato Fondazione Domus).

Fig. 25 - Jacopo Bassano, *Santissima Trinità*, particolare. Angarano, chiesa della Santissima Trinità.

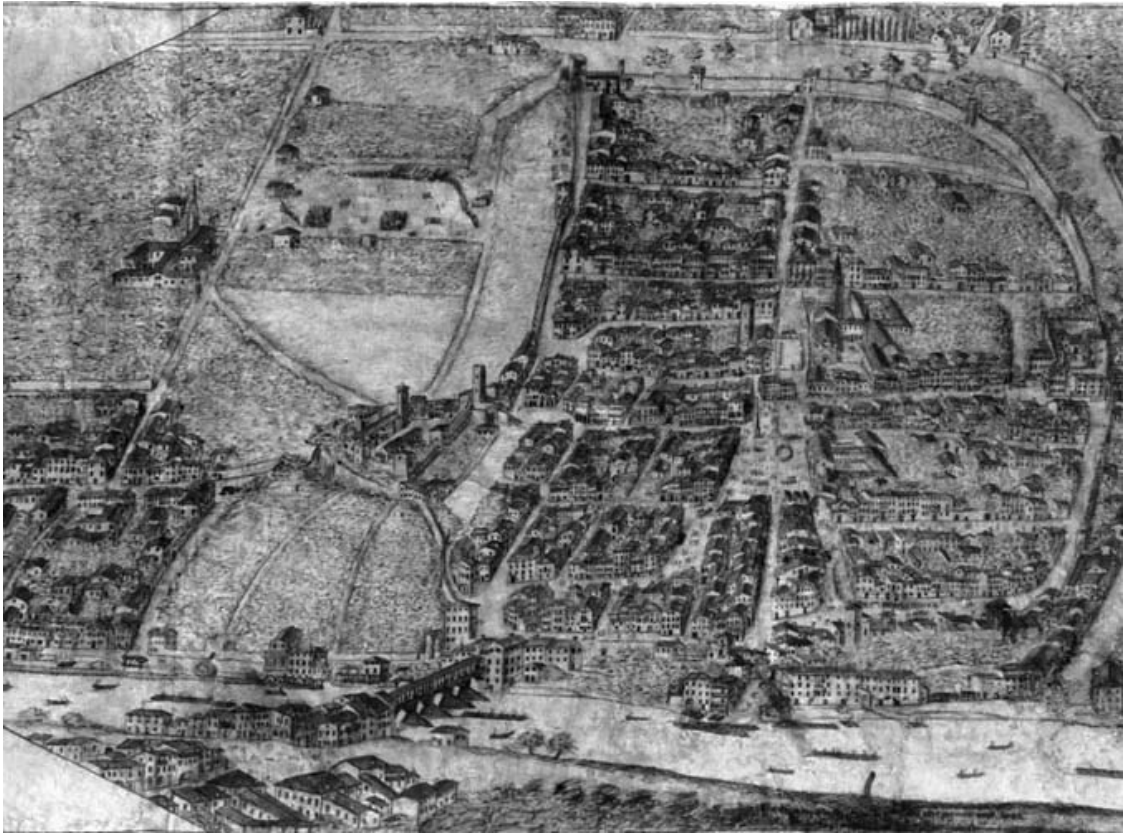


Fig. 26 - Francesco e Leandro Bassano, *Pianta prospettica di Bassano*, disegno, particolare. Bassano del Grappa, Museo Civico.

Fig. 27 - Francesco Valesio, *Veduta di Bassano e del convento di San Fortunato*, incisione.



Fig. 28 - Francesco Chiuppani, *Pianta di Bassano*, incisione.

Fig. 29 - Leandro Bassano, *Allegoria del Battesimo di Chiara Minotto*. Padova, Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo.

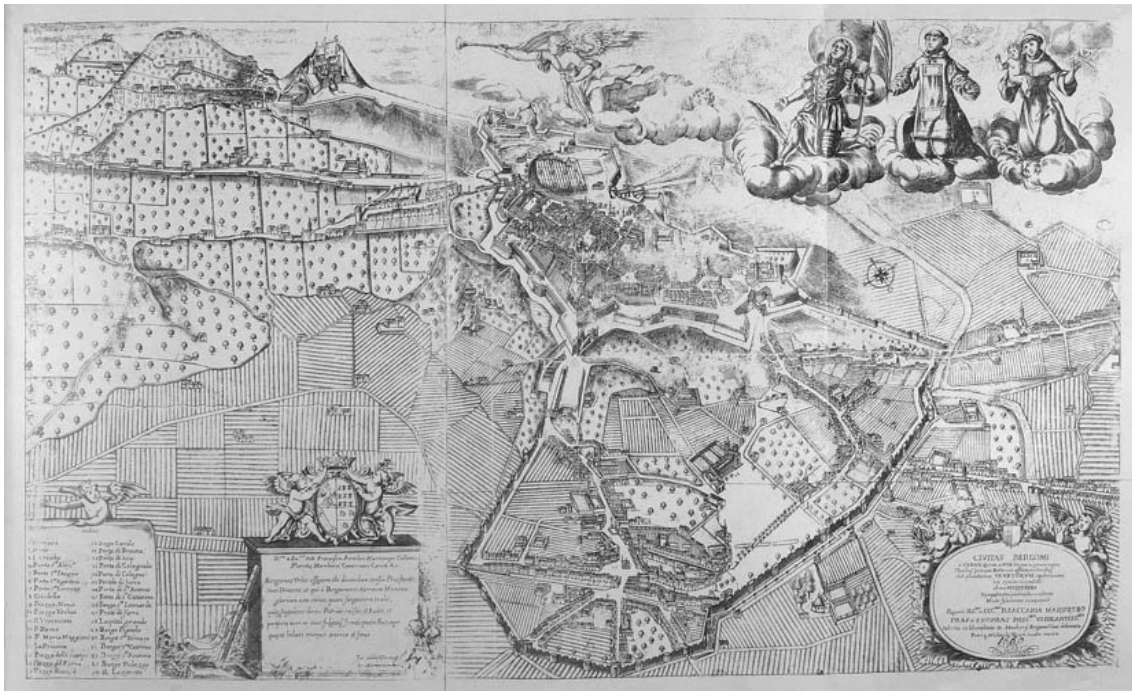


Fig. 30 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di Gentiluomo seduto alla finestra*. Canada, collezione privata.

Fig. 31 - Alvise Cima, *Pianta prospettica di Bergamo*. Già collezione Lamberto Sala.

Fig. 32 - G. Macheri - Pietro Micheli, *Civitas Bergomi*, incisione.

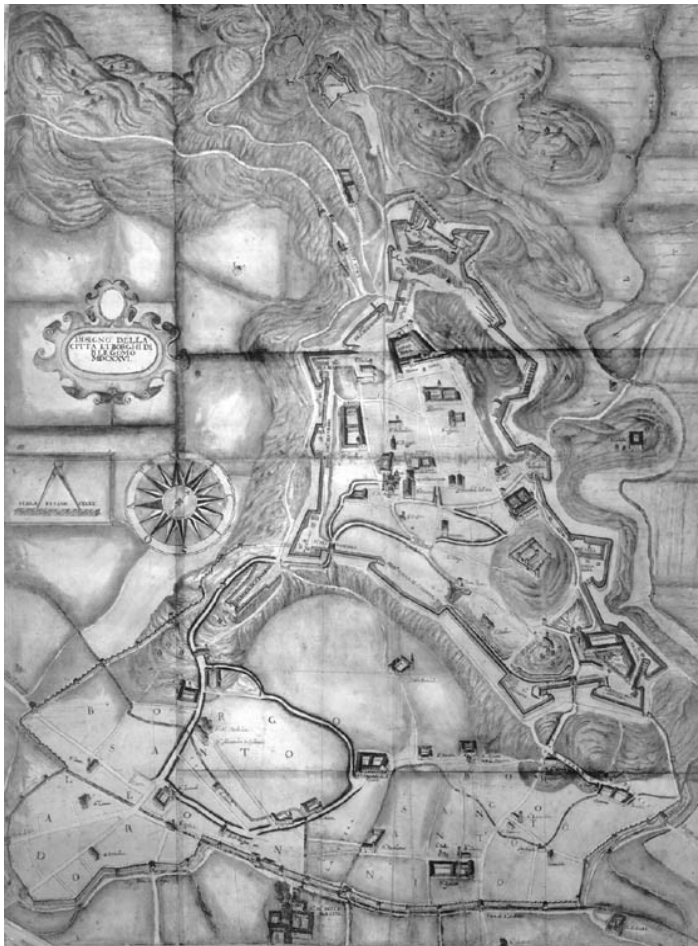


Fig. 33 - Francesco Valesio, *Pianta di Bergamo*, incisione.

Fig. 34 - *Disegno della Città et borghi di Bergamo*, disegno. Venezia, Archivio di Stato.

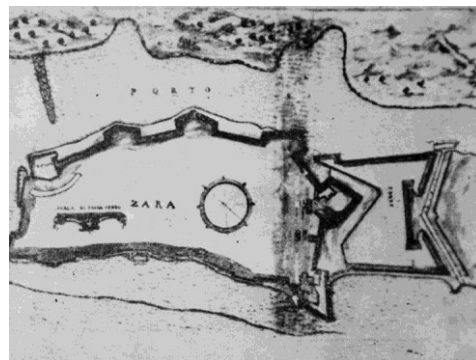
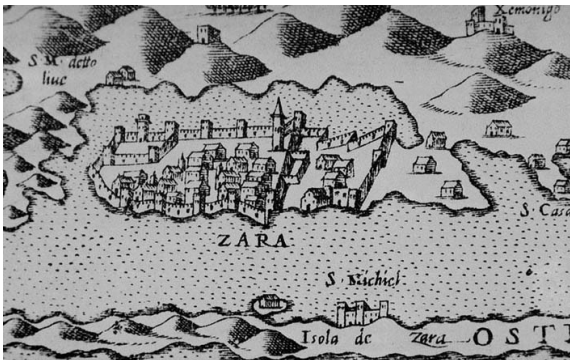


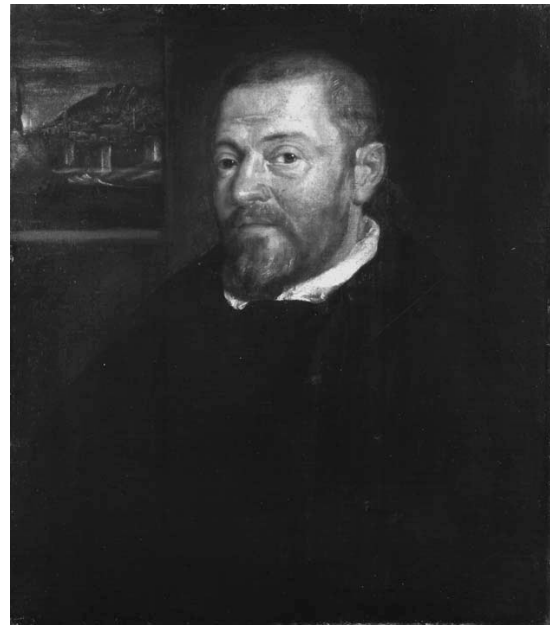
Fig. 35 - Domenico Tintoretto, *Ritratto dell'arcivescovo di Zara Luca Stella*. Roma, Galleria Spada.

Fig. 36 - Domenico Tintoretto, *Ritratto dell'arcivescovo di Zara Luca Stella*, particolare. Roma, Galleria Spada.

Fig. 37 - Paolo Forlani, *Vera et fidele discriptione di tutto il Contado di Zara et Sebenico*, incisione, particolare.

Fig. 38 - *Pianta di Zara*, in *Atlante Marmorio*. Venezia, Archivio di Stato.





- Fig. 39 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato veneziano*. Già Venezia, mercato antiquario.  
Fig. 40 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato veneziano*. New York, collezione privata.  
Fig. 41 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato veneziano*. Pasadena, Norton Simon Museum.  
Fig. 42 - Leandro Bassano (?), *Ritratto di magistrato veneziano*. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

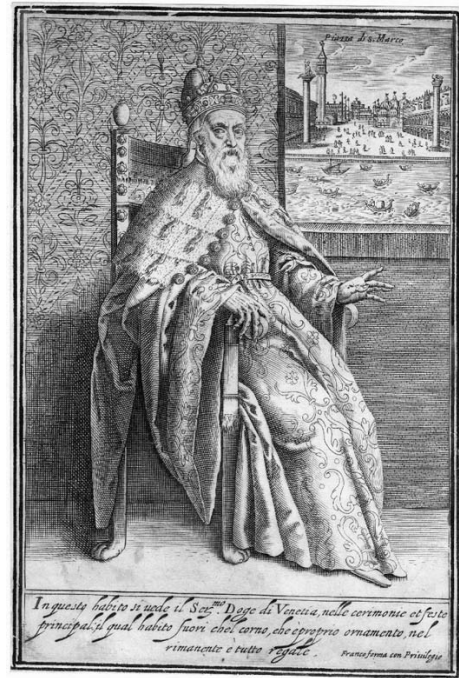


Fig. 43 - Leandro Bassano, *Ritratto del doge Marino Grimani*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

Fig. 44 - Leandro Bassano, *Ritratto del doge Marino Grimani*, particolare. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

Fig. 45 - Leandro Bassano e aiuti, *Ritratto del doge Marino Grimani*. Princeton, University Art Museum.

Fig. 46 - Giacomo Franco, *Abito del Serenissimo Doge di Venezia*, incisione.



Fig. 47 - Leandro Bassano, *Ritratto di giovane a figura intera*. Plas Newydd, Marchese of Anglesey Collection.

Fig. 48 - Leandro Bassano, *Ritratto di giovane a figura intera*, particolare. Plas Newydd, Marchese of Anglesey Collection.

Fig. 49 - Robert Peake il Vecchio, *Ritratto del principe Carlo come Duca di York*, Cambridge, University of Cambridge.

Fig. 50 - Salomon Mesdach (attribuito), *Ritratto di Sir Peter Courten*, Amsterdam, Rijksmuseum.

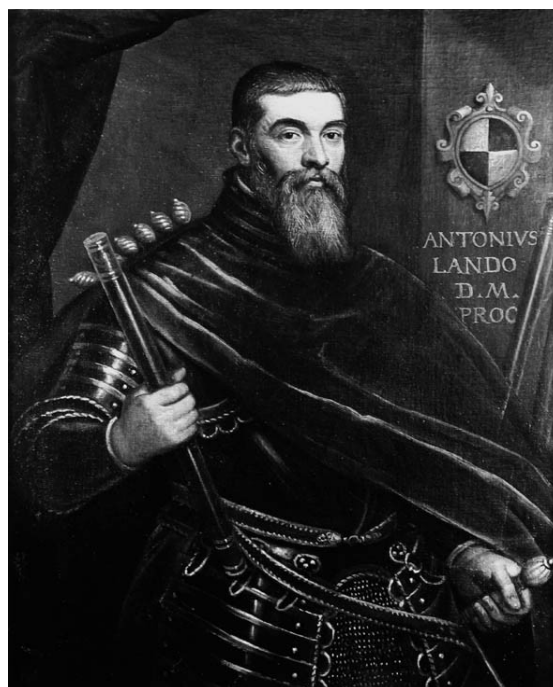
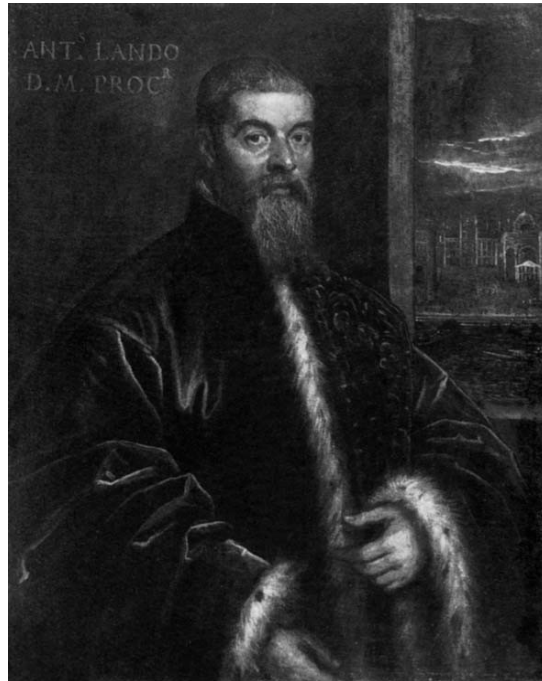


Fig. 51 - Domenico Tintoretto, *Ritratto del procuratore di San Marco Antonio Lando*. New York, mercato antiquario.

Fig. 52 - Domenico Tintoretto, *Ritratto del procuratore di San Marco e generale Antonio Lando*. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (deposito demaniale).



Fig. 53 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo con veduta della Piazzetta di San Marco*. Già Londra, mercato antiquario.

Fig. 54 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo con veduta della Piazzetta di San Marco*, particolare. Già Londra, mercato antiquario.



Fig. 55 - Domenico Tintoretto (?), *Ritratto di Henry Wotton*. Ubicazione sconosciuta.

Fig. 56 - Anonimo, *Ritratto di Henry Wotton*. Eton, Eton College.

Fig. 57 - Michiel Jansz. van Mierevelt, *Ritratto di Henry Wotton*. Oxford, Bodleian Gallery.



Fig. 58 - Domenico Tintoretto, *Ritratto della dogressa Morosina Morosini Grimani*. Lipsia, Museum der Bildenden Künste.

Fig. 59 - Domenico Tintoretto, *Ritratto della dogressa Morosina Morosini Grimani*, particolare. Lipsia, Museum der Bildenden Künste.

Fig. 60 - Giacomo Franco, *La dogressa Morosina Morosini Grimani sul Bucintoro è condotta a Palazzo Ducale*, incisione.



Fig. 61 - Andrea Vicentino, *Sbarco di Morosina Grimani a San Marco*. Venezia, Museo Correr.





Fig. 62 - Leandro Bassano, *Ritratto di Morosina Morosini Grimani*. Dresda, Gemäldegalerie.  
Fig. 63 - Leandro Bassano, *Ritratto di Morosina Morosini Grimani*, particolare. Dresda, Gemäldegalerie.  
Fig. 64 - Sanvincenti, La Piazza.  
Fig. 65 - Sanvincenti, Il Castello Morosini-Grimani.

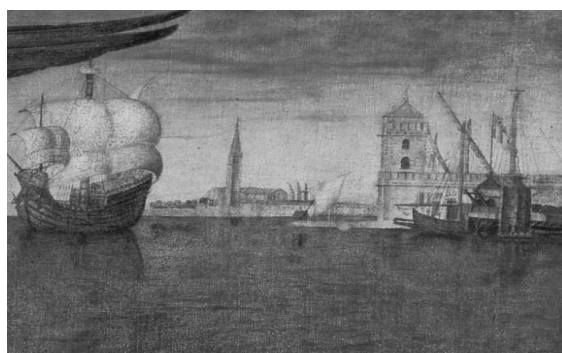
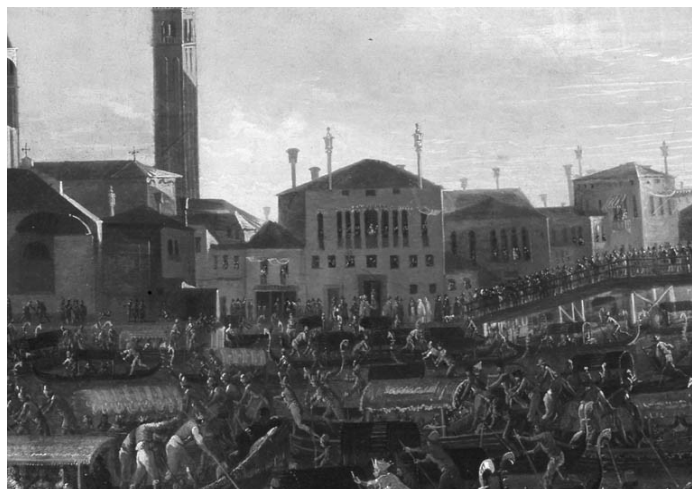
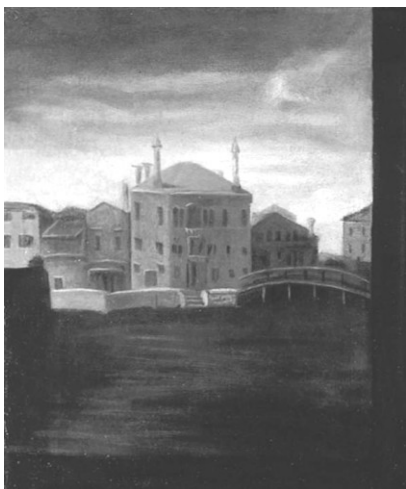


Fig. 66 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di un procuratore di San Marco di casa Contarini*. New York, Frick Collection.

Fig. 67 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di un procuratore di San Marco di casa Contarini*, particolare. New York, Frick Collection

Fig. 68 - Vittore Carpaccio, *Leone di San Marco*, particolare. Venezia, Palazzo Ducale, Sala Grimani.

Fig. 69 - Bottega di Jacopo Tintoretto, *Tre provveditori alla Zecca*, particolare. Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro.

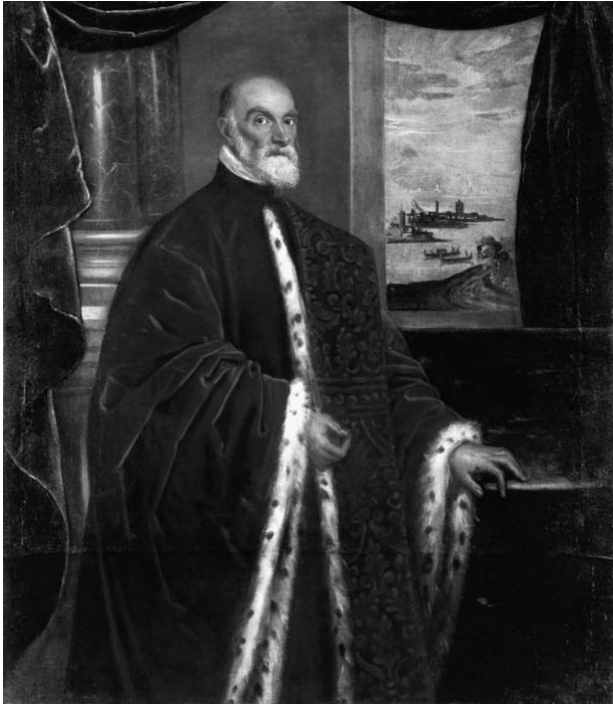


- Fig. 70 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di giovane con veduta veneziana*. Già Londra, mercato antiquario.  
Fig. 71 - Leandro Bassano, *Ritratto di un gentiluomo di casa Giustinian*. Milano, collezione privata.  
Fig. 72 - Leandro Bassano, *Ritratto di un gentiluomo di casa Giustinian*, particolare. Milano, collezione privata.  
Fig. 73 - Joseph Heintz il Giovane, *Il fresco in barca a Murano*, particolare. Venezia, Museo Correr.



Fig. 75 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo venticinquenne*. Longleat, Marquess of Bath Collection.

Fig. 76 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna con due figliette*. Ubicazione sconosciuta.



- Fig. 77 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di Domenico Cappello*. Già Londra, mercato antiquario.  
Fig. 78 - Domenico Tintoretto, *Dieci censori con la colomba dello Spirito Santo*, particolare. Venezia, Palazzo Ducale, Sala dei Censori.  
Fig. 79 - L'isola di Torcello dalla laguna.  
Fig. 80 - Bernardo Falconi (?), *Busto di Domenico Cappello*. Venezia, chiesa di Santa Maria Formosa.



Fig. 81 - Leandro Bassano, *L'imbarco del Doge di Venezia sul Bucintoro*. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 82 - Leandro Bassano, *L'imbarco del Doge di Venezia sul Bucintoro*, particolare. Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 83 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna con fiori tra i capelli*. Wiesbaden, Museum Wiesbaden.

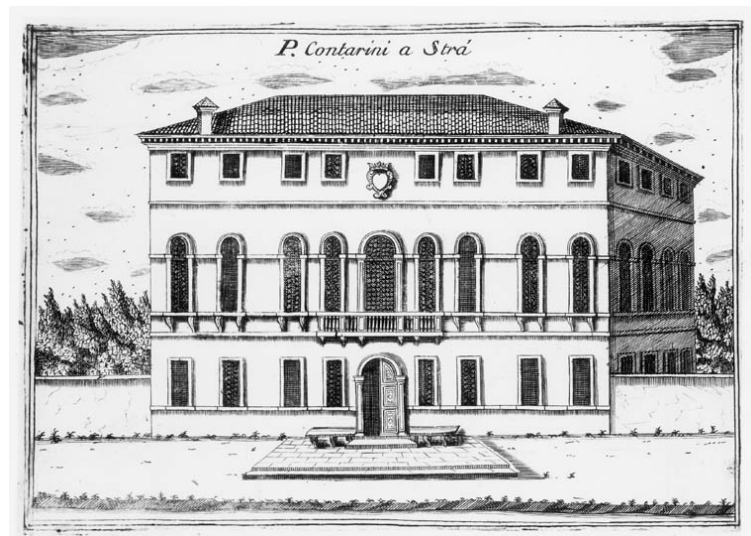
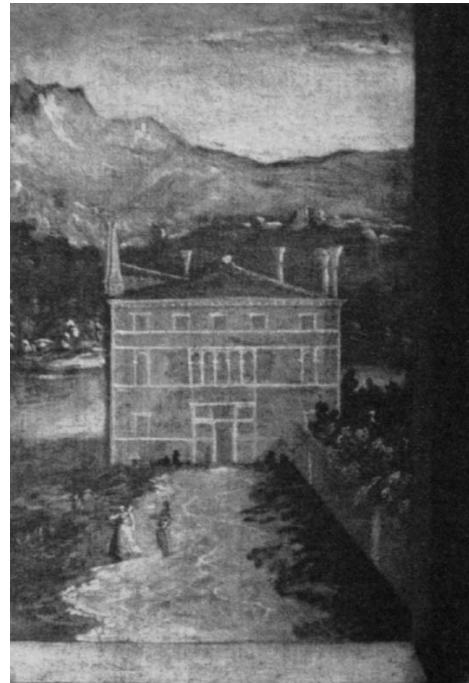


Fig. 84 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna, cosiddetta Contarini*. Già Torino, mercato antiquario.

Fig. 85 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna, cosiddetta Contarini*, particolare. Già Torino, mercato antiquario.

Fig. 86 - Vincenzo Coronelli, *Palazzo Contarini a Stra*, incisione.





Fig. 87 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di giovane gentiluomo*. Già Baltimora, Collezione Walters.

Fig. 88 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato*. Firenze, Collezione Acton.

Fig. 89 - Domenico Tintoretto (ambito?), *Ritratto di gentildonna*. Già Venezia, mercato antiquario.

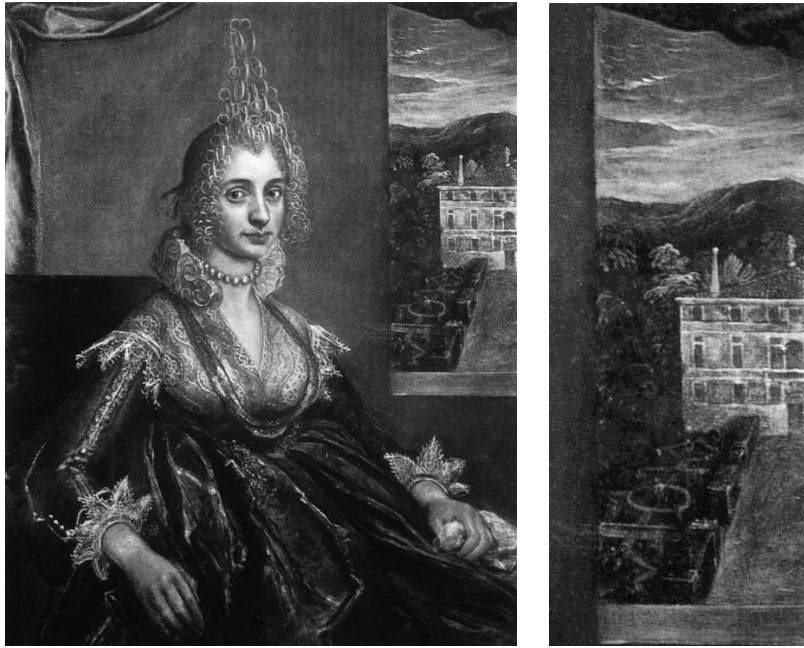


Fig. 90 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna veneziana*. Già Londra, Gallery Lasson.

Fig. 91 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna veneziana*, particolare. Già Londra, Gallery Lasson.

Fig. 92 - Domenico Tintoretto, *Susanna e i vecchioni*, particolare. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

Fig. 93 - Giovanni Francesco Costa, *Veduta del Palazzo del N.H. Bon*, incisione.



Fig. 94 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo veneziano*. Già Londra, mercato antiquario.  
Fig. 95 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo*. Londra, National Gallery.

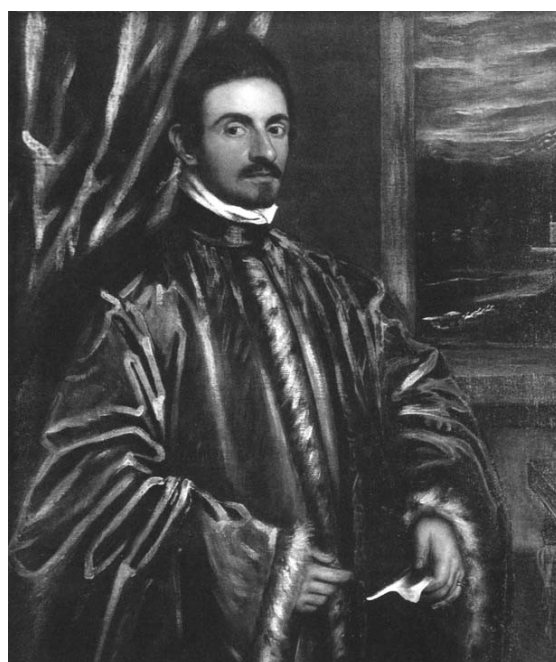


Fig. 96 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato veneziano* (stato asta 1924). Bergamo, collezione privata.

Fig. 97 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato veneziano* (stato asta 1951). Bergamo, collezione privata.

Fig. 98 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato veneziano* (stato attuale). Bergamo, collezione privata.



Fig. 99 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo veneziano*. Schwerin, Staatliches Museum.  
Fig. 100 - Leandro Bassano, *Ritratto di liutista*. Già Lucerna, mercato antiquario.



Fig. 101 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna di casa Zen*. Asolo Museo Civico.  
Fig. 102 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo di casa Zen*. Asolo, Museo Civico.



Fig. 103 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di giovane gentiluomo*. Mosca, Museo Puškin.

Fig. 104 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di giovane gentiluomo*, particolare. Mosca, Museo Puškin.

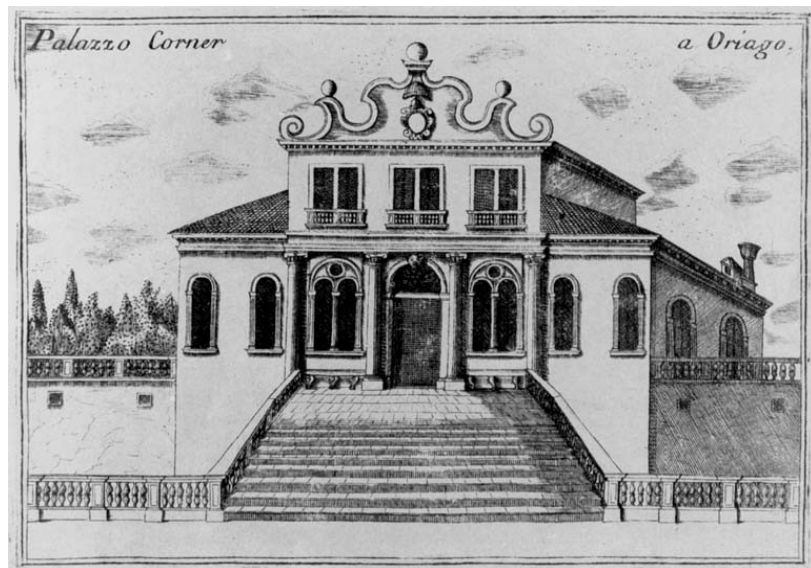
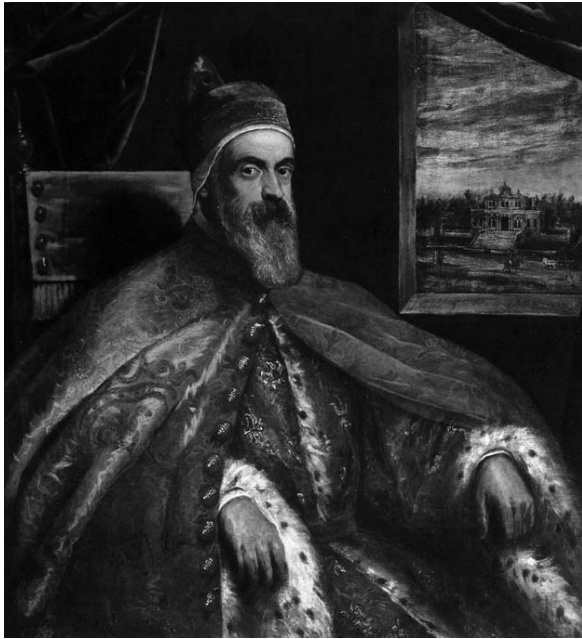


Fig. 105 - Domenico Tintoretto, *Ritratto del doge Marino Grimani*. Cincinnati, Cincinnati Art Museum.  
Fig. 106 - Domenico Tintoretto, *Ritratto del doge Marino Grimani*, particolare. Cincinnati, Art Museum.  
Fig. 107 - Vincenzo Coronelli, *Veduta di Palazzo Corner a Oriago*, incisione.





Fig. 108 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo accanto alla finestra*. Bergamo, Accademia Carrara.

Fig. 109 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di Margherita Gonzaga d'Este*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

Fig. 110 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo trentatreenne*. Ubicazione sconosciuta.



Fig. 111 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato veneziano*. Già New York, mercato antiquario.  
Fig. 112 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di magistrato veneziano*. Già Zurigo, Galleria Meissner.  
Fig. 113 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo veneziano*. Già Londra, Wright Collection.



Fig. 114 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo*. Poughkeepsie (New York), The Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College.

Fig. 115 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentiluomo con mano sulla spada*. Già New York, mercato antiquario.

Fig. 116 - Domenico Tintoretto, *Ritratto virile*. Brocklesby House (Lincolnshire), Earl of Yarborough Collection (?)

Fig. 117 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di giovane gentiluomo a figura intera*. Già Londra, mercato antiquario.



Fig. 118 - Leandro Bassano, *Ritratto di gentiluomo con la penna in mano*. Dresda, Gemäldegalerie.

Fig. 119 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna seduta presso una finestra*. Già Lucerna, mercato antiquario.

Fig. 120 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di gentildonna accanto a una finestra*. Helsinki, Villa Gyllenberg.



Fig. 121 - Domenico Tintoretto, *Ritratto muliebri*. Marquartstein, collezione Knopik (?)

Fig. 122 - Leandro Bassano, *Ritratto di gentiluomo seduto con libro alla finestra*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection.



Fig. 123 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di Leandro Bassano*. San Pietroburgo, Ermitage.

Fig. 124 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di scultore (Ascanio dei Cristi ?)*. Monaco, Alte Pinakothek.



Fig. 125 - Domenico Tintoretto, *Ritratto di un ambasciatore veneziano (Gerolamo Soranzo ?)*. Firenze, collezione privata.

Fig. 126 - Dirck Volkertsz. Coornhert, su disegno di Maarten van Heemskerck, *Il Papa prigioniero a Castel Sant'Angelo*, incisione.

Fig. 127 - Dirck Volkertsz. Coornhert, su disegno di Maarten van Heemskerck, *La morte di Carlo, duca di Borbone e la cattura di Roma*, incisione.





## **BIBLIOGRAFIA:**

### **Opere manoscritte**

#### Venezia, Archivio di Stato

*Archivio Grimani Barbarigo*, b. 20, *Notatorio 1589-1604*.

*Misc. codici*, s. I, *Storia veneta*: M. Barbaro, *Arbori de' patritii veneti*.

*Notarile Atti*, (notaio Claudio Paulini), b. 3457, protocollo 1648, III, cc. 1133r-1164v.

*Notarile, Testamenti*, (notaio Claudio Paulini), b. 799, n. 437.

*Segretario alle voci, Elezioni Maggior Consiglio*, reg. 13, 1620-1624.

#### Venezia, Archivio Storico del Patriarcato di Venezia

*Archivio della Parrocchia di San Canciano, Registri dei battesimi*, 1, (1564-1604).

#### Venezia, Biblioteca del Museo Correr

*Codice Malvezzi* n. 5, *Consiliorum Series*, 1602-1605.

*Mss. Cicogna*, 2498-2504: M. Barbaro - A.M. Tasca, *Discendenze patrizie*, 7 voll., sec. XVIII.

*Mss. Morosini-Grimani*, 436, *Raccolta delle fortezze tutte della Serenissima Repubblica di Venezia di Marcello Alessandri*, 1620.

*Mss. P.D. c 4*: G. TASSINI, *Cittadini veneziani*, 5 voll., 1888.

*Mss. P.D. c.*, 2501/XXII, *Testamento di Vincenzo Cappello*, 1646.

#### Dresda

P. GUARIENTI, *Catalogo delli quadri, che sono nel Gabinetto di Sua Maestà*, 1747-1750.

*Inventarium von der Königlichen Bilder-Galerie zu Dreßden, gefertigt Mens: Julij & August: 1754* (compilato da Matthias Oesterreich).

J.A. RIEDEL-C.F. WENZEL, *Catalogue des tableaux de la Galerie Électorale à Dresde*, Dresde 1765.

### **Opere a stampa**

S.d.

E.A. CICOGNA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, 6 voll., Venezia S.d.

G. FRANCO, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame nuovamente da Giacomo Franco*, Venezia S.d.

1435

L.B. ALBERTI, *Della pittura*, (ed. Milano 1804), 1435.

1486

B. VON BREYDENBACH, *Transmarina Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz 1486.

1548

AGNOLO FIRENZUOLA, *Del Dialogo del Firenzuola fiorentino, Della bellezza delle Donne, intitolato Celso in Prose*, Firenze 1548, pp. 61-109.

1567

J. CAVACIO, *Illustrium anachoretarum elogia sive religiosi viri musæum*, Padova 1567.

1575

G. BRAUN-F. HOGENBERG, *De praecipuis totius universi urbibus liber secundus*, Colonia 1575.

1579

P. PARUTA, *Della perfezione della vita politica*, Venezia 1579, (ed. consultata in *Opere politiche di Paolo Paruta*, precedute da un discorso di C. MONZANI e dallo stesso ordinate e annotate, 2 voll., Firenze 1852).

1580

F. VALESIO, *Raccolta di le più illustri et famose città di tutto il mondo*, Venezia 1580.

1591

C. VECELLIO, *Corone delle nobili e virtuose donne*, Venezia 1591.

1597

G. ROTA, *Lettera nella quale si descriue l'ingresso nel Palazzo Ducale della serenissima Morosina Morosini Grimani prencipessa di Vinetia*, Vinetia 1597.

D. TUTIO, *Ordine et modo tenuto nell'incoronazione della serenissima Moresina Grimani dogressa di Venetia*. [...], Venetia 1597.

1598

C. VECELLIO, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venetia 1598.

1599

P. BERTELLI, *Theatrum urbium italicarum*, Venetiis 1599.

1604

F. SANSOVINO - G. STRINGA, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia 1604.

1610

G. FRANCO, *Habiti, d'huomeni et donne venetiane con la processione della Serenissima Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste,cerimonie pubbliche della nobilissima Città di Venetia*, Venezia 1610.

1639

*Adventus episcopalis illustrissimi, et reverendissimi D.D. Archiepiscopi Lucæ Stellæ*

*veneti ad episcopatum patavinum*, Patavii 1639.

*Felicibus auspiciis illustr.<sup>mi</sup> et rever.<sup>mi</sup> D.D. Archiepiscopi Lucae Stellæ antistitis Patavini comitisque saccensis oratio.<sup>s</sup> et congratulatio.<sup>s</sup>*, Patavii 1639.

1648

C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite degl'illustri pittori veneti e dello Stato*, II, Venetia 1648 (ed. a cura di D.F. VON HADELN, Berlin 1914-1924).

1651

M. BOSCHINI, *Il regno tutto di Candia*, Venezia 1651.

1674

M. BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia 1674.

1684

D. MARTINELLI, *Il ritratto di Venezia*, Venezia 1684.

1700

C. DE BRUYN, *Voyage au Levant, c'est à dire dans les principaux endroits de l'Asie Mineure, dans les isles de Chio, de Rhodes, de Chypre &c. De même que dans le plus considerables villes d'Egypte, de Syrie, et de la Terre Sainte; enrichi de plus de deux cens tailles-douces, ou sont représentées les plus célèbres villes, païs, bourgs, & autres choses dignes de remarque, le tout dessiné d'après nature par Corneille Le Brun. Traduit du flamand*, Delft 1700.

1703

*Description exacte des isles de l'archipel et de quelques autres adjacentes. Traduite du flamand d'O. Dapper*, Amsterdam, 1703.

1710

V. CORONELLI, *La Brenta quasi borgo della città di Venezia*, Venezia 1710.

1717

J. PITTON DE TOURNEFORT, *Relation d'un voyage du Levant*, I, Paris, 1717.

1733

A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia 1733.

1750

GIOVANNI FRANCESCO COSTA, *Delle delizie del fiume Brenta espresse ne' palazzi e casini situati sopra le sue sponde dalla sboccatura nella laguna di Venezia fino alla città di Padova*, Venezia, 1750-1756.

1765

G.B. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padova 1765.

1771

A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri: libri V*, Venezia 1771.

1775

D. FARLATO, *Illyrici Sacri, V, Ecclesia jaderina cum suffraganeis, et ecclesia zagrabiensis*, Venetiis 1775.

G.B. VERCI, *Notizie intorno alla Vita, e alle opere de' Pittori, Scultori, e Intagliatori della Città di Bassano*, Venezia 1775.

1778

N. PIGAGE, *La Galerie Electorale de Dusseldorff ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Basle, 1778.

1819

*Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819*, Madrid 1819.

1821

*Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821*, Madrid 1821.

1824

*Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid 1824

1829

*Catálogo de las Pinturas y Estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid 1829.

1833

D. VITTORELLI, *Viaggio o guida di Bassano, Possagno, ed Oliero*, Bassano 1833.

1837

F. MATTHÄI, *Verzeichniss der Königlich Sächsischen Gemaelde-Galerie zu Dresden*, Dresden 1837.

1838

*Loan Exhibition*, British Institution, 1838.

1844

JAMESON, *Companion to the Most Celebrated Private Galleries of Art in London*, London 1844.

1847

G.M. PIAVE, *Feste fatte in Venetia pella incoronazione della serenissima dogaressa Morosina Morosini Grimani*, in «Emporio artistico-letterario ossia Raccolta di amene letture, novita, aneddoti e cognizioni utili in generale», II, 1847, pp. 9-13, 49-52.

1856

*Verzeichniss der Dresdner Königlichen Gemälde Gallerie*, a cura di J. HÜBNER, Dresden 1856.

1857

*Art Treasures Exhibition*, London 1857.

1861

A. GLORIA, *I Podestà e Capitani di Padova dal 6 giugno 1509 al 28 aprile 1797*, Padova 1861.

1862

A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, I, Padova 1862.

*Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden*, a cura di J. HÜBNER, Dresden 1862.

1864

R.N. WORNUM, *Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery: with Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools*, London 1864.

1866

V. ZANETTI, *Guida di Murano e delle celebri sue fornaci vetrarie*, Venezia 1866.

1870

X. BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome*, Roma 1870.

1874

A. SOMOV, *The Picture Gallery of the Imperial Academy of Arts. Catalogue of Foreign Paintings*, St. Petersburg 1874.

1880

I. LERMOLIEFF (Giovanni Morelli), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880.

1881

G. BERTINI, *Fondazione artistica Poldi Pezzoli. Catalogo generale*, Milano 1881.

O. BRENTARI, *Il museo di Bassano illustrato*, Bassano 1881.

1882

G.A. CAPPELLARI, *Fasti dell'illustre famiglia Minotto estratti dal Campidoglio veneto di Girolamo Alessandro Cappellari*, Venezia 1882.

F. SCHLIE, *Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin*, Schwerin 1882.

1884

O. BRENTARI, *Storia di Bassano e del suo territorio*, Bassano 1884.

*Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden*, a cura di J. Hübner, Dresden 1884.

1887

P. MOLMENTI, *La dogaressa di Venezia*, Napoli 1887.

1888

A. LUZIO, *Disegni topografici e pitture dei Bellini*, in «Archivio storico dell'arte», I, 1888, pp. 276-278.

E. VOLPI, *Il palazzo Giovanelli in Venezia*, Venezia 1888.

1890

*Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery: with Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools*, London 1890.

*Kurzes Verzeichniss der Gemälde im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin*, Schwerin 1890.

1890-1896

G. GALILEI, *Le opere*, ed. nazionale sotto gli auspici di S. M. il Re d'Italia, 22 voll., Firenze 1890-1896 [= *Le opere*].

1892

*Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, a cura di K. WOERMANN, Dresden 1892.

M. TAMARO, *Le città e le castella dell'Istria*, 2 voll., Parenzo 1892.

1894

B. BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York-London 1894.

1896

*Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. älteren Pinakothek in München*, München 1896.

1897

E. JACOBSEN, *Über einige italienische Gemälde der älteren Pinakothek zu München*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft XX», 1897, pp. 425-440.

1898

*Catalogue of the Pictures in the Stafford House*, London 1898.

1899

*Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, a cura di K. WOERMANN, Dresden 1899.

1901

*Descriptive and Historical Catalogue of the Pictures in the National Gallery: with Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools*, London 1901.

*Gemälde des XIV-XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung von Richard von Kaufmann*, Berlin 1901.

J. MARTÍ Y MONSO, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid 1901.

H. THODE, *Tintoretto*, Bielefeld und Leipzig 1901.

1903

Galleria Sangiorgi, Roma, aprile 1903.

1905

*Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, a cura di K. WOERMANN, Dresden 1905.

1905-1906

G. GEROLA, *Per l'elenco delle opere dei pittori Da Ponte*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», LXV, 1905-1906, pp. 957-962.

1906

*Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum*, Berlin 1906.

J.M. FLORIT, *Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada 'La Ribera' en Valladolid*, in «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones: arte, arqueología, historia», 14, 1906, pp. 153-160

G. GEROLA, *Catalogo dei dipinti del museo. Sezione bassanese*, in «Bollettino del Museo Civico di Bassano del Grappa», III, 1906, pp. 105-132.

G. GOMBOSI, *Paintings by Old Masters in the George Ráth-Museum (Budapest)*, (dattiloscritto) 1906.

F.J. MATHER JR., *Recent Additions to the Collection of Mr. John G. Johnson, Philadelphia*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», IX, 1906, pp. 351-363.

1907

*Notizie*, in *Bollettino d'Arte*, VII, 1907, pp. 26-32.

J.B. STOUGHTON HOLBORN, *Jacopo Robusti called Tintoretto*, London 1907 (I ed. 1903).

P.M. TUA, *Contributo all'elenco dei pittori Da Ponte*, in «Bollettino del Museo Civico di Bassano», IV, 1907, pp. 99-100.

1908

*Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, a cura di K. WOERMANN, Dresden 1908.

K. VOLL, *Führer durch die Alte Pinakothek*, München 1908.

L. ZOTTMANN, *Zur Kunst der Bassani*, Strassburg 1908.

1909

*Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums: vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde*, a cura di H. POSSE, Berlin 1909.

*Illustrierter Katalog der Ausstellung von Bildnissen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Berlino, Königlichen Kunstakademie, 31 marzo - 30 aprile 1909), Berlin 1909.

1910

*Vente Volpi*, Jandolo-Tavazzi, Firenze, 25 aprile - 3 maggio 1910.

1911

*Mostra del Ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, Firenze 1911.

*Museo artistico Poldi Pezzoli. Catalogo*, Milano 1911.

1912

*Catalogue of the Pictures in the Royal Gallery at Dresden*, Dresden 1912.

*Elenco dei quadri dell'accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912.

1913

*Catalogue de 100 tableaux de maîtres anciennes formant partie de la galerie Sedelmeyer*, Paris 1913.

B. BERENSON, *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects. Italian Paintings*, I, Philadelphia 1913.

1915

M. LOGAN BERENSON, *Dipinti italiani a Cracovia. II*, in «Rassegna d'Arte», 2, 1915, pp. 25-29.

F.P.B OSMASTON, *The Art and Genius of Tintoretto*, 2 voll., London 1915.

C. VINCENZI, *Milano. Castello Sforzesco. Le pitture. Le migliori opere descritte ed illustrate con 52 tavole*, Milano s.d. [1915].

1916-1918

E. VON DER BERCKEN-A.L. MAYER, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte Tintoretto's*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», X, 1916-1918, pp. 239-265.

1917

*Die Sammlung Richard von Kaufmann*, P. Cassirer - H. Helbing, Berlin, I, 4 dicembre 1917.

R. LONGHI, *Cose bresciane del Cinquecento*, in «L'Arte», 20, 1917, pp. 99-114.

1918

T.B., *The Kaufmann Sale* in «Burlington Magazine», 32, 1918, pp. 35-37.

1920

H. POSSE, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1920.

1922

*Fürher durch das Mecklenburgische Landesmuseum in Schwerin. Die Sammlungen im Museum am Alten Garten*, Schwerin 1922.

1923

O. RONCHI, *Guida storico-artistica di Padova e dintorni*, Padova 1923.



E. VON DER BERCKEN-A.L. MAYER, *Jacopo Tintoretto*, II, München 1923.

1924

*Canessa Sale*, American Art Association, New York, 25-26 gennaio 1924.

R.A. PELTZER, *Niederländisch-venezianische Landschaftsmalerei*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», I, 1924, p. 126-153.

1925

F. Kleinberger Galleries, New York, 1925.

M. PITTALUNGA, *Il Tintoretto*, Bologna 1925.

1927

C. GAMBA, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla mostra di Palazzo Vecchio nel MCMXI*, a cura di C. CAVERSAZZI (et al.), Bergamo 1927.

Fine Art Company, Lucerna, 1927.

1928

O. RONCHI, *Un dipinto di Leandro Bassano offerto da Padova al Podestà Andrea Minotto (1605)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 1928, pp. 263-280.

1929

*Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1929.

C.H. COLLINS BAKER, *Catalogue*. National Gallery, London 1929.

G. GOMBOSI, in «Archaeologiai Értesítő», XLIII, 1929, p. 280.

P. PAOLETTI, *La Scuola Grande di San Marco*, Venezia 1929.

H. POSSE, *Die Gemäldegalerie zu Dresden. Die romanischen Länder*. Dresden-Berlin 1929.

*Sammlung Kaulbach*, Helbing, München, 29-30 ottobre 1929.

A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana. La Pittura del Cinquecento*, vol. IX, IV, Milano 1929.

*Wright Sale*, Robinson & Fisher, London, 7 novembre 1929.

1930

*A Catalogue of the Edgecliffe Collection of Paintings, Assembled by Mrs. Thomas J. Emery at Her Residence "Edgecliffe" Walnut Hills Cincinnati, Ohio and Bequeathed by Her to the Cincinnati Museum Association*, Cincinnati 1930.

*Elenco dei quadri. Accademia Carrara in Bergamo, Bergamo 1930.*

*Katalog der Alten Meister. Die Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden 1930.*

1931

W. ARSLAN, *I Bassano, Bologna 1931.*

*Collection Marczell von Nemès. Catalogue des Tableaux. Vente Munich 16 juin 1931, s. I. 1931.*

*Hawk Sale, American Art Association, New York, 4-5 febbraio 1931.*

P. HENDY, *Catalogue of the Exhibited Paintings and Drawings, Boston 1931.*

A. PORCELLA, *Le Pitture della Galleria Spada di Roma, Roma 1931.*

L. VENTURI, *Nella collezione Nemès, in «L'Arte», 34, 1931, pp. 250-266 [= Venturi 1931a].*

L. VENTURI, *Pitture italiane in America, Milano 1931 [= Venturi 1931b].*

1932

B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance, Oxford 1932.*

*F. Kleinberger Collection, American Art Association - Anderson Galleries, New York, 18 novembre 1932.*

A. MORASSI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano, Roma 1932.*

Sotheby's, London, 9 giugno 1932.

1933

*Sammlung Marczell von Nemes, Helbing, München, 2 novembre 1933.*

*Italian Paintings. A Picture Book of Some XVI, XVII and XVIII Century from the John G. Johnson Collection, 2, Philadelphia 1933.*

E. LAVAGNINO, *La Galleria Spada in Roma, Roma 1933.*

1934

A. DA BORSO, *Il castello di Belluno, in «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore», VI, 34, 1934, pp. 537-540.*

*Mostra d'arte italiana ad Amsterdam, catalogo della mostra, Amsterdam 1934.*

L. VENTURI, *Nell'esposizione d'arte italiana ad Amsterdam, in «L'Arte», 37, 1934, pp. 494-499.*

1935

K. PARKER, in «The Ashmolean. Annual Report», 1935, p. 25.

*A New Picture in the Ashmolean Museum, Oxford*, in «Apollo», 1935, 22, 129, p. 179.

E. MAUCERI, *La Regia Pinacoteca di Bologna*, Roma 1935

*General Catalogue. The Isabella Stewart Gardner Museum Fenway Court*, a cura di G.W. LONGSTREET, M. CARTER, Boston 1935.

1936

B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

1938

H. COMSTOCK, *The Connoisseur in America*, in «Connoisseur», 102, 1938, pp. 33-38, 215-216.

*Exhibition of Venetian Painting from the Fifteenth Century through the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (S. Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, 25 giugno – 24 luglio 1938), San Francisco 1938.

1939

D. CUGINI, *Moroni pittore*, Bergamo 1939.

*Earl of Rosebery Sale*, Christie's, London, 5 maggio 1939.

THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, XXXIII, Leipzig 1939.

*Vassar College Art Gallery*, Poughkeepsie (New York) 1939.

1941

*Catalogue of the John G. Johnson Collection*, Philadelphia 1941 .

A. DE BENVENUTI, *Zara nella cinta delle sue fortificazioni*, Venezia 1941.

1942

E. VON DER BERCKEN, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, München 1942.

1943

A. DA BORSO, *La cronaca bellunese di Giuseppe Crepadoni*, in «Archivio Storico di Belluno Feltre e Cadore», XV, 85-86, (1943), pp. 1374-1375.

1944

E. ARMAO, *Vincenzo Coronelli. Cenni sull'uomo e la sua vita, catalogo ragionato delle sue opere, lettere - fonti bibliografiche - indici*, Firenze, 1944.

1946

L.H.B. MALONE (a cura di), *The age of Titian. Catalogue*, catalogo della mostra (Columbus, The Columbus Gallery of Fine Arts, 6 ottobre - 10 novembre 1946), Columbus 1946.

W.E. SUIDA, *Clarifications and Identifications of Works by Venetian Painters*, in «The Art Quarterly», IX, 4, 1946, pp. 283-298.

1948

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

1949

S. SPANAKIS, *Relazione del duca di Candia Giovanni Sagredo 1604*, in «Cronaca Cretese», 1949, pp. 519-533.

1950

O.H. GIGLIOLI, *Four Unknown Portraits*, in «Burlington Magazine», XCII, 1950, pp. 269-270.

A. MORASSI, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Roma 1950.

1951

Kende Galleries, New York, 3-4 ottobre 1951.

*Pictures from Welsh Private Collections*, catalogo della mostra (Cardiff, Arts council of Great Britain, Wales), Cardiff 1951, n. 1.

D. PIPER, *Pictures from Welsh Private Collections*, in «Burlington Magazine», XCIII, 1951, p. 355.

1952

L. ANGELINI, *Il volto di Bergamo nei secoli*, Bergamo 1952.

*Mostra di dipinti dei Bassano recentemente restaurati*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 20 luglio - 30 novembre 1952) a cura di L. MAGAGNATO, Vicenza 1952.

1954

*A régi képtár katalógusa. Országos Szépművészeti Múzeum*, a cura di A. PIGLER, Budapest 1954.

F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma*, Firenze 1954.

1955

F. RUSSOLI, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli*, Milano 1955.

1956

Agnew, London, 6 giugno-21 luglio 1956.

Christie's, London, 6 aprile 1956.

G. DAMERINI, *L'isola e il cenobio di San Giorgio Maggiore*, Venezia 1956.

1957

L. MENEGAZZI, *Ludovico Toeput (il Pozzoserrato)*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», I, 1957, pp. 165-224.

J. STEEGMAN, *A Survey of Portraits in Welsh Houses*, I, Cardiff 1957.

P. WESCHER, *I ritratti del Doge Girolamo Priuli di Jacopo Tintoretto*, in «Arte Veneta», XI, 1957, pp. 205-207.

1958

B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere, la scuola veneta*, 2 voll., London-Firenze 1958.

Y. BOTTINEAU, *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686*, in «Bulletin Hispanique», 60, 1958, pp. 30-483.

D. PIPER, *A Survey of Portraits in Welsh Houses. Vol. I - Houses in North Wales. By John Steegman.*, in «Burlington Magazine», C, 1958, pp. 329-330.

*Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem*, Berlin 1958.

1959

B. BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, III, Bergamo 1959.

C. GOULD, *The Sixteenth-Century Venetian School. National Gallery Catalogues*, London 1959.

1959-1960

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento* (Dispense dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Padova, a.a. 1959-1960).

1960

E. ARSLAN, *I Bassano*, 2 voll., Milano 1960.

A. DA MOSTO, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Milano 1960.

*Italian Art and Britain*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy, gennaio - marzo 1960) London 1960.

R. PEDRAZZI TOZZI, *La maturità di Domenico Tintoretto in alcune opere ritenute di Jacopo*, in «Arte antica e moderna», 12, 1960, pp. 386-396.

G. PIOVENE-L. MAGAGNATO, *Ville del Brenta nelle vedute di Vincenzo Coronelli e*

Gianfrancesco Costa, Milano 1960.

1961

*Catalogue of paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1961.

J.A. GAYA NUÑO, *La pittura italiana al Prado*, Firenze 1961.

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneta alla mostra "Italian Art and Britain": appunti e proposte*, in *Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag*, Munchen 1961, pp. 13-84.

1962

*Abbigliamento e costume nella pittura italiana. Rinascimento*, a cura di F. CAPPI BENTIVEGNA, Roma 1962.

*John and Johanna Bass Sale*, Parke-Bernet, New York, 24 ottobre 1962.

S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962.

1963

C. BUTTAFAVA, *Visioni di città nelle opere d'arte del Medioevo e del Rinascimento*, Milano 1963.

F. GIBBONS, *Doge Marino Grimani by Leandro Bassano, Knight*, in «Record of the Art Museum Princeton University», XXII, 2, 1963, pp. 22-34.

L. OEHLER, *Das Tintoretto-Bildnis der Kasseler Galerie*, in «Festschrift für Harald Keller», Darmstadt 1963, pp. 255-267.

Sotheby's, London, 22 maggio 1963.

F. ZERI, *La Galleria Spada in Roma*, Roma 1963.

1964

I.A. SMIRNOVA, *Tician i venecianskij portret XVI veka. K voprosu o Vysokom i Pozdnem Vozroždenii* [Tiziano e il ritratto veneziano del XVI secolo. Il problema dell'Alto e Tardo Rinascimento], Mosca 1964.

A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario de las pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1964.

1965

K. GARAS, *Italian Renaissance Portraits*, Budapest 1965.

F. LABRADA, *Catálogo de las Pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1965.

A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pinturas italiana del s. XVII en España*, Madrid 1965.

I. PETRICIOLI, *Ikonografija Zadra do pada Mletacke Republike* [L'iconografia di Zara fino alla caduta della Repubblica Veneta], Zadar 1965.

1966

*Catalogue of Italian Paintings. John G. Johnson Collection*, a cura di H. MARCEAU, Philadelphia 1966.

Christie's, London, 22 luglio 1966.

A.R. TURNER, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton 1966.

1967

Christie's, London, 20 ottobre 1967.

C. DONZELLI, G.M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967.

P. GAUCHAT, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, IV (1592-1667), Patavii 1967.

*I vedutisti veneziani del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno-15 ottobre 1967), a cura di P. ZAMPETTI, Venezia 1967.

A. PIGLER, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967.

M. ROSCI, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milano 1967.

F. RUSSOLI, *Accademia Carrara. Galleria di Belle Arti in Bergamo*, Bergamo 1967.

*Vassar College Art Gallery. Selections from the Permanent Collection*, Poughkeepsie (New York) 1967.

1968

*The Frick Collection: an Illustrated Catalogue. Paintings: French, Italian and Spanish*, II, New York 1968.

K. OBERHUBER, *Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser*, in *Munuscula discipulorum: kunsthistorische Studien*, a cura di T. BUDDENSIEG, M. WINNER, Berlin 1968. [= OBERHUBER 1968a]

K. OBERHUBER, *Gli affreschi di Paolo Veronese nella Villa Barbaro*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», X, 1968, pp. 188-202. [= OBERHUBER 1968b].

P. ROSSI., *Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto*, in «Arte Veneta», XXII, 1968, pp. 60-71.

1969

B.N., *Current and Forthcoming Exhibitions. General: Gallery Lasson*, in «The Burlington Magazine», CXI, 793, 1969, pp. 231-232.

*Exhibition of 16th, 17th and 18th Century Old Masters*, catalogo della mostra (Londra, Gallery Lasson, 10 aprile - 31 maggio 1969), London 1969.

*La figura e il ritratto in Europa dal XV al XIX secolo*, catalogo dell'esposizione - vendita di 68 dipinti e disegni (Zabert Galleria Dipinti Antichi, Torino, 14 novembre - 14 dicembre 1969), Torino 1969.

*La galleria Tadini. Catalogo delle opere*, Lovere 1969.

R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Firenze 1969.

B. PASSAMANI, *Bassano del Grappa nelle antiche stampe*, in «Vita Nostra. Periodico della Banca Cattolica del Veneto», XVIII, 4, 1969, pp. 10-13 [= PASSAMANI 1969a].

B. PASSAMANI, *Album bassanese, stampe e disegni di Bassano e dintorni*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa), Bassano del Grappa 1969 [= PASSAMANI 1969b].

L. PADOAN URBAN, *Apparati scenografici nelle feste veneziane cinquecentesche*, in «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 145-155.

P. ROSSI, *Osservazioni sui ritratti di Jacopo Tintoretto*, in «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 69-84 [= ROSSI 1969a].

P. ROSSI, *Una recente pubblicazione sul Tintoretto ed il problema della sua ritrattistica*, in «Arte Veneta», XXIII, 1969, pp. 265-270 [= ROSSI 1969b].

A. WALTHER, in *Venezianische Malerei 15. bis 18. Jahrhundert*, catalogo della mostra (Dresda, Albertinum, 25 aprile - 25 giugno 1968), a cura di J. BIAŁOSTOCKI, Dresden 1968.

1970

P. DE VECCHI, *L'opera completa del Tintoretto*, Milano 1970.

A. GRAVES, *A century of loan exhibitions: 1813 - 1912*, 3voll., Bath 1970.

Istituto Vendite Giudiziarie, Venezia, 26-28 settembre 1970.

P. ROSSI, *I ritratti femminili di Domenico Tintoretto*, in «Arte Illustrata», III, 1970, pp. 93-99.

1971

*Checklist of the Washington University Collections. Paintings, sculpture, drawings*, St. Louis (Missouri) 1971.



Christie's, London, 14 maggio 1971.

Christie's, Villa d'Este, 31 maggio - 1 giugno 1971.

R. KULTZEN, P. EIKEMEYER, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München. Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1971.

L. OLIVATO, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, in «Arte Veneta», XXV, 1971, pp. 284-291.

D. POSNER, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, London 1971.

*Twelve Portraits*, (London, Brod Gallery, settembre-ottobre 1971), n. 6.

H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. The Portraits*, II, London 1971.

A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, 2 voll. Milano 1971.

1972

Christie's, London, 28 aprile 1972.

B.B. FREDERICKSEN, F. ZERI, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.) 1972.

V. ZANELLA, *Piante e vedute di Bergamo dal XIII secolo ad oggi*, Bergamo 1972.

1973

S. BOSCARINO, *Juvarra architetto*, Roma 1973.

Sotheby's, London, 30 maggio 1973.

*Verzeichnis der Gemälde. Kunsthistorisches Museum, Wien*, a cura di K. DEMUS, Wien 1973.

1974

Fischer, Luzern, 21 giugno 1974.

Fischer, Luzern, 16 novembre 1974.

P. HENDY, *European and American paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1974.

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

1975

*Andrea Palladio 1508-1580: the Portico and the Farmyard*, catalogo della mostra (Londra, The Arts Council of Great Britain) a cura di H. BURNS, in collaborazione con

L. FAIRBAIRN, B. BOUCHER, London 1975.

G. BENZONI, *Cappello, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, 18, Roma 1975, pp. 830-832.

Christie's, London, 28 novembre 1975.

C. GOULD, *The Sixteenth-Century Italian Schools. National Gallery Catalogues*, London 1975.

Fischer, Luzern, 15 novembre 1975.

*Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts*, Berlin 1975.

1976

*All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam 1976.

T.D. FOMICHOVA, *The Hermitage. Catalogue of Western European Painting. Venetian Painting, Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Firenze 1992 (ed. originale russa, Leningrado 1976).

W.R. REARICK, in *Dopo Mantegna: arte a Padova e nel territorio nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 26 giugno - 14 novembre 1976), Milano 1976.

F. ROSSI, *La raccolta Baglioni*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 23 marzo - 6 giugno 1976), Bergamo 1976.

1977

M. DAL MAS - A. GIACOBBI, *Chiese scomparse di Belluno*, Belluno 1977.

T.D. FOMICHOVA, *Newly Identified Portrait by Domenico Robusti*, in «Reports of the State Hermitage», 42, 1977, pp. 6-7.

I. KLEINSCHMIDT, *Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550-1630) im Palazzo dei Camerlenghi und im Dogenpalast*, in «Arte Veneta», XXXI, 1977, pp. 104-118.

C. LLOYD, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977.

T.A. RIGGS, *Hieronymus Cock, printmaker and publisher*, New York 1977.

1978

*A Selection of Italian Paintings 15th Century - 18th Century*, Artemis Group, London 1976-1978.

L. BROGLIATI, *Il palazzo dei Vescovi di Belluno*, Belluno 1978.

M. DAL MAS, *Belluno alla fine del Seicento in un quadro ritrovato*, in «Dolomiti», I, 1978, 1, pp. 36-47.

*Il Museo Civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo*, a cura di L. MAGAGNATO, B. PASSAMANI, Vicenza 1978.

1979

D. ANGULO IÑIGUEZ, *Museo del Prado, pittura italiana anterior a 1600*, Madrid 1979.

R. D'AMICO, *La raccolta Zambeccari e il collezionismo bolognese del Settecento*, in *L'Arte del Settecento Emiliano. L'arredo sacro e profano. La Raccolta Zambeccari*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Pinacoteca Nazionale, 8 settembre - 25 novembre 1979), Bologna 1979.

M. GREGORI, in *Giovanni Battista Moroni, 1520-1578*, catalogo della mostra (Bergamo), a cura di M. GREGORI, Bergamo 1979, pp. 154-157.

*Katalog der Gemälde. Museum der Bildenden Künste*, Leipzig 1979.

S. MARINELLI, in *Progetto per un Museo secondo: dipinti restaurati delle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia*, catalogo della mostra a cura di L. MAGAGNATO, Verona 1979.

J.D. MORSE, *Old Master Paintings in North America*, New York 1979.

F. ROSSI, *Accademia Carrara, Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979.

1980

F. BARBIERI, *Immagini di Vicenza cinquecentesca e palladiana*, in *Andrea Palladio, il testo, l'immagine, la città*, catalogo delle mostre a cura di L. Puppi, Vicenza 1980, pp. 141-165.

E. BASSI, *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*, Venezia 1980.

M. CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma 1980.

A. CORBOZ, *L'immagine di Venezia nella cultura figurativa del '500*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980) a cura di L. PUPPI, Milano 1980, pp. 63-68.

C.A. ISERMEYER, *Il primo progetto del Palladio per S. Giorgio secondo il modello del 1565*, in "Palladio e il palladianesimo", atti del convegno internazionale (Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio), in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio», 22, I, 1980, pp. 259-268.

*Italienische, französische und spanische Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Staatliche Kunstsammlungen Kassel*, a cura di J.M. LEHMANN, Fridingen 1980.

R. MASCHIO, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980) a cura di L. PUPPI, Milano 1980, pp. 69-70.

G. MAZZI, *Dal simbolo all'immagine xilografie e incisioni per la Vicenza del Cinquecento*, in *Andrea Palladio, il testo, l'immagine, la città*, catalogo delle mostre a cura di L. PUPPI, Vicenza 1980, pp. 114-123

L. PADOAN URBAN, *Gli spettacoli urbani e l'Utopia*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980) a cura di L. PUPPI, Milano 1980, pp. 144-166.

R. PALLUCCHINI, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980) a cura di L. PUPPI, Milano 1980, p. 98.

G. ROMANELLI, *Il forum publicum e le «cerniere» architettoniche del Sansovino*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980) a cura di L. PUPPI, Milano 1980, pp. 89-92.

P. ROSSI, *I protagonisti*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980) a cura di L. PUPPI, Milano 1980, pp. 235-248.

S. SINDING-LARSEN, *L'immagine della Repubblica di Venezia*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980) a cura di L. PUPPI, Milano 1980, pp. 40-49.

M. TAFURI, «*Sapienza di Stato*» e «*atti mancati*»: *architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio - ottobre 1980) a cura di L. PUPPI, Milano 1980, pp. 17-39.

1981

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano 1981.

L. PUPPI, *Giorgione e l'architettura*, in *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, a cura di R. PALLUCCHINI, I, Firenze 1981, pp. 343-368.

F. VIZZUTI, *Per un catalogo di Domenico Falce pittore feltrino del '600*, in «Dolomiti», IV, 1981, 2, pp. 35-42.

1982

Christie's, London, 19 marzo 1982.

U. FRANZOI, *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*, Venezia 1982.

*Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, a cura di M. Natale, Milano 1982.

P. SERRA, *Antiche stampe di Bergamo dal XV al XVIII secolo. Xilografie - Bulini - Acqueforti*, Bergamo 1982.

M. TAFURI, *Alvise Cornaro, Palladio e Leonardo Donà, un dibattito sul bacino marciano*, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. PUPPI, Firenze 1982, pp. 9-27.

*Tintoretto. Le opere sacre e profane*, a cura di R. PALLUCCHINI, P. ROSSI, 2 voll., Milano 1982, [=PALLUCCHINI-ROSSI 1982].

1983

E. CONCINA, *La macchina territoriale : la progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Roma - Bari 1983.

G. EWALD, M. KOPPLIN, *Vom Manierismus zum Barock. Italienische Gemälde des Sechzehnten und des Siebzehnten Jahrhunderts aus dem Besitz der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1983.

A. FAVARO, *Amici e corrispondenti di Galileo*, a cura di P. GALLUZZI, (Rist. anast.) Firenze 1983, I, pp. 191-322.

G. GULLINO, *Contarini, Francesco*, in DBI, 28, Roma 1983, pp. 161-164.

J. MILLS, *The Coming of the Carpet to the West*, in *The Eastern Carpet in the Western World from the 15<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> Century*, catalogo della mostra (Londra, Hayward Gallery, 20 maggio - 10 giugno 1983), a cura di D. KING, D. SYLVESTER, London 1983, pp. 11-23.

R. PALLUCCHINI, *Un nuovo ritratto di Jacopo Tintoretto*, «Arte Veneta», 37, 1983, pp. 184-187.

I.J. ROSE-DE VIEJO, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Tesis doctorales, Universidad Complutense Madrid, 1983.

1984

M. BURKE, *Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century Spain*, I, Ann Arbor (Michigan) - London 1984.

K. HEGNER, *Malerei des 16. Jahrhunderts*, in *Staatliches Museum Schwerin: Museums-Kompodium*, a cura di H. STRUTZ, Leipzig 1984.

S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Milano 1984.

E. MUIR, *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma 1984.

M. OLIVARI, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, II, Bergamo 1984, p. 182.

1985

A. CORBOZ, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, 2 voll., Milano 1985.

F. NORIS, *Alvise Cima*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 369-373.

Sotheby's, Firenze, 25 marzo 1985.

1986

L. ALBERTON VINCO DA SESSO, *Dal Ponte, Leandro*, in DBI, 38, Roma, 1986.

Christie's, New York, 4 novembre 1986.

E. CONCINA, *Città e fortezze nelle «tre isole nostre del Levante»*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, 15 marzo - 20 luglio 1986), San Giovanni Lupatoto (Verona) 1986, pp. 184-194, [= CONCINA 1986a].

E. CONCINA, *«Sostener in vigore le cose del mare»: Arsenali, vascelli, cannoni*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, 15 marzo - 20 luglio 1986), San Giovanni Lupatoto (Verona) 1986, pp. 47-54, [= CONCINA 1986b].

D. CALABI, *Il Regno di Candia e le «fatiche» del governo civile: le «cento città», le popolazioni, le fabbriche pubbliche in Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo Ducale, 15 marzo - 20 luglio 1986), San Giovanni Lupatoto (Verona) 1986, pp. 97-106.

C. GILBERT, *The works of Girolamo Savoldo: the 1955 dissertation, with a review of research, 1955-1985*, New York 1986.

V.E. MARKOVA, *Kartiny ital'janskich masterov: XIV-XVIII vekov is muzee SSSR*, Moskov 1986.

M.F. ROGERS JR., *Mary M. Emery: Development of an American Collector*, in «The Cincinnati Art Museum Bulletin», 13, 3, 1986, pp. 4-19.

S. MASON RINALDI, *Le virtù della Repubblica e le gesta dei capitani. Dipinti votivi, ritratti, pietà*, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catalogo della mostra, (Venezia), San Giovanni Lupatoto (VR), 1986, pp. 13-31.

1987

E. BASSI, *Ville della provincia di Venezia*, Milano 1987.

M.T. FIORIO, M. GARBERI, *La pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano 1987.

T. RAUKAR, I. PETRICIOLI, F. ŠVELEC, Š. PERIČIĆ, *Zadar pod mletackom upravom 1409-1797 [Zara sotto il dominio veneziano 1409-1797]*, Zadar 1987.

1988

D. BANZATO, *La Quadreria Emo Capodilista*, Roma 1988.

G. COLMUTO ZANELLA, *La fortezza cinquecentesca di Bergamo*, in *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, Milano 1988, pp. 110-124.

A. DEANOVIC, *Architetti veneti del Cinquecento impegnati nella fortificazione della costa dalmata*, in *L'Architettura militare veneta nel Cinquecento*, Milano 1988, pp. 125-134.

F. ROSSI, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo (Milano) 1988.

1989

M. L. RICCIARDI, *Lorenzo Lotto: il Gentiluomo della Galleria Borghese*, in «*Artibus et Historiae*», 19, 1989, pp. 85-106.

1990

L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven 1990.

Christie's, New York, 31 maggio 1990.

T.E. COOPER, *La facciata commemorativa di S. Giorgio Maggiore*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi*, a cura di A. CHASTEL, R. CEVESE, Vicenza / Milano 1990, pp. 136-145.

S. EBERT-SCHIFFERER, *Il Savoldo e il Nord. Un processo di appropriazione*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo - 31 maggio 1990 / Francoforte, Schirn Kunsthalle, 8 giugno - 3 settembre 1990) a cura di B. PASSAMANI, Milano 1990. pp. 71-77.

*Giacomo Franco. Habiti delle donne venetiane*, a cura di L. URBAN, Venezia 1990.

C. LIMENTANI VIRDIS, *Bernardo Bellotto: imago veritatis*, in *Bernardo Bellotto, Verona e le città europee*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 15 giugno - 16 settembre 1990), a cura di S. MARINELLI, Milano, 1990, pp. 30-38.

U. MARTIN MEHRTENS, *L'“Hortorum Formae” di Johan Vredeman de Vries*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. MOSSER, G. TEYSOT, Milano 1990, pp. 99-101.

S. SCHROTH, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Ph.D. Dissertation, New York University Department of Fine Arts, 1990.

B. ROSIER, *The victories of Charles V : a series of prints by Maarten van Heemskerck, 1555 - 56*, in «*Simiolus*», 20, 1990-1991, pp. 24-38.

D. WOODWARD, *The Maps and Prints of Paolo Forlani*, Chicago 1990.

1991

Finarte, Roma, 23 aprile 1991.

*Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings. Museum of Fine Arts, Budapest*, a cura di V. TÁTRAI, London-Budapest 1991.

P. SCARPA, *Vittore Carpaccio: identificazioni e proposte*, in «Arte documento», 5, 1991, pp. 60-69.

Sotheby's, New York, 30 maggio 1991.

E. WEDDIGEN, *Il secondo pergolo di San Marco e la Loggetta del Sansovino: preliminari al "Miracolo dello schiavo" di Jacopo Tintoretto*, in «Venezia Cinquecento», I, 1, 1991, pp. 101-129.

1992

L. ALBERTON VINCO DA SESSO, *Jacopo Bassano, i dal Ponte: una dinastia di pittori*, Bassano del Grappa 1992.

A. BOHOLM, *The Coronation of Female Death: The Dogaressa of Venice*, in «Man», New Series, 27, 1 (Marzo), 1992, pp. 91-104.

R. CANNATÀ, M.L. VICINI, *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e Storia di una Collezione*, Roma 1992.

E. DE NARD, *Belluno e Feltre nelle antiche stampe*, Cornuda (Treviso) 1992.

A. FAVARO, *Ancora a proposito di Giovanfrancesco Sagredo*, in *Scampoli galileiani*, ed. a cura di L. ROSSETTI, M.L. SOPPELSA, Trieste 1992, II, pp. 505-510.

A. GENTILI, *La pala Gozzi di Tiziano. Venezia tra Ancona e Ragusa*, in «Venezia Cinquecento», 2, 1992, 3, pp. 89-97.

M. HOCHMANN, *Le mécénat de Marino Grimani. Tintoret, Palma le Jeune, Jacopo Bassano, Giulio del Moro et le décor du palais Grimani; Véronèse et Vittoria à San Giuseppe*, in «Revue de l'Art», 95, 1992, pp. 41-51.

*Italialaisia Maalauksia - Italian Paintings*, catalogo della mostra (Helsinki, The Museum of Foreign Art, 5 marzo - 3 maggio 1992), a cura di M. SUPINEN, Helsinki 1992.

V. MARKOVA, *Ital'janskaja živopis' XIII-XVIII vekov v sobranii GMII* (La pittura italiana del XIII-XVIII secolo nella collezione del Museo Puškin), Mosca 1992.

S. MOSCHINI MARCONI, *Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro Venezia*, Roma 1992.



Richelieu Druot, Paris, 18 dicembre 1992.

J. VAKKARI - S. NURMINEN, *Domenico Tintoretto, Venetsialaisen naisen muotokuva / Portrait of a Venetian Lady*, in *Bulletin of the Finnish National Gallery*, 1992, p. n.n.

D. WOODWARD, *Paolo Forlani: Compiler, Engraver, Printer or Publisher?*, in «*Imago Mundi*», 44, 1992, pp. 45-64.

1993

D. BANZATO, in *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 15 maggio - 30 settembre 1993), a cura di D. BANZATO, P.L. FANTELLI, Milano 1993.

O. CEINER VIEL, *Note ed appunti sulla torre civica di Belluno*, in «*Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore*», LXIV, 284, 1993, pp. 115-122.

Finarte, Milano, 19 ottobre 1993.

G. GALASSO, *Modelli e schemi per la produzione tessile in età moderna*, in *Tessuti nel Veneto, Venezia e la Terraferma*, a cura di G. ERICANI, P. FRATTAROLI, Verona 1993, pp. 229-248.

M. SARTORI, *I luoghi madruzziani a Trento e nel principato*, in *I Madruzzo e l'Europa, 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio / Riva del Garda, Chiesa dell'Inviolata, 10 luglio - 31 ottobre 1993), a cura di L. DAL PRÀ, Milano 1993.

J.T. SPIKE, *Italian paintings in the Cincinnati Art Museum*, Cincinnati 1993.

A. WEBER, *Venezianische Dogenporträts des 16. Jahrhunderts*, Sigmaringen 1993.

1994

G. BENZONI, *Venezia ai tempi di Tintoretto*, in *Jacopo Tintoretto: ritratti*, catalogo della mostra (Venezia, 25 marzo - 10 luglio 1994 / Vienna, 31 luglio - 30 ottobre 1994), Milano 1994.

F. CHECA, *Tiziano y la monarquía hispanica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid 1994.

J. DE HOND, *Cornelis de Bruijn (1652-1726/27). A Dutch Painter in the East, in Eastward Bound. Dutch Ventures and Adventures in the Middle East*, a cura di G.J. VAN GELDER, E. DE MOOR, London 1994, pp. 51-81.

*Paintings from Europe and Americas in the Philadelphia Museum of Art: a concise catalogue*, a cura di C.R. SCOTT, Philadelphia 1994.

L. PUPPI, *Gli eroi e la dissolutezza di Adone*, in *Nel mito di Venezia. Autocoscienza urbana e costruzione delle immagini: saggi di lettura*, Venezia 1994, pp. 55-90.

P. ROSSI, *I ritratti di Jacopo Tintoretto*, in *Jacopo Tintoretto: ritratti*, catalogo della mostra (Venezia, 25 marzo - 10 luglio 1994 / Vienna, 31 luglio - 30 ottobre 1994), Milano 1994, pp. 13-37.

P. ROSSI, in *Jacopo Tintoretto: ritratti*, catalogo della mostra (Venezia, 25 marzo - 10 luglio 1994 / Vienna, 31 luglio - 30 ottobre 1994), Milano 1994.

H.F. SCHWEERS, *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke. Künstler und ihre Werke*, I, München, New Providence, London, Paris 1994 (II ed.).

Semenzato, Venezia, 6 febbraio 1994.

F.W.H. HOLLSTEIN, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450 – 1700. Maarten van Heemskerck*, II, Amsterdam 1994.

1995

A. AUGUSTI, in *I Gonzaga : moneta, arte, storia*, a cura di Silvana Balbi de Caro, Milano 1995, p. 498.

G. BENZONI, *La vita intellettuale a Venezia al tempo di Galilei* in *Galileo Galilei e la cultura veneziana*, atti del convegno di studio (Venezia, 18-20 giugno 1992), Venezia 1995, pp. 23- 86.

R. CANNATÀ, *La Galleria di Palazzo Spada*, Roma 1995.

M. FRANK, *L'influenza di Sanmicheli nell'architettura veneta del Seicento*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. BURNS, C.L. FROMMEL, L. PUPPI, Milano 1995.

K. HEARN, *Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England, 1530-1630*, London 1995.

*Katalog der Gemälde. Museum der Bildenden Künste Leipzig*, a cura di D. SANDER, Leipzig 1995

*Katalog živopisi. Gosudarstvennyj musej izobrazitel'nyh iskusstv imeni A.S. Puškina*. (Catalogo della pittura. Museo statale di Belle Arti A.S. Puškin.), Mosca 1995.

R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1995.

F. MAGANI, *Il collezionismo a Venezia al tempo del soggiorno di Galileo* in *Galileo Galilei e la cultura veneziana*, atti del convegno di studio (Venezia, 18-20 giugno 1992), Venezia 1995, pp. 137-159.

T. PIGNATTI, F. PEDROCCO, *Veronese*, 2 voll., Milano, 1995.

W.R. REARICK, *Reflections on Tintoretto as a Portraitist*, in «Artibus et Historiae», 31,

(XVI), 1995, pp. 51-68.

G. SCHWEIKHART, *Das Porträt des Sammlers in der Renaissance*, in 'In medias res'. *Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig*, a cura di R. JAKOBS, Köln 1995, pp. 21-32.

1996

*Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, a cura di H. BOCK ET AL., Berlin 1996.

L. NUTI, *Ritratti di città : visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996.

Sotheby's, New York, 2 aprile 1996.

J. VAKKARI, *Il dipinto dell'Östergötlands Länsmuseum con una figura femminile: un punto stilisticamente importante nell'arte di Domenico Tintoretto*, in *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, «Quaderni di Venezia Arti», 3, 1996, pp. 125-129.

1997

K. BRUGNOLO, *Rappresentazioni pittoriche e nuovi interventi urbani. Cronologie e interpretazioni figurative dell'edilizia cittadina nell'arte veneta (secc. XIV-XVI)*, in *Lo spazio nelle città venete (1348-1509). Urbanistica e architettura, monumenti e piazze, decorazione e rappresentazione*, atti del I convegno nazionale di studio (Verona 14-16 dicembre 1995), a cura di E. GUIDONI, U. SORAGNI, Roma 1997, pp. 217-226.

D. FERRARA, *Carpaccio e lo spazio simbolico del bacino Marciano: il ritratto del doge Leonardo Loredan e il Leone di San Marco*, in *Lo spazio nelle città venete (1348-1509). Urbanistica e architettura, monumenti e piazze, decorazione e rappresentazione*, atti del I convegno nazionale di studio (Verona 14-16 dicembre 1995), a cura di E. GUIDONI, U. SORAGNI, Roma 1997, pp. 203-216

P. KATHKE, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997.

P. ROSSI, *I Bassano e i Tintoretto: due generazioni a confronto*, in «Venezia Arti», 11, 1997, pp. 51-60.

P. BOCCARDO in, *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo - 13 luglio 1997) a cura di S.J. BARNES, P. BOCCARDO, C. DI FABIO, L. TAGLIAFERRO, Milano 1997, p. 210, n. 28.

1998

F. CAROLI, *L'altro Tintoretto*, in «Quadri e Sculture», 30, 1998, p. 38.

D. DAVANZO POLI, *Il merletto veneziano*, Novara 1998.

*Fortezze veneziane nel Levante. Esempi di cartografia storica dalle collezioni del Museo Correr*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 19 settembre - 10 ottobre

1998), Venezia 1998.

A. MAGNANI, in *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 30 ottobre 1998 - 14 marzo 1999), a cura di F. CAROLI, Milano 1998, p. 104.

H. PORFYRIOU, *La cartografia veneziana dell'isola di Creta*, in *Venezia e Creta*, atti del convegno internazionale di studi (Iraklion-Chanià, 30 settembre - 5 ottobre 1997), a cura di G. ORTALLI, Venezia 1998, pp. 412-413.

*Venezia e Creta 1998*, atti del convegno internazionale di studi (Iraklion-Chanià, 30 settembre - 5 ottobre 1997), a cura di G. ORTALLI, Venezia 1998.

M.L. VICINI, *Guida alla Galleria Spada*, Roma 1998.

1999

L. VINCO DA SESSO, in *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Crema, Centro Culturale Sant'Agostino, 27 marzo - 27 giugno 1999), a cura di M. BONA CASTELLOTTI, E. GAMBA, F. MAZZOTTA, Milano 1999, pp. 68-71.

E. BIANCHI, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, tomo II, Milano 1999.

P. BURKE, *Il ritratto veneziano del Cinquecento*, in *La pittura nel veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. LUCCO, III, Milano 1999, pp. 1079-1118.

P. CONTE, M. PERALE, *90 profili di personaggi poco noti in una provincia da scoprire*, Belluno 1999.

E. FIORENTINI, *Ikongraphie eines Wandels. Form und Intention von Selbstbildnis und Porträt des Bildhauers im Italien des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1999.

J. HABERT, *Le portrait de Melchior von Brauweiler par Calcar (vers 1510-vers 1546). Les leçons d'une restauration*, in «Revue du Louvre», 49, 3, 1999, pp. 70-82.

K. HEGNER, in *Von Venedig bis Neapel. Renaissance und Barock in Italien Sammlungen Malerei, Zeichnung, Plastik, Majolika*, catalogo della mostra (Schwerin, Staatliches Museum, 4 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000) a cura di K. VON BERSWORDT-WALLRABE, Schwerin 1999.

R. KULTZEN, in *Alte Pinakothek München*, München 1999.

V. MANCINI, *Tintoretto, Parrasio Michiel e i ritratti di Andrea Dolfín*, in «Venezia Cinquecento», IX, 1999, 17, pp. 77-90.

B.W. MEIJER, *Fiamminghi e olandesi nella bottega veneziana: il caso di Jacopo Tintoretto*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer*,

*Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di B. AIKEMA, B.L. BROWN, G. NEPI SCIRÉ, Cinisello Balsamo 1999, pp. 141-143.

S. SAVINI, *Liturgia e devozione nella Trinità di Angarano*, in «Venezia Cinquecento», 9, 1999, 18, pp. 23-79.

I. PETRICIOLI, *Stari Zadar u slici i riječi*, Zara 1999.

G. ROMANELLI, *Venezia 1500*, in *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. ROMANELLI, S. BIADENE, C. TONINI, Venezia 1999, pp. 12-19.

B. WILSON, "il bel sesso, e l'austero Senato": *The Coronation of Dogaressa Morosina Morosini Grimani*, in «Renaissance Quarterly», LII, 1, Spring 1999, pp. 73-139.

2000

R. MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2000.

M. PERALE, *Il Palazzo dei Rettori di Belluno. Storia e Architettura*, Belluno 2000.

*Revaluating Renaissance Art*, a cura di G. NEHER, R. SHEPHERD, Cambridge 2000.

F. SINISTRI, *Il Garda nelle stampe*, Brescia 2000 (II ed.).

2001

I. ARTEMIEVA, in *Cinquecento veneto. Dipinti dall'Ermitage*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 8 aprile - 19 agosto 2001 / Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 6 settembre - 9 dicembre 2001), a cura di I. ARTEMIEVA, Milano 2001, p. 108, n. 30.

E. CONCINA, *La fabbrica della fortezza. L'architettura militare di Venezia*, Verona 2001.

D. DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, s. l. 2001.

M. FALOMIR FAUS, *Los Bassano en la España del siglo de oro*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 29 marzo - 27 maggio 2001), Madrid 2001.

B. GOJA, *Portret zadarskog nadbiskupa Luke Stelle u galeriji Spada u Rimu* [Il ritratto dell'arcivescovo di Zara Luca Stella della Galleria Spada di Roma], in «Peristil», XLIV, 2001, pp. 55-60.

S. MARINELLI, *Appunti su Jacopo Tintoretto*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. DI GIANPAOLO, E. SACCOMANI, Napoli 2001, pp. 311-319.

F. POSOCCO, *La villa nel trevigiano*, in *Ville venete: la Provincia di Treviso*, a cura di S. CHIOVARO, Venezia 2001.

H.K. SZÉPE, *Civic and Artistic Identity in Illuminated Venetian Documents*, in «Bulletin du musée hongrois des beaux-arts», 95, 2001, pp. 59-78.

*Ville venete: la Provincia di Padova*, a cura di N. ZUCHELLO, Venezia 2001.

2002

G. CAPITELLI, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te / Palazzo Ducale, 2 settembre - 8 dicembre 2002), a cura di R. MORSELLI, Milano 2002, pp. 187-188, 216, nn. 26, 64.

M. GAIER, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia 2002.

P. GORETTI, *In limatura della luna argentea. La scienza dei magnifici apparati, tra malinconia, vestiario e vaghezze d'antico*, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te / Palazzo Ducale, 2 settembre - 8 dicembre 2002), a cura di R. MORSELLI, Milano 2002, pp. 185-211.

A. GUERRA, *Movable façades. Palladio's plan for the church of San Giorgio Maggiore in Venice and its successive vicissitudes*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 61, 2002, pp. 276-295.

V. MARKOVA, *Gosudarstvennyj musej izobrazitel'nych iskusstv imeni A.S. Puškina. Sobranie živopisi, Italija* (Museo statale di Belle Arti A.S. Puškin. Catalogo della pittura, Italia), I, Mosca 2002.

R. MORSELLI, *Vincenzo Gonzaga, Domenico Tintoretto e altri artisti veneziani. Intrecci e microstorie di committenze e di commercio artistico tra Venezia e Mantova al volgere del Cinquecento*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. BOREAN, S. MASON, Udine 2002, pp. 85-92.

Sotheby's, Milano, 3 dicembre 2002.

Tajan, Paris, 18 dicembre 2002.

2003

B. AIKEMA, *Giorgione: i rapporti con il nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1 novembre 2003 - 22 febbraio 2004), a cura di G. NEPI SCIRÈ, S. ROSSI, Venezia 2003, pp. 73-89.

L. ATTARDI, in *Pinacoteca civica di Vicenza. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, a cura di M.E. AVAGNINA, M. BINOTTO, G.C.F. VILLA, Vicenza 2003, pp. 385-385, n. 215.

C. CESCHI, *Sfondi di città e paesaggio*, in *Theatrum Urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. MARINELLI, C. RIGONI, Verona 2003, pp. 185-228.

M. DE GRASSI, *Appunti per Giulio del Moro ritrattista*, in «Arte in Friuli Arte a

Trieste», 21-22, 2003, pp. 125-132.

R. FONTANA, *Devozione, orgoglio, memoria. Il ritratto in pittura a Vicenza tra Quattro e Cinquecento*, in *Theatrum Urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. MARINELLI, C. RIGONI, Verona 2003, pp. 43-87.

G. MARINI, *Theatrum Urbis. Aspetti dell'immagine urbana di Vicenza come rappresentazione scenografica e pittura di veduta*, in *Theatrum Urbis. Personaggi e vedute di Vicenza*, a cura di S. MARINELLI, C. RIGONI, Verona 2003, pp. 229-265.

G.M. PILO, *Aspetti emergenti dell'area marciiana nei primi anni del Cinquecento, in Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, atti della giornata di studio in memoria di Massimo Gemin, (Venezia, 2 marzo 2000), a cura di F. BORIN, F. PEDROCCO, Padova 2003.

P. ROSSI, *La decorazione scultorea dell'altare di Sant'Antonio ai Frari: per un profilo di Bernardo Falconi*, in «Arte Veneta», 60, 2003, pp. 43-71.

Semenzato, Venezia, 14 dicembre 2003.

Sotheby's, New York, 29 maggio 2003.

2004

M. DAL BORGO, *Lando, Antonio*, in DBI, 63, Roma 2004, pp. 440-442.

M. FRANK, *Baldassare Longhena*, Venezia 2004.

S. JACOB, S. KÖNIG-LEIN, *Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen. Die italienischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*, München 2004.

Lempertz, Köln, 20 novembre 2004.

S. MARINELLI, *Note alla ritrattistica veneta della seconda metà del cinquecento, in Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, a cura di G. TOSCANO, F. VALCANOVER, Venezia 2004, pp. 493-507.

C. MAZZA, *I Sagredo, committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venezia 2004.

F. PEDROCCO, in *Le ceneri violette di Giorgione. Natura e maniera tra Tiziano e Caravaggio*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 5 settembre 2004 - 9 gennaio 2005) a cura di V. SGARBI, Milano 2004.

D. SAYWELL - J. SIMON, *Complete Illustrated Catalogue. National Portrait Gallery, London*, London 2004.

Semenzato, Venezia, 3 luglio 2004.

*The Ashmolean Museum Complete Illustrated Catalogue of Paintings*, a cura di C. HARRISON (et al.), Oxford 2004.

2005

Dorotheum, Wien, 5 dicembre 2005, n. 76.

*Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Band II. Illustriertes Gesamtverzeichnis*, a cura di H. MARX, Köln 2005.

A. HENNING in, *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Band I. Die Ausgestellten Werke*, a cura di H. MARX, 2 voll., Köln 2005.

Semenzato, Venezia, 17 aprile 2005.

*Ville venete: la Provincia di Venezia*, a cura di A. TORSELLO, L. CASELLI, Venezia 2005.

B. WILSON, *The Word in Venice. print, the City, and Early Modern Identity*, Toronto 2005.

2006

S. BENEDETTI, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo - 4 giugno 2006), a cura di N. SPINOSA, Napoli, 2006, p. 116.

M. CONFALONE, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo - 4 giugno 2006), a cura di N. SPINOSA, Napoli, 2006, p. 122.

M.C. DOSSI, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo - 4 giugno 2006), a cura di N. SPINOSA, Napoli, 2006, p. 188.

S. FERRARI, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Torino 2006.

A. GUERRA, *Architettura della sintesi: Tullio Lombardo, Pierio Valeriano e la cattedrale di Belluno*, in *I Lombardo, architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di A. GUERRA, M.M. MORRESI, R. SCHOFIELD, Venezia 2006, pp. 85-119.

H.S. HURLBURT, *The Dogaressa of Venice, 1200-1500. Wife and Icon*, New York 2006.

S. MARINELLI, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. Da Raffaello ai Carracci*, a cura di J. BENTINI, G. P. CAMMAROTA, D. SCAGLIETTI KELESIAN, II, Venezia 2006, p. 390.

J. THOMPSON, *Milestones in the History of Carpets*, Milano 2006.

N. WILDING, *Galileo's Idol: Gianfrancesco Sagredo Unveiled*, in «Galilæana. Journal



of Galilean Studies», III, 2006, pp. 229-245.

2007

E. FIORENTINI, *Vittoria, Campagna e altri scultori ritratti da pittori e il ruolo del bozzetto nel Veneto* in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. GALLI, C. PICCININI, M. ROSSI, Firenze 2007, pp. 217-241.

R. KRISCHEL, *Tintoretto and the Sister Arts*, in *Tintoretto*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 gennaio - 13 maggio 2007), a cura di M. FALOMIR, London 2007, pp. 115-138.

V. MARKOVA, in *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puškin: dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Ragione, 20 ottobre 2007 - 3 febbraio 2008) a cura di V. MARKOVA, Venezia 2007.

F. MENEGHETTI, in *Passion and Commerce. Art in Venice in the 17th and 18th Centuries*, catalogo della mostra (Barcellona, Fundació Caixa Catalunya, La Pedrera, 22 ottobre 2007 - 27 gennaio 2008), a cura di XAVIER BARRAL I ALTET, Barcellona 2007.

M. ORD, *Returning from Venice to England : Sir Henry Wotton as Diplomat, Pedagogue and Italian Cultural Connoisseur*, in *Borders and Travellers in Early Modern Europe*, a cura di T. BETTERIDGE, Aldershot 2007, pp. 147-167.

F. PITACCO, *Henry Wotton*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di S. MASON, L. BOREAN, Venezia 2007, p. 324.

Porro & C., Milano, 9 maggio 2007.

A.W.B. RANDOLPH, *Les seuils de l'expérience. L'Annonciation de Crivelli et le genre de la peinture*, in «Perspective», 4, 2007, pp. 649-678.

Sotheby's, London, 6 dicembre 2007.

C. SYRE, *Alte Pinakothek. Italienische Malerei*, München 2007.

2008

R. CONTINI, in *Sebastiano del Piombo 1485 -1547*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 febbraio - 18 maggio 2008 / Berlino, Gemäldegalerie, 26 giugno - 28 settembre 2008), a cura di C. STRINATI, B.W. LINDEMANN con R. CONTINI, Milano 2008, pp. 134-135.

L. CROSATO LARCHER, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. PAVANELLO, V. MANCINI, Venezia 2008, pp. 322-346, cat. 80.

D. D'ANZA, *Joseph Heintz il Giovane pittore nella Venezia del Seicento*, tesi di dottorato in storia dell'arte (ciclo XX), Università degli Studi di Trieste, a.a. 2007-2008.

M. DAL BORGO, G. ZANELLI, *Zara: una fortezza, un porto, un arsenale, secoli XV-XVIII*, Roma 2008.

M. OLIVARI, "Vnam chonam pingendam ad altare maius ecclesie Sancti Dominici": la pala di Pesaro di Savoldo attraverso il contratto, in *Giovan Gerolamo Savoldo. La pala di Pesaro*, a cura di M. OLIVARI, Milano 2008, pp. 10-39.

N. PENNY, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth Century Italian Paintings. Venice 1540-1600*, London 2008.

G.M. PILO, *Sulle desunzioni di Pedro Orrente da Jacopo Bassano: una nuova proposta*, in «Arte Documento», 24, 2008, pp. 117-123.

D. RAINES, *La dogaresa erudita. Loredana Marcello Mocenigo tra sapere e potere*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. ARCANGELI, S. PEYRONEL, Roma 2008, pp. 375-404.

G. ZANELLI, *La piazzaforte di Zara nei secoli XVI-XVIII*, in *Zara: una fortezza, un porto, un arsenale, secoli XV-XVIII*, a cura di M. DAL BORGO, G. ZANELLI, Roma 2008, pp. 27-40

2009

B. AIKEMA - A.J. MARTIN, *L'officina tizianesca e l'Europa: fra imitatio ed aemulatio*, in *Le botteghe di Tiziano*, a cura di G. TAGLIAFERRO, B. AIKEMA, CON M. MANCINI, A.J. MARTIN, Firenze 2009.

D. BANZATO, in *Lo spirito e il corpo 1550-1650, cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 28 febbraio - 15 luglio 2009), a cura di D. BANZATO, F. PELLEGRINI, Milano 2009.

D. BULL, D.J. JANSEN, W. DE RIDDER, *Les portraits de Jacopo et Ottavio Strada par Titien et Tintoret*, in *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 17 settembre 2009 - 4 gennaio 2010), a cura di V. DELIEUVIN e J. HABERT, Paris 2009, pp. 200-213.

E. GASTALDI, in *Lo spirito e il corpo 1550-1650, cento anni di ritratti a Padova nell'età di Galileo*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 28 febbraio - 15 luglio 2009), a cura di D. BANZATO, F. PELLEGRINI, Milano 2009.

J. KOERING, *La fiction du portrait. Patriciens et patriciennes en représentation*, in *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 17 settembre 2009 - 4 gennaio 2010), a cura di V. DELIEUVIN e J. HABERT, Paris 2009, pp. 158-177 [= Koering 2009a].

J. KOERING, *L'art en personne(s)*, in *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 17 settembre 2009 - 4 gennaio 2010), a cura di V. DELIEUVIN e J. HABERT, Paris 2009, pp. 178-198 [= KOERING 2009b].

S. MASON, *Domenico Tintoretto e l'eredità della bottega*, in *Jacopo Tintoretto*, atti del congresso internazionale (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27 febbraio 2007), a cura di M. FALOMIR, Madrid 2009, pp. 84-90 [= Mason 2009a].

S. MASON, *L'inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega*, in 'Notiziario degli Amici dei Musei e dei Monumenti di Bassano del Grappa', numero speciale - dicembre 2009, pp. 32-33, 50, 62, 84, 90, [= MASON 2009b].

S. MONACELLI, *Il doge Francesco Venier dal ritratto al sepolcro*, in «Venezia Cinquecento», XVIII, 36, 2009, pp. 43-64.

L. RAVELLI, *Due inediti di Dirck de Vries*, in *L'impegno e la conoscenza. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di F. PEDROCCO, A. CRAIEVICH, Verona 2009, pp. 126-133.

D. SAMADELLI, in *La Santissima Trinità. Pala di Jacopo Bassano*, a cura di M. BOZZETTO, Cartigliano (Vicenza) 2009, pp. 4-20.

L. TONGIORGI TOMASI, *Galileo, le arti, gli artisti*, in *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio - 19 luglio 2009), a cura di L. TONGIORGI TOMASI, A. TOSI, Firenze, 2009, pp. 27 e 35.

L. VALENTINI, in *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), a cura di E.M. DAL POZZOLO, L. PUPPI, Milano 2009, p. 446.

2010

A. GUERRA, *Il tema progettuale e le sue variazioni : le facciate delle chiese di Andrea Palladio a Venezia*, in *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, a cura di M. BORGHERINI, A. GUERRA, P. MODESTI, Venezia 2010, pp. 25-57.

Lyon & Turnbull, Edinburgh, 10 giugno 2010.

S. MASON, *La cappella di San Saba a Sant'Antonin: committenza e devozione nella Venezia di fine Cinquecento*, in *Chiesa di Sant'Antonin, storia e restauro*, a cura di T. FAVARO, Venezia 2010, pp. 137-147.

Van Ham Kunstauktionen, Köln, 14 maggio 2010.

## Ringraziamenti

*Esprimo la mia più sentita riconoscenza a Sergio Marinelli, maestro e guida preziosa.*

*I miei ringraziamenti vanno, inoltre, a Camillo Tonini del Museo Correr, al personale della Biblioteca e a Dennis Cecchin dell'Archivio Fotografico; ai direttori e al personale della Biblioteca, della Fototeca e dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini, dell'Archivio di Stato di Venezia, dell'Archivio Storico del Patriarcato; al personale del Département des Cartes et Plans della Bibliothèque Nationale de France e della Witt Library. Ancora desidero ringraziare la direttrice Giuliana Ericani e la conservatrice, nonché amica, Federica Millozzi del Museo Civico di Bassano del Grappa; la direttrice e il personale dell'Ashmolean Museum di Oxford, in particolare Angelamaria Aceto e Jevon Thistlewood; Claudine Dixon dell'Hammer Museum di Los Angeles e Orietta Dissegna del Comune di Asolo. Esprimo la mia gratitudine per le puntuali indicazioni a Doretta Davanzo Poli, Stefano Franzo e Paola Rossi; per la disponibilità a Barbara Lunazzi della Fototeca Antonio Morassi e per il supporto tecnico-informatico a Giorgio Gobbato.*

*Un grazie speciale alla mia famiglia, per il sostegno che mi ha dato.*

*Per aver creduto in me e per il preziosissimo aiuto il più amorevole pensiero è per Paolo Delorenzi.*