



**Università Ca' Foscari  
Venezia**

Dottorato di ricerca in Storia antica, archeologia, storia dell'arte  
XXIV ciclo

*Giuseppe Salviati a Venezia, 1540-1575*  
*Indagini e ricerche sulla produzione figurativa e sul lascito letterario*

Tesi di Dottorato di Mattia Biffis  
Matr. 955637

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA  
Storia dell'arte moderna [L-art/02]

Coordinatore del Dottorato  
Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando  
Prof. Augusto Gentili

A.A. 2008/09-2010/11

## Indice

Introduzione	1
Capitolo primo <i>L'arrivo a Venezia, 1540-1545</i>	
1. Un affresco perduto e qualche ipotesi sugli esordi	9
2. Le «pratiche di gentiluomini»: committenti e patroni al tempo di Santo Spirito	17
Capitolo secondo <i>La formazione dello stile. Su alcuni dipinti, ca. 1548-1560</i>	
1. Alla ricerca di un linguaggio. Vicende e modelli per la pala dei Frari	29
<i>Appendice. Un documento per Marco Basaiti</i>	41
2. Raffaello a Venezia. Figure e contesti	45
3. La pala di San Zaccaria. Verso un nuovo modello di patronato	61
Capitolo terzo <i>Le committenze pubbliche. Il caso della Libreria Marciana</i>	
Prologo	75
1. Documenti e revisioni. I tempi della commissione	80
2. Le immagini del soffitto: temi e motivi	
I. Giovanni Demio, o dell'origine delle cose	87
II. Giuseppe Salviati, o dei reggenti dei cieli	91
III. Battista Franco, o della caduta	97
IV. Giulio Licinio, o della redenzione	102
V. Battista Zelotti, o dello studio e della virtù	104
VI. Paolo Veronese, o dei modi del sapere armonico	107
VII. Andrea Schiavone, o del tempo presente	112
3. L'Accademia della Fama: un'ipotesi per il contesto	115

Capitolo quarto	
<i>Salviati scrittore. Temi e problemi</i>	
1. Il <i>Metodo della voluta</i> , e altri incroci culturali	127
2. I Salviati e Jacopo Contarini	144
3. Il suono della voce. Una lettura del codice marciano 5094	160
Appendice documentaria	180
Fonti e Bibliografia	194
Indice delle immagini	215

## *Introduzione*

Non si può certo dire che la figura di Giuseppe Porta – pittore di origine toscana meglio noto a Venezia, dove visse e operò per più di trent'anni, col nome di Giuseppe Salviati – abbia mai goduto di grande fortuna e successo nel panorama degli studi dedicati alla pittura veneta. Gli interventi a lui dedicati sono infatti numericamente scarsi, spesso datati e in prevalenza orientati all'analisi stilistica e formale. Lo stesso apprezzamento complessivo del suo operato pare in qualche modo frustrato da circostanze contingenti: gran parte del suo lavoro si concentra infatti a Venezia, e solo tre sono i dipinti conservati presso istituzioni museali internazionali. In un'epoca in cui l'agenda critica sembra essere spesso dettata da esigenze promozionali a larga scala, giuste o meno che siano, è chiaro che una circostanza di questo tipo rischia di risultare esiziale, o quanto meno poco produttiva, a livello di riconoscimento critico e storiografico.

Per lungo tempo, sulla valutazione della sua attività e del suo operato hanno pesato giudizi e opinioni per molti versi riduttivi. Adolfo Venturi, per esempio, ne leggeva la parabola come quella di un attardato esponente dell'accademismo romano, tutto sommato privo di particolari meriti di fronte all'emergenza dei nuovi maestri (Veronese e Tintoretto) o alla continuità dei vecchi (Tiziano). Lo stesso Pallucchini, al quale peraltro si deve in buona parte la sua moderna rivalutazione, concludeva il breve profilo dedicato al pittore toscano definendolo – si era nel 1955 – come un «volgarizzatore che faceva intendere anche agli sbadati le stesse novità manieristiche fluite nel gusto di Tiziano, del Tintoretto e del Veronese»: un minore, insomma, magari tecnicamente dotato o di solido mestiere, ma costretto comunque al ruolo di

gregario o di singolare *outsider*. Lo stesso giudizio sottilmente *tranchant*, per inciso, veniva ripetuto parola per parola anche in chiusura dell'intervento dello stesso Pallucchini nel catalogo della mostra sul manierismo a Venezia del 1981, coronamento di una stagione di studi promossa dallo stesso studioso veneziano la cui influenza, almeno in area italiana, si avverte vividamente ancora oggi.

Per quanto sottilmente liquidatori, tali giudizi non devono essere rigettati *tout court* come espressione di particolare idiosincrasia nei confronti di questo pittore. È un dato di fatto che la pittura di Giuseppe Salviati, per come ci è giunta oggi, presenta caratteristiche che la rendono un oggetto di studio difficile e poco incoraggiante, soprattutto se vista con gli occhi di un conoscitore o di un critico della forma. Gran parte della sua produzione giovanile, composta in prevalenza da cicli decorativi ad affresco, è infatti andata precocemente perduta; mancano quasi del tutto opere da cavalletto, utili a definire la sua presenza all'interno del mercato artistico e la sua ricettività rispetto a stimoli sociali di più ampia portata; anche alcuni importanti cicli pittorici della piena maturità – è il caso ad esempio del soffitto della Sala degli antipregadi di Palazzo Ducale – sono andati presto distrutti. Restano, è vero, un buon numero di teleri religiosi e pale d'altare, alcune delle quali di qualità difficilmente sottostimabile, alcune opere pubbliche destinate a contesti istituzionali di prim'ordine, come nel caso della Libreria Marciana, nonché diversi disegni e incisioni: ma la sensazione complessiva è quella di avere a che fare con un *corpus* di immagini ampiamente lacunoso, la cui frammentarietà rende peraltro arduo orientarsi secondo i soli criteri dello stile e della forma. Non bastasse, l'estrema economia di mezzi iconografici che contraddistingue in genere tutta la sua produzione di immagini ha senz'altro contribuito a limitare o a inibire l'interesse anche da parte degli storici più attenti e interessati all'aspetto contenutistico: pittore di figure, di gesti e di stati d'animo più che di simboli culturalmente connotati, Salviati non trova spazio nei consueti protocolli dello schematismo iconografico, spesso inadatti a cogliere l'intensità dello sforzo creativo celato dietro le sue formule figurative. Non sembra casuale allora che l'unico concreto approfondimento in questa direzione – dedicato non per nulla a un tema classico del repertorio iconografico occidentale, vale a dire all'*Allegoria della Fortuna* del soffitto della Marciana – risalga ancora a un vecchio articolo di Wittkower comparso nella prima, storica annata del *Journal* del Warburg Institute, uscita nel 1939.

In questa situazione di marginalità critica, un più solido punto fermo è costituito dalla fondamentale monografia di David McTavish, elaborazione di una tesi di dottorato promossa da Michael Hirst e discussa al Courtauld Institute di Londra nel 1981, nel periodo di massimo fervore degli studi internazionali sul fenomeno del manierismo italiano. Il volume – tuttora punto di riferimento irrinunciabile per l'indagine su questo pittore – presenta un'impostazione tradizionale, almeno secondo gli *standards* della scuola anglosassone, scandita attraverso l'analisi saggistica di singoli aspetti di particolare interesse (registro biografico, incisioni, produzione religiosa, teleri di grande formato) cui fa seguito un catalogo sistematico dei dipinti e dei disegni, compreso di numerose indicazioni cronologiche, in gran parte ancora ampiamente condivisibili. È però sul piano del metodo che questo studio presenta alcune parziali novità rispetto ai precedenti inquadramenti critici, evidenti in particolare nel tentativo di rileggere la parabola biografica del pittore sotto la categoria dell'artista "trapiantato": «the chief fascination of the career of Giuseppe Salviati is perhaps that his work is the product of *trasplanted* artist». L'intuizione riprende in parte l'idea di un "travaso culturale" caratteristica dei tradizionali approcci al problema del manierismo veneto fin almeno dai tempi di Coletti: nuovo è però il tentativo di declinarlo in chiave biografica, assumendo sotto questa categoria l'intera carriera del pittore.

La nostra analisi prende le mosse da questo assunto programmatico, evolvendolo tuttavia secondo percorsi di significato autonomi, ed evidenziando diverse priorità biografiche. Estraneo di fatto al circuito cittadino delle Scuole e marginalmente coinvolto in quello delle confraternite, Salviati godette in vita soprattutto del favore di un ampio settore del patriziato veneziano (qui, in particolare, cap. I.2, II.1 e II.2), che in lui individuò un interlocutore attento e disponibile in grado di celebrare e propagandare i propri valori dinastici con il giusto equilibrio di forme e mezzi. Di questo rapporto sono esito coerente le numerose decorazioni parietali perdute, talora ragionabili però sulla base di alcuni disegni superstiti (cap. II.2), nonché tutti i dipinti d'altare realizzati entro il 1560 circa. Il successo in questo campo – documentabile anche attraverso le prime, talora ambigue attestazioni di stima e riconoscimento provenienti dal mondo letterario (cap. IV.1) – non sembra tuttavia l'unico movente a "guidare" la sua carriera. Il pittore toscano fu anche coinvolto in prima persona nel dibattito culturale dei suoi anni, partecipando alle attività dei cenacoli letterari,

ritagliandosi uno spazio di intervento autonomo e legandosi in amicizia con alcuni esponenti di spicco della cultura veneziana dei suoi anni (qui, in particolare, cap. IV). Un'attività che sembra di fatto prendere il sopravvento nell'ultimo decennio circa, a tutto discapito della produzione pittorica, che in questa fase subisce infatti un apparente scadimento qualitativo, probabilmente imputabile proprio alla presenza di interessi "professionalmente" contrastanti con la pratica artistica.

La ricerca si è dunque polarizzata attorno a questi due principali nuclei tematici, individuando nella produzione pittorica di carattere "celebrativo" e nell'attività di "enciclopedista erudito" la sua doppia chiave di lettura della carriera del pittore. Tale approccio ha determinato necessariamente il ricorso a strumenti metodologici di diversa natura, che vanno dal recupero documentario (esercitato in forme il più possibile mirate e funzionali) alla filologia del testo, passando ovviamente attraverso l'indagine iconografica e dei contenuti. Se dovessi cercare di unificare questi diversi strumenti sotto un'unica definizione, un termine di riscontro possibile potrebbe essere offerto dall'*Intellectual history* di marca specificamente britannica: una tradizione che, all'insegna dell'irregolarità degli approcci, ha fatto della ricerca dei significati a tutti i livelli, attraverso convocazione delle più diverse serie empiriche, il suo principale obiettivo critico.

Inoltre, per la sua prioritaria attenzione verso le dinamiche socio-culturali implicate nella produzione di immagini e di sapere, e per il suo gusto per il particolare rivelatore e per il significato celato «im detail», questa ricerca paga un debito consistente anche con una tradizione di studi di *microstoria* di più specifico carattere italiano: una tradizione che peraltro ha dato alcuni dei suoi frutti più importanti proprio per quel che riguarda il contesto veneziano e veneto del pieno Cinquecento, offrendo rinnovati panorami interpretativi attraverso l'utilizzo di collaudati strumenti d'indagine. Il riferimento corre all'intensa stagione di studi e ricerche dei primi anni ottanta sui temi del rapporto tra architettura e società, e ai lavori di Tafuri, Concina e Puppi – per limitarsi solo a quelli più noti – dedicati rispettivamente all'indagine dei contesti progettuali e alla loro peculiare *episteme*, alle implicazioni ideologiche della produzione fabbrile, ai rapporti tra classi e strutture produttive e ai loro riflessi nell'ambito della figurazione. Questa ricerca su Salviati si inserisce almeno idealmente – e in primo luogo per semplici ragioni di ordine contestuale – nello stesso filone di studi, recuperando in parte temi, personaggi e motivi già oggetto di

riflessione da parte di questi studiosi. Per questa ragione si è fatto un uso cospicuo di questi lavori, sia del loro inquadramento storico generale, sia delle numerose informazioni di tipo documentario, e dei loro indici ricchi di notizie, informazioni, nomi.

L'indagine procede dunque seguendo un ordine possibilmente cronologico. Il primo capitolo è concepito come una sorta di cornice introduttiva generale, e presenta due casi studio utili a identificare temi e motivi della prima pratica pittorica di Giuseppe Porta, ancora in buona misura oscura per via delle ampie lacune documentarie e materiali che la caratterizzano. Si è cercato quindi di individuare uno dei suoi primi interventi ad affresco nella terraferma veneziana, nonché di studiare in maggior dettaglio l'episodio della decorazione di Santo Spirito, che attorno al 1545 circa sancisce l'ingresso ufficiale del pittore nei massimi circuiti figurativi lagunari. Già in questa prima fase emerge in primo piano la responsabilità ricoperta da specifici ambienti patrizi (gli anonimi «gentiluomini» di cui parla Vasari) nel favorire e sostenere l'avanzamento professionale dell'artista e la divulgazione del suo stile, secondo un paradigma di committenza che si manterrà immutato fino almeno alla metà del sesto decennio.

Il secondo capitolo verte sull'analisi di alcuni episodi pittorici compresi tra 1548 e 1560 circa, dai quali la fisionomia dell'artista sembra affiorare con maggiore definizione e nettezza. A partire da alcune felici intuizioni critiche di Alessandro Ballarin, il linguaggio di Salviati è stato letto in questo caso sotto la categoria del neo-raffaellismo veneziano, inserendolo all'interno di una dialettica formale che coinvolge tra quinto e sesto decennio alcuni dei più importanti artisti operanti in area veneta, e di cui il pittore toscano può essere annoverato, pur con tutte le sue singolari specificità, tra i principali esponenti. Un confronto, quello col modello incarnato dall'urbinate, che tuttavia appare già risolto verso la fine degli anni '50, quando il linguaggio del pittore toscano approda a nuovi esiti stilistici, probabilmente anche sotto la spinta di rinnovate esigenze contestuali, di nuovi rapporti di committenza, di diversi circuiti di promozione.

Prende simbolicamente le mosse da questo assunto il terzo capitolo, interamente dedicato all'analisi del soffitto della Libreria Marciana e del suo più immediato retroterra culturale. Vero e proprio rompicapo allegorico, punto di snodo nevralgico di

modelli di stile e contenuto all'interno degli anni '50, il complesso programma decorativo è stato sottoposto in questa circostanza a una revisione iconografica complessiva, operata passando sinteticamente al vaglio tutti i 19 dipinti originali (sui 21 totali) che ne scandiscono la struttura. La proposta interpretativa che qui si avanza, pur se ancora perfettibile in alcuni dettagli, presenta sostanziali novità rispetto agli approcci tradizionali, evidenziando soprattutto il *filo rosso* allegorico che lega le immagini nel comporre una visione unitaria del sapere e del suo sviluppo, dando vita a una originale rilettura della Storia umana *sub specie sapientiae*. Nonostante il contributo di Salviati assommi a un settimo del totale, un attraversamento complessivo di questo tema era necessario, e non solo per ragioni di opportunità storiografica: è forte infatti la sensazione che proprio nell'ambiente della Marciana siano maturati i presupposti per il successivo ingresso del pittore toscano nei più influenti circuiti accademici veneziani di questa stagione. La documentazione diretta a questo riguardo è naturalmente nulla, se non altro per l'estraneità delle classi documentarie cinquecentesche a quest'ordine di problemi, che quasi sempre sfuggono alla registrazione: l'analisi dei contesti e delle frequentazioni contribuisce comunque a dare corpo e sostanza all'ipotesi, rendendola tecnicamente plausibile e percorribile.

Attorno a questi temi si muove infine il quarto capitolo, concepito come un progressivo avvicinamento allo studio del codice marciano 5094 già Contarini che raccoglie le indagini di argomento astrologico compiute da Salviati a partire dalla metà degli anni '50. Come spesso avviene quando un fenomeno si colloca all'incrocio di territori e discipline diverse, e nessuna di queste può rivendicarlo integralmente come proprio, questo argomento è di fatto rimasto fin qui escluso dal dibattito critico: in apparenza irrilevante per gli storici dell'arte, o al più derubricabile come esotica curiosità, sconosciuto per gli storici del pensiero rinascimentale, non sempre disposti ad attribuire credibilità teoretica a un pittore. Nei limiti delle nostre competenze, abbiamo cercato di restituire spessore a questo straordinario documento di cultura e mentalità, cercando di districare la complessa matassa dei suoi contenuti, evidenziando nel contempo anche i problematici rapporti che esso intrattiene con la produzione pittorica del suo autore. Quanto emerge qui è il profilo di un vero e proprio *peintre savant*, che per molti versi anticipa una categoria umana e sociale che sarà caratteristica soprattutto dell'universo culturale seicentesco.

Alcune avvertenze sono opportune per chiarire quel che invece non c'è. Per quanto tra

testo e note quasi tutte le principali opere di Salviati siano state quanto meno citate una volta, questo lavoro non ha l'ambizione di offrire un catalogo generale del pittore toscano. A un semplice livello bibliografico, rifare McTavish avrebbe avuto veramente poco senso, non contandosi nei trent'anni che ci separano dalla sua pubblicazione effettivi e concreti spostamenti di vedute, nuove importanti e decisive attribuzioni o anche solo semplici aggiornamenti tematici. Quel che manca sono piuttosto studi e sondaggi più in profondità su questioni mirate, nonché un conseguente inquadramento più organico della sua attività, che tenga in conto i diversi elementi che compongono il suo tragitto biografico. In questo senso, l'unica eccezione cospicua, e che ha determinato anche un sensibile mutamento dell'originaria impostazione dello studioso canadese e dei suoi immediati predecessori, è costituita dal caso delle *Sorti*, celebre volume di divinazione oracolare edito da Francesco Marcolini nel 1540 alla cui illustrazione Giuseppe Porta prese parte appena giunto a Venezia assieme a un *équipe* composta da altri "allievi" di Francesco Salviati, tra cui è accertabile almeno sul piano stilistico anche la presenza di Lambert Sustris. Attorno a questo testo sono state compiute negli ultimi anni alcune ricerche di fondamentale importanza, tra cui si segnalano almeno – giusto per limitarsi al versante storico-artistico – gli studi di Vincenzo Mancini (confluiti nella monografia sustrisiana del 1993) e quelli più recenti promossi da Paolo Procaccioli e culminati nella ristampa anastatica delle *Sorti* medesime (2007) e in un convegno che ha riunito alcuni tra i più importanti ricercatori attivi in questo campo (ottobre 2007). L'argomento rientrava però nell'ambito del più vasto e complesso problema della formazione di Porta e del suo ruolo all'interno della "officina" veneziana di Salviati, che si è preferito qui lasciare ai margini del discorso, facendo partire lo studio con l'anno 1541, a seguito del quale il pittore toscano risulta operativo su un piano di completa autonomia.

Un'ultima precisazione riguarda infine l'aspetto onomastico. Negli studi sul pittore toscano, nonché nella corrente pratica di catalogazione, è invalso l'uso della dicitura composita "Giuseppe Porta Salviati" oppure di quella – solo in apparenza più precisa – di "Giuseppe Porta detto Salviati". Per quanto in assoluto non scorrette, è però il caso di precisare che "Salviati" non fu un soprannome aggiunto dal pittore, ma un vero e proprio *nomen familiae* adottato in forma ufficiale a partire circa dal 1551 in sostituzione del nome "Porta". Dietro questa scelta si cela una precisa strategia di

affermazione sociale, a cui il pittore sembra fare anche esplicito riferimento nella sua *Teorica* (qui cap. IV.3). Per questa ragione si è optato per un doppio registro, mantenendo la distinzione originaria e utilizzando il nome Porta per quelle imprese precedenti il 1551, e quello Salviati per quelle successive a questa data. Fa eccezione solo il titolo di questo lavoro, dove si è preferito riconoscere tutta la valenza simbolica attribuita dal pittore al nome Salviati.

I.1 *Un perduto ciclo di affreschi, con qualche considerazione sugli esordi*

Come spesso succede quando si cerca di ricostruire il percorso biografico e artistico di un pittore, il capitolo più difficile da scrivere e da ragionare è sempre quello della giovinezza: ovvero, quel momento in cui l'artefice, uscendo dal cono d'ombra del suo maestro, viene istituendo i fondamenti della sua carriera e del suo linguaggio, «definendo il proprio atteggiamento nei confronti della tradizione»<sup>1</sup>. In questo senso, il caso di Giuseppe Porta non sembra fare eccezione. Sono infatti pochi gli elementi concreti – documentari e materiali – che lo riguardano successivi alla partenza da Venezia del suo maestro Francesco Salviati, ai primi del 1541. Ed è un dato di fatto che fino almeno alla metà degli anni '40 di Porta e della sua attività non si conosca con precisione quasi nulla<sup>2</sup>.

Le ragioni di questo fatto devono essere probabilmente ricercate nel suo prevalente se non quasi esclusivo impiego, nel corso dei primi anni di permanenza nel Veneto, nel campo della pittura ad affresco: un'attività che più di altre è soggetta ai danni del

---

<sup>1</sup> E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia* [1969], Venezia 1992, p. 20.

<sup>2</sup> Sugli esordi veneziani di Porta dopo il 1541, si vedano in generale A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana. La pittura del Cinquecento*, Milano 1934, IX, parte VII, pp. 397-427; R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950, pp. 41-46; Id., "Per gli inizi veneziani di Giuseppe Porta", in *Arte Veneta*, 29 (1975), pp. 159-166; più in dettaglio, confronta soprattutto McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, New York-London 1981, pp. 19-63; V. Mancini, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano dentro 1993, pp. 1-4, 20-26; W. R. Rearick, "Francesco Salviati, Giuseppe Porta, and Venetian draftsmen of the 1540's", in *Francesco Salviati et la bella maniera*, atti del convegno, a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna e M. Hochmann, Rome 2001, pp. 455-478.

tempo e all'incuria degli uomini, e che inoltre di regola lascia dietro di sé poche tracce documentarie dirette, soprattutto se praticata in contesti periferici o in circostanze "non ufficiali". Di questa specializzazione è possibile trovare peraltro una precoce conferma nel *Dialogo di pittura* di Paolo Pino (1548), dove il nome di un certo «Gioseffo il Moro» – che convincentemente Lionello Puppi proponeva di identificare con Giuseppe Porta<sup>3</sup> – viene accostato a quello di altri riconosciuti specialisti nel campo dell'affresco, come Stefano dall'Arzere o Camillo Mantovano, attivi in prevalenza nell'entroterra veneto o in ambiti di committenza prossimi a quelli dello stesso Porta.

La ricostruzione di questo periodo si presenta dunque problematica e ampiamente congetturale: ciononostante, le informazioni ricavabili dalle fonti antiche, incrociate con quelle fornite dai non pochi disegni superstiti, consentono comunque di isolare un certo numero di interventi, e di restituire quanto meno i contorni generali di questa pratica pittorica.

In linea di massima, si possono distinguere, almeno sul piano *geografico*, due principali fasi operative. In un primo momento, successivo alla partenza di Francesco Salviati alla fine del 1540, Porta pare attivo in prevalenza nella terraferma, muovendosi rapidamente tra Padova e il trevigiano. Sono di questo periodo le «diverse pitture» padovane ricordate nella dedica del *Metodo della voluta* del 1552 – tra cui quasi certamente andrà annoverato l'intervento nella Sala dei giganti<sup>4</sup> –, nonché gli apparati decorativi con figure allegoriche ed episodi biblici di villa Priuli a Treville, datati 1542, e quelli di un anonimo palazzo nobile di Piove di Sacco, già ricordati da Vasari<sup>5</sup>. Solo a seguito di questi lavori è possibile postulare un approdo più stabile a Venezia, dove a partire dal 1543/44 circa andranno scalati i diversi lavori

---

<sup>3</sup> L. Puppi, "Peregrinazioni (in forma di appunti) attorno a un enigma", in *Paolo Pino teorico d'arte e artista*, Scorzè 1992, pp. 10-31 (p. 27, nota 64). L'epiteto fa riferimento evidentemente al colore dei capelli del pittore: se, come sembra possibile, è suo il ritratto del giovane dal capello corvino che compare insieme al maestro nei pressi del Cristo della *Deposizione* Moro di Francesco Salviati ora a Brera (1541), tale riferimento fisionomico troverebbe anche una eventuale ratifica visiva.

<sup>4</sup> Su cui si vedano, da ultime, le osservazioni di V. Mancini, *Lambert Sustris*, p. 123, nota 27.

<sup>5</sup> Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte* [1648], a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914-1924, I, pp. 240-241 (villa Priuli); Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori* [1568], a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, VII, p. 45 («facciata molto bella» a Piove di Sacco). Per un tentativo di individuare quest'ultima nel semi distrutto palazzo già Foscarini (o Barbaro) di presunta paternità sansoviniana: A. Baldan, *Ville venete in territorio padovano e nella Serenissima repubblica*, Abano Terme 1986, p. 375.

ricordati *in primis* da Ridolfi: la facciata di ca' Zeno ai Frari, quella di ca' Bernardo a San Polo, un anonimo palazzo a San Moisé, nonché la facciata di terra del complesso di Castelforte, quest'ultima documentata da un pagamento di 20 ducati effettuato dalla Scuola di San Rocco nel 1551<sup>6</sup>, e che virtualmente sembra chiudere, o quasi<sup>7</sup>, la stagione dei grandi cicli decorativi ad affresco.

Alcune importanti precisazioni su questo punto, utili peraltro a gettare luce anche su possibili rapporti di collaborazione instaurati al tempo del primo approccio con il contesto veneziano, si possono ricavare da un documento del dicembre 1541, già da tempo segnalato da Gustav Ludwig ma di fatto rimasto fin qui sotto-utilizzato<sup>8</sup>. Si tratta di una scrittura di composizione relativa a una lite che vide opposto un certo «dominus Franciscus a Saraceno» a Giuseppe Porta e Camillo Mantovano, «ambo pictores», per la valutazione e il pagamento di alcuni non precisati lavori pittorici di recente esecuzione. Come di regola, il dissidio venne risolto grazie all'intervento di un collegio arbitrario composto dal vicentino Vitruvio Buonconsiglio, da un certo «Zilius [Egidio] pictor», e da Giovanni Antonio Rusconi, «etiam pictor», eletto come terzo<sup>9</sup>. Di comune accordo, i tre arbitri fissarono il compenso dovuto ai due colleghi in ben 143 ducati, 88 dei quali spettanti allo stesso Porta, evidentemente capofila dell'iniziativa.

Il documento permette subito di constatare l'esistenza, a queste date, di un rapporto di collaborazione artistica con un altro specialista nel genere dell'affresco, l'ancora

---

<sup>6</sup> Ridolfi, *Le meraviglie*, I, p. 241. Vedi anche G. Molino Jaderosa, "Riconoscibili decorazioni ad affresco di Giuseppe Porta detto Salviati", in *Arte Veneta*, 17 (1963), pp. 164-168.

<sup>7</sup> L'ultimo sarà in realtà il ciclo di palazzo Loredan, sul quale però abbiamo qualche informazione in più: cfr. cap. II.2.

<sup>8</sup> [G. Ludwig], *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst aus dem Nachlass Gustav Ludwigs*, a cura di E. Bode, G. Gronau e D. von Hadeln, *Italienische Forschungen*, IV (1911), p. 123.

<sup>9</sup> In apparenza, Vitruvio Buonconsiglio (nott. 1523-1571) sembra essere l'arbitro di parte dei due pittori, mentre lo sconosciuto Egidio quello del committente. Quanto al più noto Rusconi, andrà segnalato come l'apposizione di «pictor» vada riferita non tanto a un'attività pittorica, quanto a una pratica di illustrazione libraria attestata da diverse fonti storico-letterarie (su cui si veda almeno B. Guthmüller, "Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle "Trasformazioni" del Dolce", in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea in onore di Vittore Branca*, Firenze 1983, III.2, pp. 771-779). Il suo catalogo è in tal senso ancora aperto ad ampie e importanti integrazioni, da rintracciare soprattutto nell'editoria tecnico-scientifica. A tale riguardo, si segnala brevemente che le illustrazioni del IX libro sull'idraulica del Vitruvio del Barbaro del 1556 (del quale frontespizio è stato talora accreditato come autore/esecutore anche Porta, tuttavia con argomenti non sempre persuasivi: L. Cellauro, "Giuseppe Salviati's 'Allegory of Architecture' for Daniele Barbaro's 1556 edition of Vitruvius", in *Storia dell'arte*, 129 (2011), pp. 5-18) dovrebbero in realtà spettare a lui per ragioni tecnico-esecutive, di contenuto, nonché per la presenza del monogramma con l'iniziale del suo nome.

sfuggente Camillo Capelli, artefice di origine mantovana presente a Venezia dal 1540 circa, e come Porta reduce dal cantiere di palazzo Grimani<sup>10</sup>. Vasari lo descrive come un pittore «in far paesi e verdure rarissimo»<sup>11</sup>, elemento che permette di verificare uno specialismo complementare a quello di Porta, viceversa più incline alla rappresentazione della figura umana e all'espressione delle sue passioni. Non è chiaro se questo rapporto si configuri nei termini di una relazione occasionale, magari propiziata dalle circostanze della committenza, oppure assuma i tratti di una *partnership* tecnica più lunga e duratura, basata anche sulla reciproca integrazione delle rispettive attitudini. Quest'ultima ipotesi, pur non avallata da altri documenti, sembrerebbe però avere più di qualche *chances*, almeno alla luce dell'accostamento dei due nomi nel *Dialogo* di Pino, che potrebbe denunciare una più lunga e rinomata consuetudine tra i due artefici, che potrebbe essersi consumata anche sui ponteggi di altre imprese veneziane.

Il principale interesse del “lodo Saraceno” risiede tuttavia nel fornire una rara attestazione documentaria diretta di pitture ad affresco eseguite per una dimora dominicale della terraferma: entità del pagamento e personalità coinvolte lasciano infatti pochi dubbi circa la sua pertinenza a una vasta campagna figurativa di questo tipo, condotta a termine dopo l'estate del 1541 per una residenza di Francesco Saraceno ovvero, in alternativa, di un suo familiare rappresentato per procura. Sull'identità di questo personaggio non sono ancora state avanzate proposte identificative concrete, non da ultimo anche a causa della trascrizione incompleta del documento fornita da Ludwig, che tra l'altro ometteva di segnalare i testimoni presenti alla stesura dell'atto. Proprio la presenza tra questi del nobile berico Girolamo Chiericati («Hieronymus Chiericatus q. Nicolaus»)<sup>12</sup> suggerisce a tale riguardo la possibilità che il committente degli affreschi debba essere individuato in un esponente della famiglia vicentina dei Saraceno, nota per i rapporti intrattenuti con Pietro Aretino e Andrea Palladio: con questa lo stesso Chiericati era infatti

---

<sup>10</sup> Su di lui, si veda l'ampia ricognizione di A. Bristot, M. Ceriana, ““In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino”: Francesco Menzocchi e il Veneto”, in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra, a cura di A. Colombi Ferretti-L. Prati, Forlì 2004, pp. 91-145 (in part. pp. 113-119).

<sup>11</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite*, VI, p. 318; cfr. anche VII, p. 18 («pittore in far paesi, fiori fronde e frutti eccellente»).

<sup>12</sup> AsVe, *Notarile*, Atti Giovanni Maria Cavanis, b. 3348, cc. 590 rv: «Presentibus magnifico domino Hieronymo Chierigato cl.mi domini Nicolae nob. vicentinus et domino Nicolae Stella q. domini Alberti».

imparentato, avendo maritato una figlia, Lucietta, con Gasparo Saraceno di Girolamo<sup>13</sup>.

Se ancora non è possibile stabilire con la dovuta precisione attraverso quali canali il giovane pittore toscano possa essere entrato in collegamento con questo ambiente vicentino, viceversa più accessibile sembra l'individuazione del sito oggetto della contestata decorazione. Il contatto col Chiericati suggerisce infatti di riconoscere l'edificio in questione nella villa Saraceno detta "delle Trombe" di Finale di Agugliaro, costruzione di problematica e controversa autografia sanmicheliana (fig. 1) riconducibile al ramo facente capo a Girolamo Saraceno, padre del citato Gasparo<sup>14</sup>. Purtroppo, anche in questo caso il ciclo – non altrimenti menzionato da alcuna fonte – è da reputarsi disperso. La massiccia e severa architettura si presenta infatti con le superfici esterne completamente spoglie, anche se più volte sono stati segnalati in passato resti di decorazione monocrome nel fastigio superiore, compatibili con l'idea di più vaste porzioni dipinte<sup>15</sup>. La stessa struttura della facciata, articolata per masse compatte, si rivela del resto congeniale all'accoglimento di

---

<sup>13</sup> Per le indicazioni genealogiche sulla famiglia, si veda I. Cavaggioni, C. del Zoppo, "Villa Saraceno a Finale di Agugliaro attraverso i documenti e la cartografia", in *Arte Veneta*, 43 (1989-90), pp. 142-152 (a p. 148 si riscontra il caso di un "Francesco Saraceno di Marco", di un ramo collaterale a quello di Gaspare). Ulteriori dati anagrafici in G. Zaupa, *Andrea Palladio e la sua committenza. Denaro e architettura nella Vicenza del Cinquecento*, Roma-Reggio Calabria 1990, ad indicem e Id., *L'origine del "Palladio". Andrea di Pietro della Gondola da Padova a Vicenza e il Rinascimento Veneto*, Padova 1990, ad indicem.

<sup>14</sup> La questione attributiva è abbastanza controversa, come pure del resto quella cronologica. A favore dell'autografia sanmicheliana, sostenuta per primo da Giulio Fasolo nel 1929 su basi solamente stilistiche, si sono schierati soprattutto gli studiosi italiani, evidenziando affinità tra questa costruzione e il lessico architettonico del veronese (vedi un primo riepilogo di N. Carboneri, "Bibliografia ragionata su Michele Sanmichele", in *Michele Sanmichele 1484-1559*, Verona 1960, pp. 195-296 [p. 291]; ulteriore bibliografia in *Le Ville Venete: la provincia di Vicenza*, a cura di D. Battilotti, Venezia 2005, pp. 6-7); la proposta non è stata però recepita dai più recenti monografisti sanmicheliani, che non menzionano l'edificio neppure nel *corpus* spurio dell'architetto (P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmichele*, Milano 2004). Quanto alla cronologia, Donata Battilotti ("Ville apocrife di Sanmichele alla luce dei documenti", in *Michele Sanmichele. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, L. Puppi, Milano 1985, pp.100-105) ha proposto sulla base della lettura degli estimi rurali il 1546 come termine *post quem* per l'attività del cantiere (p. 105), la cui datazione sarebbe perciò da fissare entro il sesto decennio; più di recente però A. Verlato ("Durante la Serenissima Repubblica di Venezia dal 1404 al 1600", in *Agugliaro* a cura di G. Andriolo et alii, Agugliaro 1999, pp. 49-102) ha segnalato come già nel 1532 i lavori di riqualificazione dovevano essere ben avviati, visto che a quella data Chiara Saraceno risultava dimorare in questo edificio, dove stendeva le proprie ultime volontà alla presenza di alcuni lapicidi locali (pp. 58-66). Sulla base di questi elementi, l'ipotesi dello studioso di attribuire il progetto a maestranze locali (pur declinanti un gergo aulico), attive tra quarto e quinto decennio, appare al momento la più persuasiva.

<sup>15</sup> R. Cevese, *Le ville della provincia di Vicenza*, Milano, 1963, I, pp. 123-131; *Le Ville Venete: la provincia di Vicenza*, p. 6.

immagini affrescate, verosimilmente disposte secondo la tradizionale scansione derivata dal modello celebrativo dell'arco classico che prevedeva la presenza di finte sculture colossali al piano nobile e fregi istoriati a livello dell'attico<sup>16</sup>. Non è da escludere che anche gli interni, oggi alterati da profonde modifiche planimetriche, potessero aver ottenuto nella stessa circostanza qualche forma di rivestimento pittorico.

Quasi certamente, considerato l'aspetto rigoroso e funzionale dell'architettura, concepita come un fortilizio posto a guardia delle vaste proprietà di famiglia, la decorazione era destinata a celebrare la signoria dei Saraceno nel distretto di Agugliaro. In questo senso, l'ingaggio di due artefici dalle riconosciute propensioni anticheggianti si spiega plausibilmente con l'esigenza di veicolare messaggi di classicità e magniloquenza, in linea con quel fenomeno di *revival* antiquario attestato in questi anni nella terraferma veneta, cui contribuirono tra gli altri figure quali Lambert Sustris e Gualtiero Padovano<sup>17</sup>. Nell'ottica di una suddivisione del lavoro su base specialistica, a Camillo Mantovano saranno plausibilmente toccati fregi, cornici e fasce decorative, realizzati secondo quel gusto naturalista ricordato da Vasari; quanto a Porta, il suo pagamento lascia intuire un maggiore contributo a livello d'invenzione e di esecuzione: sue saranno state le *figure* incastonate tra le aperture del piano nobile, e i possibili fregi dell'attico.

Stando così le cose, c'è più di qualche sospetto che possa spettare a questo cantiere il bel disegno quadrettato a gessetto rosso dell'Albertina, raffigurante una scultorea e incombente *Minerva con lancia e scudo* (fig. 2), di recente restituito a Porta dopo essere stato a lungo ascritto a Giuseppe Cesari<sup>18</sup>. Il reperto è stato infatti correttamente riferito da Pouncey e McTavish all'attività giovanile del pittore toscano, ed è accostabile a un piccolo gruppo di disegni a sanguigna databili ai primi anni '40 caratterizzati dalla tagliente profilatura dei volti e dei ricchi panneggi e dagli effetti volumetrici della luce: di questo gruppo il referente più prossimo è forse

---

<sup>16</sup> Sulla decorazione di villa, si tenga presente la ricostruzione di G.J. Van der Sman, *Le decorazione a fresco delle Ville Venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica e iconografica*, Firenze 1993, nonché l'ampia casistica raccolta in *Gli affreschi nelle Ville Venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2008.

<sup>17</sup> Mancini, *Lambert Sustris*, cap. II; Id., "I Pellegrini e la loro villa a San Siro", in *Bollettino del Museo civico di Padova*, 80 (1991), pp. 173-196.

<sup>18</sup> Inv. 760, gessetto rosso quadrettato, 259x157mm; D. McTavish, "Additions to the Catalogue of drawings by Giuseppe Salviati", in *Master Drawings*, 42 (2004), pp. 333-348, cat. 5.

costituito dalla *Figura allegorica della Fede* di Ottawa, probabilmente modello per un sovrapporta della distrutta villa Priuli di Treville del 1542, che si distingue anch'essa per il tratto particolarmente incisivo, orientato a rendere la plasticità della materia scultorea (fig. 3)<sup>19</sup>. Anche l'utilizzo di una tecnica tipicamente centro-italiana come il gessetto rosso, notoriamente di scarso utilizzo in area veneta, può essere interpretato come un retaggio della recente formazione del pittore, che non per nulla negli anni seguenti andrà optando per tecniche miste *alla pittoresca* (così dette da Vasari) più consone alla tradizione lagunare, con ampio uso di gesso nero e *wash* in funzione tonale<sup>20</sup>. A favore di questa destinazione gioca da ultimo anche l'aspetto iconografico della figura, il cui carattere "marziale" restituito dall'equipaggiamento bellico contribuisce a definire un senso di custodia e vigilanza appropriato per una dimora suburbana.

Il prevalente impegno giovanile nell'ambito della decorazione ad affresco non esclude tuttavia la possibilità da parte di Giuseppe Porta di occasionali interventi nell'ambito della pittura su tela, magari su invito di selezionati committenti veneziani del giro di Aretino o dei Grimani. L'esempio più importante in questo senso è offerto dalla *Resurrezione di Lazzaro* della Fondazione Cini di Venezia (fig. 4), attribuita a Porta con una datazione indicativa, forse troppo generosa nel secondo estremo, 1540-1545<sup>21</sup>. Di quest'opera, apparsa dal nulla a Bologna nel secondo dopoguerra, e della sua esatta provenienza non si conosce niente di preciso. Per dimensioni (209x311 cm)

---

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 337-338, dove si suggerisce di considerare il disegno come modello per uno degli affreschi della cornice della pala Valier dei Frari, la cui datazione è tuttavia più avanzata (vedi qui cap. II.1) rispetto a quella suggerita dallo stile grafico del reperto. La mia proposta per villa Priuli si basa sul presupposto che una figura reclinata di questo tipo doveva plausibilmente trovarsi sopra un timpano interno di un palazzo, e per questi anni non sono attestate altre decorazioni interne a parte quella di Treville.

<sup>20</sup> «Mostly done in Venice, Giuseppe Salviati's drawings usually reflect the graphic practices of his teacher, Francesco Salviati, in particular and of mid-sixteenth century Tuscan draftsmanship in general. As the artist matured, however, the linear emphasis of his early training began to be replaced somewhat by a more pictorial treatment [...] Studies executed in red chalk attest to Giuseppe Salviati's sustained adherence in Venice to that Central Italian practice»: *Ivi*, p. 333-334.

<sup>21</sup> Per un ragguaglio bibliografico, si veda *Da Tiziano a el Greco. Per la storia del manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Milano 1980, p. 91. Nonostante il dipinto non sia firmato, nella breve storia critica che lo riguarda non si registrano obiezioni a questa attribuzione. L'unico altro intervento non decorativo di questi anni è costituito da una *Raccolta della manna* di coll. privata milanese (Pallucchini, "Per gli inizi veneziani", pp. 161-162) di non molto successiva al *Lazzaro* Cini, da porsi a margine dell'episodio di Villa Priuli per le sue evidenti affinità con il citato modello della *Fede*. Per questa ragione, la cronologia del dipinto veneziano tenderebbe ad assestarsi entro il 1542.

e formato è tuttavia probabile che si debba trattare di un dipinto da camera o da “portego”, eseguito per la devozione di qualche privato gentiluomo e per qualche ragione, forse dettata dall’assenza di elementi sufficienti a decretarne l’autografia, rimasto escluso dal circuito del collezionismo e dei conoscitori fino a tempi recenti. Non per caso la sua riscoperta e rivalutazione coincide con i primi tentativi di rivalutazione del fenomeno manierista veneto promossi da Pallucchini e altri negli anni ’50.

Alcune minime anomalie iconografiche sembrano in effetti convalidare l’ipotesi di una provenienza da una dimora privata. Non solo infatti nell’immagine mancano tutti quegli elementi di aneddotica funeraria che di solito fanno parte del repertorio di questo soggetto (come il sepolcro aperto, oppure l’immancabile agitazione degli astanti alla vista del corpo di Lazzaro, come da Gv 11, 38-44), ma la stessa figura del risorto presenta alcune menomazioni fisiche del tutto improbabili per questo soggetto, dalla gamba visibilmente amputata all’innaturale piega del polso. Il carattere ben delineato del suo volto poi, al pari di quello delle figure che lo circondano, lascia intendere la presenza di diversi ritratti e di precise identità, ormai per noi precluse, riconducibili a un compatto nucleo familiare, autorizzando a inscrivere il dipinto nei dintorni del genere del «gruppenvotivebilder» di tipica tradizione veneziana. L’impressione è dunque quella di trovarsi di fronte a un telero votivo eseguito per commemorare una miracolosa guarigione, propiziata – come sottolinea anche il gesto della Maddalena – dalla fede in Cristo, alla quale viene contrapposto il tradizionale motivo dell’incredulità farisaica, simboleggiata dai tre personaggi disposti in schiera di fronte alla scena.

La destinazione privata del dipinto giustifica probabilmente la scelta di un registro espressivo di compromesso, in cui coesistono in maniera sincretica motivi veneziani precocemente assimilati – in particolare, da Bonifacio e Paris Bordon, soprattutto per l’aspetto cromatico<sup>22</sup> – e attendibili clausole romane. Quanto a queste ultime, già Vincenzo Mancini osservava come l’organizzazione spaziale della scena, con i «gruppi di personaggi addensati e compressi in corrispondenza delle quinte laterali», potesse essere assunta come indice di una disciplina «classica» e di un rigore formale di stampo tipicamente raffaellesco<sup>23</sup>. A tale proposito, andrà tuttavia sottolineata con

---

<sup>22</sup> Su questo punto aveva già insistito Mancini, *Lambert Sustris a Padova*, p. 12.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 13.

forza anche la presenza di citazioni tratte di peso dal maestro urbinato, come nel caso della figura della Maddalena, derivata dal celebre “contrapposto” femminile studiato prima per l’*Elidoro* Vaticano (ca. 1512) e poi per la *Trasfigurazione* per Giulio de’ Medici (fig. 18).

L’utilizzo di queste diverse clausole linguistiche pare dunque confermare l’afferenza del dipinto a un momento molto precoce della carriera di Porta, plausibilmente di non molto successivo al 1542 circa: un momento evidentemente ancora segnato dalla felice coesistenza di modi veneziani e di strutture e iconografie romane. In questo senso, la tela veneziana costituisce quasi una sorta di manifesto programmatico di un tipo di cultura figurativa improntata alla sintesi delle tradizionali istanze di disegno e colorito. Nel corso della sua attività successiva, tuttavia, Porta non si dimostrerà più così disponibile nei confronti di questa linea di compromesso. Sul piano linguistico, l’unico spunto di continuità sarà offerto dalla costanza del riferimento raffaellesco, che fino almeno alla metà degli anni ’50 continuerà ad alimentare la sua vena creativa, contribuendo a far emergere la sua identità linguistica e culturale.

## I.2 *Le «pratiche di gentiluomini»: committenti e patroni al tempo di Santo Spirito*

Tra le questioni ancora aperte relative ai primi anni della carriera di Giuseppe Porta a Venezia, quella del rapporto intrattenuto con gli ambienti nobiliari e le *élite* sociali e culturali della città riveste una posizione centrale e di indubbia priorità. Non si tratta peraltro di un semplice problema di etichetta storiografica, o di curiosità erudita. Già Vasari, infatti, aveva evidenziato come la scelta da parte del collega toscano di insediarsi a Venezia fosse da collegare all’esistenza di un contesto sociale di alto livello interessato alla sua opera e alla sua poetica figurativa: «andato poi col suo maestro a Vinezia, vi prese tante *pratiche di gentilhuomini* che, essendovi da lui lasciato, fece conto di volere che quella città fusse sua patria»<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori*, VII, p. 45 . L’attendibilità di Vasari come fonte per la biografia di Porta è garantita tra l’altro dalla documentata amicizia tra i due, ampiamente testimoniata dall’epistolario di Cosimo Bartoli (K. Frey, *Der literische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1930, II, pp. 382, 383-385, 393-394, 438-439, 572-573): da cui tra l’altro si ricava anche la notizia che il pittore aretino era solito rivolgersi a Porta per farsi inviare colori e pennelli da Venezia (pp. 572-573).

Una prima possibilità di risalire alle identità di questi ancora anonimi «gentilhuomini» può essere offerta dal contesto – ancora poco e male documentato – di Santo Spirito in Isola<sup>25</sup>. Per questo remoto monastero di canonici regolari, localizzato a sud del bacino di san Marco lungo un antico itinerario di avvicinamento alla città utilizzato da diplomatici e viaggiatori, Porta eseguì entro la fine degli anni quaranta una serie di dipinti di notevole ambizione contenutistica, tradizionalmente riconosciuti tra le opere di esordio nella scena pubblica veneziana, almeno per quel che riguarda la produzione su tela<sup>26</sup>. Il suo intervento si inquadra peraltro in un contesto particolarmente vivace sul piano delle iniziative artistiche, che aveva visto coinvolti nel breve spazio di un decennio, tra 1540 e 1550 circa, personalità del calibro di Jacopo Sansovino per l'architettura, Tiziano Vecellio per la pittura, Andrea Bresciano per la plastica, a diverso titolo impegnati nel programma di riqualificazione della chiesa e dei suoi apparati decorativi e liturgici. Nulla o quasi sopravvive oggi dell'originario complesso: soppresso l'ordine nel 1656, arredi e dipinti vennero trasferiti nella chiesa della Salute, dove tuttora si trovano, parte esposti nella sacrestia, e parte ricollocati nel coro dietro l'altar maggiore<sup>27</sup>.

Non si possiedono elementi documentari diretti per fissare con assoluta precisione sul piano cronologico le coordinate del contributo portiano. La critica sembra tuttavia abbastanza unanime nel ritenere che il pittore toscano abbia “ereditato” un incarico affidato integralmente in un primo momento a Giorgio Vasari, e poi di seguito trasferito a Tiziano<sup>28</sup>. Il primo – brevemente presente in laguna dal dicembre 1541, per realizzare tra le altre cose un *palco* allegorico per Giovanni Cornaro nonché l'apparato decorativo per la recita della *Talanta* di Pietro Aretino – fece probabilmente a tempo a delineare solo qualche modello grafico, prima di declinare l'invito e lasciare all'improvviso Venezia nell'estate del 1542<sup>29</sup>. La commissione

---

<sup>25</sup> Per una perimetrazione del problema storiografico si può fare riferimento alla puntuale analisi del contesto architettonico condotta da M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 230-235. Qualche informazione sui canonici regolari di Santo Spirito si può ricavare da Gabriele Pennotto, *Generalis totius ordinis clericorum canonicorum historia tripartita*, Romae, ex typographia Camerae Apostolicae, 1624, p. 482, dove viene messo in luce in particolare il ruolo svolto dal patriato veneziano nella promozione dell'ordine nel corso del XV secolo.

<sup>26</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 128.

<sup>27</sup> Morresi, *Jacopo Sansovino*, p. 234.

<sup>28</sup> Per esempio *Da Tiziano a El Greco*, p. 94.

<sup>29</sup> «L'anno medesimo essendo stato il Vasari in Vinezia tredici mesi a fare, come s'è detto, un palco a messer Giovanni Cornaro, ed alcune cose per la Compagnia della Calza, il Sansovino, che guidava la fabrica di Santo Spirito, gli aveva fatto fare i disegni per tre quadri grandi a olio che

dovette allora essere stornata su Tiziano, già da tempo alle prese con la controversa realizzazione della pala per l'altar maggiore con la *Discesa dello Spirito Santo*: il cadorino riuscì a completare solo i tre celebri soffitti vetero testamentari della chiesa prima della fine del 1544 (fig. 5a, b, c), quando i suoi rapporti con i canonici si deteriorarono bruscamente per ragioni di carattere economico e materiale, interrompendosi di fronte a un'aula di tribunale<sup>30</sup>.

Pur con tutte le cautele del caso, l'intervento di Porta – in prevalenza concentrato nel refettorio, ma con un'importante “continuazione” anche nell'aula ecclesiastica – dovrebbe dunque collocarsi dopo l'allontanamento di Tiziano ai primi del 1545, estendendosi per un arco di tempo plausibilmente più compatto e contratto rispetto a quello del suo predecessore. In questo senso, la scansione dei singoli dipinti permette anche di verificare il rapido sviluppo del suo linguaggio, ovvero la sua progressiva acquisizione di modi votati a una più austera e classica monumentalità.

L'impressione è che la prima ad essere licenziata sia stata l'*Ultima cena*, in origine destinata alla testata del refettorio (fig. 6)<sup>31</sup>. La tela presenta infatti elementi decorativi di marginale presenza nel repertorio maturo del pittore, come nel caso delle sedute marmoree intagliate con festoni e girali d'acanto; inoltre, le figure dai contorni slabbrati e dai colori pastosi, filtrati attraverso una luminosità iridescente, rimandano ancora ai modi irregolari e post salviateschi del giovanile *Lazzaro Cini* (fig. 4). A livello iconografico, l'immagine si segnala soprattutto per la scelta di raffigurare il momento dell'annuncio del tradimento, preliminare a quello dell'istituzione eucaristica: lo conferma non solo la particolare agitazione dei dodici, ciascuno implicato in un gesto di indicazione o di interrogazione, ma anche la presenza delle due specie del pane e del vino accostate in disparte, ai margini della scena. Di un certo interesse è anche la soluzione adottata per il riconoscimento di Giuda, da identificare nell'unico apostolo ritratto in piedi e di spalle al di qua della mensa, avvolto in una tunica di colore rosso acceso: la posizione rispetto al tavolo

---

andavano nel palco, acciò che gli conducesse di pittura; ma essendosi partito il Vasari, furono i detti tre quadri allogati a Tiziano»: G. Vasari, *Vite*, VII, p. 446. Vedi anche J. Schulz, “Vasari at Venice”, in *Burlington Magazine*, 103 (1961), pp. 500-511; L. Vertova, “Vasari in Venice: an addendum”, in *Burlington magazine*, 141 (1999), pp. 105-106.

<sup>30</sup> Sulla nota vicenda: A. Sambo, “Tiziano davanti ai giudici ecclesiastici”, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno (Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 383-393.

<sup>31</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 305-306. A questa dovettero accompagnarsi a stretto giro anche le due telette laterali, in apparenza però pesantemente ritoccate, con *Abramo* e *Melchisedec*, che per concezione e finitura appaiono ancora di aspetto padovano.

segnala la sua estraneità dall'imminente banchetto eucaristico, evidenziando nel contempo la sua esemplare esclusione dal novero degli eletti che ad esso avranno parte.

Successivamente si dovrebbero scalare i tre teleri di formato circolare del soffitto dello stesso refettorio, raffiguranti una selezione piuttosto inconsueta di episodi tratti dall'antico testamento (figg. 7-9): si tratta nell'ordine – plausibile o presunto – de *L'angelo conforta il profeta Elia nel deserto* (1 Re 19, 5-10), de *La raccolta della manna* (Es 16, 1-11), e del raro *Abacuc condotto dall'angelo a dare soccorso a Daniele nella fossa dei leoni* (Dn 14, 33-42), quest'ultimo peraltro ripreso anche in un tardo dipinto di Paris Bordon per la chiesa veneziana di Santa Marina<sup>32</sup>. Ciascuno dei tre teleri è segnato da una linea dell'orizzonte molto bassa, che dà vita a scorci arditi e che contribuisce a isolare a livello visivo i protagonisti delle singole scene, mettendone in rilievo l'articolata tensione gestuale. Sul piano dello sviluppo narrativo, le tre tele si pongono in evidente continuità con l'intervento tizianesco nel soffitto della chiesa, replicandone il senso di prefigurazione allegorica della scena evangelica disposta come ideale compimento<sup>33</sup>. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, però, la serie non sembra avere un significato eucaristico o sacramentale (del resto poco consono a un ambiente dove plausibilmente non dovevano essere conservate le sacre specie): il tema comune pare essere piuttosto quello del soccorso “materiale” concesso da Dio attraverso la metafora del cibo spirituale. Elemento ricorrente nei diversi episodi è infatti quello dell'intervento salvifico, improvviso e miracoloso, operato dalla divinità a favore di singoli “eletti” (come nel caso di Elia o Daniele) oppure dell'intera comunità vocata per fede: intervento che consente ai protagonisti di superare una situazione di concreta o metaforica difficoltà, e di accedere a un conseguente stato di elezione. Significativo in tal senso è il caso della vicenda di Elia (fig. 9). L'episodio è ambientato nel deserto, dove il profeta si era rifugiato per sfuggire all'ostilità dell'empio re Achab; sfiduciato delle sue capacità di sopravvivere alla prova, egli si addormenta all'ombra di un ginepro, invocando per sé la morte: giunge allora un angelo del Signore, che lo

---

<sup>32</sup> Si tratta di una pala, purtroppo molto restaurata, realizzata nel 1562 su commissione dei fratelli Andrea e Daniele de Sollinis per il loro altare nella chiesa di Santa Marina, e conservata oggi nella Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico.

<sup>33</sup> Sui dipinti di Tiziano, l'analisi contenutistica più ricca mi sembra essere ancora quella di E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, pp. 33-37.

incita a proseguire recandogli in dono il giusto nutrimento («panis et vas aquae», come recita la *Vulgata*) che rende possibile l'accesso «ad montem Dei Horeb», dove la divinità finalmente si manifesterà. In questi termini, quindi, il cibo non è *figura* del sacrificio pasquale, ma metafora di uno stato di elezione che prelude al banchetto celeste prefigurato nella *Cena* conclusiva.

Per ultime vennero infine – o almeno così almeno sembra<sup>34</sup> – le portelle dell'organo di chiesa, raffiguranti *Il trionfo di David* (1 Sam 18, 6-7) all'esterno e *Saul che scaglia la lancia contro David* (1 Sam 18, 10-11) all'interno (figg. 10, 11). Oltre a un più maturo virtuosismo compositivo, i due teleri rivelano infatti equilibri di cromie e strutture che, con la loro vena più classicheggiante, aprono in direzione delle grandi pale dei tardi anni quaranta. In questa circostanza la scelta dei soggetti e il loro sviluppo iconografico dovette evidentemente tenere conto del contesto materiale e liturgico dell'organo, integrandosi in termini funzionali a mostrare il valore rispettivamente *celebrativo* e *terapeutico* dell'esperienza musicale; significativo comunque è anche il virtuale legame con i soggetti del soffitto tizianesco, che si concludeva proprio con la scena di Davide vittorioso su Golia.

Appare dunque evidente la complessità dell'intervento portiano, tanto sul piano tecnico quanto su quello contenutistico: una complessità tale da implicare, in sede di regia, l'intervento unificante di un dotto e informato canonico agostiniano. A questo riguardo, è già stato fatto da tempo il nome, come possibile ispiratore della prima fase tizianesca del ciclo, del celebre e controverso predicatore Agostino Museo, già oggetto di attenzione da parte dell'inquisizione per i contenuti eterodossi delle sue prediche quaresimali sul tema della predestinazione, e presente nel monastero veneziano a partire dal novembre 1542 in qualità di maestro di teologia<sup>35</sup>. Tra i

---

<sup>34</sup> Di diverso avviso sono sia Pallucchini (*Da Tiziano a el Greco*, p. 18), che ritiene le portelle precedenti e la *Cena* conclusiva, che McTavish (*Giuseppe Porta*, pp. 128-140), che colloca le portelle nella fase intermedia tra *Cena* e soffitto. La questione sarebbe tutto sommato irrilevante e marginale, se in realtà non sottintendesse due giudizi alternativi sull'identità artistica del pittore, e sul suo rapporto con il contesto veneziano: orientato verso una pacifica integrazione/assimilazione nel segno del colore e del tonalismo per lo studioso italiano, e viceversa più incline a una contrastata eterodossia formale nel senso della linea e del disegno per lo studioso canadese. Per quanto mi riguarda, pur con alcuni correttivi, l'ipotesi del secondo mi sembra in generale la più condivisibile.

Del ciclo doveva far parte anche una malridotta e all'apparenza non finita *Resurrezione*, anch'essa proveniente dal refettorio, oggi nei depositi dell'Accademia: *ibid.*, pp. 280-282.

<sup>35</sup> A. Gentili, *Tiziano*, Milano 2012, p. 190, che segnala tra le altre cose l'attenzione dedicata a questo personaggio da parte di alti strati del patriziato, come i Grimani, evidentemente attirati dalla particolare concezione di predestinazione promossa dal predicatore; più in generale,

personaggi da prendere in considerazione andrà tuttavia valutata anche la posizione del «venerabilis dominus Donatus», al secolo Donato Ausonio, professore a Santo Spirito dal 1533, il cui nome compare con un certo risalto negli atti del processo del 1545 intentato dal monastero contro Tiziano<sup>36</sup>.

Le notizie biografiche sul conto di questa interessante figura sono purtroppo ancora ampiamente lacunose: sappiamo però per certo, come vedremo, che egli aveva ricoperto la carica di padre vicario del monastero all'incirca tra 1548 e 1552, e che era ancora in vita nel 1565. Risulta comunque del tutto plausibile ipotizzare un rapporto di parentela col più noto medico e matematico Ettore Ausonio, figura di primo piano nel panorama culturale veneziano della metà del secolo, col quale è certo che Porta avesse intrattenuto rapporti di cordiale amicizia, se non proprio di più stretta complicità intellettuale<sup>37</sup>. Non è escluso allora che proprio la figura del pittore possa costituire un elemento di contatto tra i due personaggi, provandone così l'appartenenza allo stesso *milieu* familiare.

Qualche spunto ulteriore sul suo conto si può invece ricavare dalle fonti a stampa, che non mancano di segnalare, nel bene e nel male, l'autorevolezza di questa figura e il suo ruolo di primo piano nelle vicende materiali e spirituali del monastero di Santo Spirito. Un prima testimonianza si ricava dall'epistolario del poeta dialettale e commediografo Andrea Calmo, in cui è contenuta una lettera dal tono ambiguo e sarcastico indirizzata «a l'inimigo de la ipocresia, el reverendo don Donao vicario in Santo Spirito», non datata ma composta tra il 1548 del *Secondo Libro* e il 1552 del *Terzo Libro*, dove viene pubblicata<sup>38</sup>. La missiva, verosimilmente scritta in occasione della conclusione dei lavori del monastero, ha per oggetto l'elogio paradossale della vita monastica e dei suoi privilegi, ai quali viene contrapposta l'esistenza precaria e raminga dello scrittore (o del suo alter ego letterario). Per il suo contenuto essa

---

sull'interessante contesto religioso della “diaspora” agostiniana a Venezia, si può vedere l'efficace sintesi di A. Prosperi, *L'eresia del libro grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano 2000, passim.

<sup>36</sup> Elementi identificativi essenziali, tra cui la data di professione, si ricavano dagli atti del processo del 1545 (Sambo, “Tiziano davanti ai giudici ecclesiastici”, pp. 392-393), da cui si desumono anche diversi elementi utili per inferire la sua competenza e la sua serietà in relazione al problematico giudizio sul dipinto tizianesco. Nella stessa circostanza venivano convocati anche un «dominus Andrea», priore del monastero, e un «dominus Leonardus», vicario dello stesso, le cui identità non sembrano tuttavia essere ulteriormente filtrate tra le maglie della Storia.

<sup>37</sup> Su questo punto, si rimanda *ultra*, cap. IV.1.

<sup>38</sup> Andrea Calmo, *Delle lettere di messer Andrea Calmo, libro terzo*, Vinegia, (s.n.t.) 1580, cc. 25v-26v.

ricalca dunque le contemporanee invettive iniettate di «soft iconoclasm» e «iconophobia»<sup>39</sup> di Alessandro Caravia contro la «politica del fasto» delle Scuole grandi e contro la loro inutile esibizione di sfarzo istituzionale<sup>40</sup>, cui Santo Spirito e il suo recente programma di *renovatio* architettonica e decorativa vengono dunque implicitamente accostati:

A l'inimigo de la ipocresia, el reverendo don Donao vicario in Santo Spirito.  
El puol esser piu de dodese nota, che impenso cusi da mia posta, stagando in barca sotto la stuora, revoltao in la schiavina, e con li scuffoni in pè, che pagherave, ne voio dir troppo, ma cusi ben variol co habbia piao in canal de Poveia, e trovarme frate come vù, e digo mò ben volesto, e di mazorenti, temuo, e sacente, e con le brusche fuora di occhi; e si e vorave saer lezer per no parer un minchion, e no andar vestio de roan, caparozzoli meneghina sior cara, mò vù podè ben laudar el cielo, e cantar in organo, e solfizar, e andar pulio, che parè un anzoletto, senza fastidio de pagar fitto de casa, ne de stentarve a vadagnar el pan, chendene havè che v'avanza; no credo mai chel ve recressa la vita, ben da viver, puoca fadiga, sempre in officio, bella gesia, bon monestier, galante orto, bel sito, san liogo, assai conversation, degno prior, ricca sagrestia, superba intrada, gran caneva, e mior graner, e vuove e formazo, sine fine [...].<sup>41</sup>

Evidentemente, Ausonio è fatto oggetto di attenzione in quanto personalità più illustre e rappresentativa del monastero: non per nulla egli viene descritto come una figura di potere, colta e rispettata nello stesso tempo, «ben volesto, e di mazorenti temuo, e sacente, e con le brusche fuora di occhi»<sup>42</sup>.

Altrove prevalgono invece gli attestati di stima, rivolti al potenziale mecenate o all'illuminato maestro. È il caso, ad esempio, di Anton Francesco Doni, che al «don Donato» dedicò la prima stampa della sua *Dechiaratione sopra il XIII. capitolo dell'Apocalisse* (1562), una sorta di singolare centone cabalista ispirato a temi di ortodossa attualità – la sconfitta dell'eresia, il trionfo del papato – riletti attraverso il filtro ludico e deformante della permutazione alfabetica<sup>43</sup>. Nella breve dedica, dove si sottolinea l'importanza della «luce della sacra scrittura» come rimedio a «l'oscurità

---

<sup>39</sup> A. Nagel, *The controversy of Renaissance Art*, Chicago-London 2011, pp. 197-199.

<sup>40</sup> Sulla «politica del fasto» restano attuali le pagine di M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985, pp. 125-130; più di recente, si veda E. Benini Clementi, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento*, Firenze 2000, pp. 57-64.

<sup>41</sup> Andrea Calmo, *Delle lettere*, c. 25v.

<sup>42</sup> Ivi. Con «brusche» (letteralmente «spazzole per la pulizia fatte di setole dure», di solito usate per il governo dei cavalli) dovrebbero intendersi le folte sopracciglia.

<sup>43</sup> Anton Francesco Doni, *Dichiaratione del Doni sopra il XIII. capitolo dell'Apocalisse*, Padova, Gratosio Percacino, 1562. Il breve testo, già edito nei *Marmi* del 1552, venne nello stesso anno nuovamente ristampato con ulteriore materiale e dedicato a Ippolito Capilupi.

degli errori», il canonico viene elogiato in quanto «amatore tutte le *chiarezze* della Fede»<sup>44</sup>: una definizione che, al di là del tono adulatorio, sembra contribuire a dare sostanza anche al profilo teologico del personaggio, prospettando una sua possibile condivisione delle stesse tematiche cabalistiche trattate da Doni nel suo testo.

Una ulteriore testimonianza in questo senso si può ricavare da ultimo anche dal testo della *Canzone Spirituale* composta da un certo Francesco Avanzo, forse un antico novizio di Santo Spirito, e da questi offerta in dedica all'Ausonio nel 1565<sup>45</sup>. Il poema, scritto in ricordo di una “conversione” propiziata dallo stesso canonico e avvenuta «già sono quattro lustri» (al tempo, cioè, dei teleri di Porta), affronta questioni e problematiche tipiche della spiritualità agostiniana, come quelle del peccato e della natura umana corrotta<sup>46</sup>. Dietro la formula encomiastica si celano inoltre anche velate allusioni al tema della predestinazione e dell'elezione, con accenti che pongono in risalto il motivo dell'attesa di un intervento salvifico e provvidenziale recato dalla divinità: «Non ho Signor chi mi scampi, o mi copra/ Ricorro alla vostr'opra/ Dunque, prima che sia più duro il pelo»<sup>47</sup>. Non sembra del tutto casuale che si tratti di motivi affini a quelli che emergono in filigrana dal tessuto iconografico del refettorio, dove il tema della chiamata è risolto per l'appunto in termini di elezione e di “guarigione” da uno stato di debolezza fisico e, per via di metafora, anche spirituale: circostanza questa che evidentemente contribuisce a

---

<sup>44</sup> «Al reverendo don Donato Ausonio, canonico regolare di S. Spirito, et mio signore osservandissimo. La luce della sacra scrittura, la quale fa chiare tutte le tenebre de cuori serrati nell'oscurità de gli errori, debbe esser posta in alto, accioche ciascuno al lume di quella camini senza pericolo d'impedimento. Conoscendo io la Reverenda S. V. amatore di tutte le chiarezze della Fede, ho voluto mandarle questo picciol dono della sacra scrittura, che al Doni s'è manifestato per gratia di Dio, et a Don Donato ne viene con somma allegrezza, per segno che io le son servitore, per merto suo, et debito mio, et le bacio la mano. Il Doni» (c. 1r). Nella dedica a Ippolito Capilupi della ristampa del volume uscita nello stesso 1562 per Gabriele Giolito, Ausonio viene ancora ricordato come «prelato degno di tanta religione, et huomo da commendare per bontà, per costumi, et per virtù sommamente».

<sup>45</sup> *Canzone di m. Francesco Avanzo, Vinitiano, al reverendo Padre, il Padre D. Donato Ausonio, Can. Reg. di S. Spirito, di Venetia, Padova, Lorenzo Pasquatto, 1565.*

<sup>46</sup> Si consideri a titolo di esempio questa lunga stanza: «Da quelle luci, ond'io bramo sovente/ Quel novo lume, che m'abbaglia i sensi,/ Lev'io tal'hor gli accensi/ Miei spirti, che mirar fisso non ponno/ Rai, com'è mortal cosa non conviensi/ Di chiarezza celeste, indi dolente/ Ritorno, men possente/ Al desiato mio nemico, e donno/ Qual suol colui, cui gl'occhi a lungo sonno/ Appanna, e più fiate gl'apre, e serra/ E s'ad altro m'adduce voglia, o ardire/ Provo doppio martire/ Ch'io caggio, per lo lume, che m'atterra:/ E così stommi della vita in forse/ Cagion, d'un bel desio, che mi precorse» (ibid., c. aij r).

<sup>47</sup> «Non ho Signor, chi mi scampi, o mi copra:/ ricorro alla vostr'opra/ Dunque, prima, che sia più duro il pelo,/ Defendetemi voi da cotai morsi:/ Ch'io, per me, il piè dal rio costume torsi» (ibid., c. aij v).

orientare i sospetti di un contributo fattivo da parte dello stesso Donato Ausonio nell'organizzazione dei contenuti del ciclo pittorico.

Oltre a quello del canonico – che a questo punto saremo autorizzati a riconoscere, per la sua indubbia autorità culturale e istituzionale, quale uno degli ispiratori dell'originario programma –, gli interrogatori del processo del 1545 contro Tiziano restituiscono in sordina anche i nominativi di due nobili veneti, a tal punto ben disposti nei confronti del monastero da impegnarsi di persona per il saldo della problematica pala del maestro cadorino, oggetto di contestazione economica da parte della comunità monastica. Si tratta de «li magnifici Hieronimo Corner et Antonio Dandolo», i quali, alla luce del loro impegno economico e materiale in favore dei canonici, si qualificano senz'altro come i procuratori del monastero<sup>48</sup>: ovvero come le personalità incaricate di rappresentarne nelle sedi opportune gli interessi “temporali”, ivi compresa naturalmente la convocazione di un artefice, o in generale la gestione materiale ed economica di una commessa artistica.

Nonostante l'assenza dei patronimici, l'identificazione dei due patrizi sembra relativamente a portata di mano. Nel primo andrà verosimilmente riconosciuto – piuttosto che l'evanescente Girolamo di Fantino della Piscopia (1513-1547), personaggio di modesta caratura a livello pubblico<sup>49</sup> – il ben più autorevole Girolamo Corner di Giorgio (ca. 1485-1551), ultimogenito maschio del celebre *pater patriae*, nipote di Caterina e capostipite del ramo di San Cassiano detto “della Regina”<sup>50</sup>. Attivo in prevalenza nella cura degli interessi famigliari nei feudi ponentini e a lungo residente a Candia, dove nel 1510 convolò a nozze con Franceschina Muazzo, Girolamo Corner è figura dalla carriera politica decisamente più appartata rispetto a

---

<sup>48</sup> Sambo, “Tiziano davanti ai giudici ecclesiastici”, p. 392 (i due si offrono di pagare 100 ducati dei 500 richiesti dal pittore). Diversamente, Morresi, *Jacopo Sansovino*, p. 231, proponeva di riconoscere questa carica nelle figure del procuratore di San Marco Filippo Tron e nell'avvocato Aurelio Amborsani: tuttavia, se nel caso del Tron i rapporti col monastero si limitarono unicamente alla concessione di un sepolcro terragno (che però non sembra una ragione sufficiente per postularne una conseguente funzione rappresentativa), nel caso dell'Amborsani la delega fu effettiva, ma episodica e funzionale al semplice svolgimento di un negozio giuridico.

<sup>49</sup> Figura in apparenza priva di particolari meriti, risulta tuttavia gratificato da una medaglia attribuita ad Alessandro Vittoria che lo ritrae con la moglie Elena Bragadin, illustrata – anche se con erronei riferimenti biografici – in “*La bellissima maniera*”. *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, cat. della mostra, a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Trento 1999, p. 255.

<sup>50</sup> Per un'inquadramento biografico di questo personaggio, è sufficiente il rimando alla dettagliata analisi di G. Bodon, *Heroum imagines. La sala dei giganti a Padova, un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009, pp. 30-36 (con bibl.).

quella dei suoi congiunti, culminata tuttavia con la nomina a capo di Consiglio dei dieci nel 1538.

Il suo nome è ricordato soprattutto in relazione alla carica di rettore di Padova ricoperta tra il 1538 e il 1540, nel corso della quale promosse, o contribuì al loro compimento, alcune importanti iniziative di rinnovamento architettonico e artistico: tra le quali spicca, oltre al rifacimento dei baluardi difensivi della città affidato al Sanmicheli, il restauro e l'ornamento della Sala dei Giganti nel palazzo del Capitano, raffigurante figure di uomini illustri e storie romane in *grisaille* eseguite da un'*equipe* di artisti guidata da Domenico Campagnola<sup>51</sup>. Questa iniziativa in particolare contribuisce a connotare i suoi interessi artistici e culturali in direzione di un classicismo rigoroso e filologicamente aggiornato, sospeso tra dotto antiquariato e recupero dell'antico: un'attenzione che nello specifico si accompagna anche a una peculiare sensibilità nei confronti dei linguaggi di importazione romana, come parrebbe confermare il plausibile coinvolgimento nella fase finale dell'impresa di Lambert Sustris e dello stesso Giuseppe Porta<sup>52</sup>.

L'episodio padovano costituisce il presupposto principale per postulare una sua diretta partecipazione anche nella programmazione tecnica del ciclo di Santo Spirito. È infatti decisamente probabile che sia stato Girolamo Corner, piuttosto che il proto Jacopo Sansovino<sup>53</sup>, il responsabile della fallita convocazione di Giorgio Vasari nel 1541: convocazione che peraltro si inquadra nel segno della continuità con i gusti artistici di famiglia, in considerazione del fatto che nello stesso periodo il pittore aretino risultava impegnato proprio al servizio del fratello Giovanni Corner, per il cui palazzo realizzò un soffitto con figurazioni allegoriche<sup>54</sup>. Allo stesso modo, quindi, dopo la breve parentesi tizianesca, sarà nuovamente da addebitare al suo patrocinio la chiamata diretta di Giuseppe Porta, forse conosciuto e apprezzato già al tempo dei lavori per la Sala padovana.

In apparenza meno coinvolto nel processo decisionale sembra essere invece Antonio Dandolo, nel quale andrà riconosciuto – in assenza di plausibili alternative

---

<sup>51</sup> E. Saccomani, «Parrà che Roma propria sia trasferita in Padova». Le pitture cinquecentesche: il contesto artistico, gli artefici», in *Ibid.*, pp. 357-372 (con bibl).

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 367-368.

<sup>53</sup> Come sostenuto per primo, sulla scorta di un approccio letterale alla *Vita* vasariana, da Schulz, «Vasari at Venice»: «a commission of Vasari's procured for him by the architect of the church, Vasari's countryman Jacopo Sansovino» (p. 511).

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 507.

compatibili sul piano anagrafico – l’omonimo figlio di Girolamo del ramo di San Luca (1474-1554)<sup>55</sup>. Di lui si sa che svolse una onorevole carriera politica, coronata dall’accesso in Senato e dall’incarico – di grande importanza nella gestione delle commesse di stato – di Provveditore al Sal, ricoperto nel corso degli anni ‘40. Dei tre figli avuti dal matrimonio con Lucia di Bernardo Zane, celebrato nel 1493, gli sopravvissero Elisabetta, andata in sposa a Tommaso Contarini di Giorgio “dal Zaffo”, e Bernardo, convolato a nozze con Elibetta Duodo di Pietro. Furono perciò suoi congiunti Francesco Duodo, futuro eroe di Lepanto, e Giorgio Contarini, già allievo e protettore di Francesco Patrizi.

Non si conoscono al momento attuale esplicite prese di posizioni a favore delle arti da parte di questi Dandolo: anche loro tuttavia, non diversamente da Girolamo Corner, dovettero accordare il proprio gusto a quello di Giuseppe Porta. Al pittore toscano venne infatti affidato da Elisabetta e dal marito Tommaso Contarini l’incarico di eseguire la pala con la *Vergine in trono col bambino e i santi Antonio abate e Bernardo* per la cappella di famiglia a San Francesco della Vigna (fig. 12), richiesta in testamento da Bernardo († 1555) per dar corso a una volontà già espressa dal padre Antonio († 1554)<sup>56</sup>. Il dipinto – eseguito in tempi rapidi dopo la morte di Bernardo, e dunque da confermare a una data di non molto successiva al 1555, nel pieno quindi della fase “neo-raffaellesca” del pittore toscano – non è opera di straordinaria ambizione contenutistica, strutturandosi piuttosto come una tradizionale pala di celebrazione agiografica e familiare, compresa delle consuete e in questo caso particolarmente appariscenti «effigi naturali» dei due committenti, chiamati a dare testimonianza dei loro meriti di fronte agli eredi della casa<sup>57</sup>. Per qual che ci interessa qui, esso offre comunque una testimonianza concreta di una “lunga fedeltà” espressa dalla famiglia verso Giuseppe Porta: e non è improbabile che fosse stato lo stesso Antonio Dandolo a dare precise indicazioni in tal senso, consapevole

---

<sup>55</sup> Le informazioni seguenti su questi Dandolo si ricavano incrociando i pochi dati forniti dai genealogisti, ovvero da Marco Barbaro, con quelli ricavabili dalle epigrafi funerarie. Il profilo del personaggio è arricchito da due lettere di Pietro Aretino del novembre 1537 e del giugno 1538 (Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1997-2002: I, 232; II, 37), che attestano il suo coinvolgimento con gli ambienti letterari veneziani.

<sup>56</sup> Le coordinate di committenza sono ripercorse, sulla base dei testamenti, in McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 287-289. La decorazione è completata dagli affreschi con *Isaia*, *La sibilla Eritrea* e *Dio padre benedicente*, che integrano il significato mariano dell’intervento pittorico, sottolineando il ruolo intercessorio della Vergine nell’accesso al mistero cristologico.

<sup>57</sup> Ridolfi, *Le maraviglie*, I, p. 242.

soprattutto delle potenzialità celebrative insite nel *sermo classicus* del pittore toscano. La ricostruzione pare dunque confermare, in definitiva, il ruolo svolto da Girolamo Corner e Antonio Dandolo – nonché da Donato Ausonio per quanto riguarda la parte iconografica – nella promozione di Giuseppe Porta nel contesto veneziano degli anni quaranta: in loro dunque potranno essere individuato quanto meno due di quei «gentilhuomini venetiani» cui faceva riferimento Giorgio Vasari. Non si può escludere allora che la loro mediazione possa essere stata riconosciuta e opportunamente gratificata dal pittore nelle stesse immagini di Santo Spirito, anche attraverso il funzionale *escamotage* dell'omaggio ritrattistico: magari, nel novero degli eletti che avranno parte alla cena del Signore, oppure tra gli armigeri che costituiscono il seguito di Davide nelle ante dell'organo di chiesa (figg. 6, 10). Un'ipotesi, questa, che permetterebbe di confermare il perfetto inserimento del pittore all'interno di quelle dinamiche celebrative del ceto nobiliare che contribuiranno non poco al suo successo negli anni a venire.

## *Capitolo secondo*

La formazione dello stile. Su alcuni dipinti, ca. 1548-1560

### II.1 *Alla ricerca di un linguaggio. Vicende e modelli per la pala dei Frari*

Il buon esito della campagna di Santo Spirito dovette garantire a Porta un privilegiato accesso al lucroso mercato delle commesse di pale e dipinti d'altare, di fatto sguarnito (o quasi) nel frammentario e competitivo contesto artistico veneziano di fine anni '40 di protagonisti in grado di imporsi come referenti autorevoli di fronte alle élites politiche e culturali della città.

La misura del successo del pittore toscano può essere subito valutata attraverso un semplice computo dei dipinti realizzati in questo frangente. Sono infatti almeno una mezza dozzina, a prestar fede alle cronologie tradizionali, le pale d'altare che si possono ordinare in sequenza tra la fine del quinto decennio e la metà del successivo<sup>1</sup>. Si tratta di un numero decisamente importante, a maggior ragione se si considera che alcune di queste opere presentano dimensioni ragguardevoli, sono associate a decorazioni parietali ad affresco e in taluni casi, come vedremo, mostrano anche una certa non scontata complessità d'invenzione. In generale, pur nella varietà di modelli e nella diversità di soluzioni adottate, gli altari di Porta tendono a qualificarsi per un approccio "normalizzante" sul piano iconografico e retorico, imperniato sull'essenzialità del linguaggio e sulla chiarezza di esposizione,

---

<sup>1</sup> La sequenza stabilita da McTavish, *Giuseppe Porta*, ad vocem, è: Pala Valier, ca. 1548; *Deposizione* per S. Pietro martire, ca. 1550; pala per Ponte Cattaro (Bs), primi anni '50; *Assunta* per S. Maria dei Servi, ca. 1555; pala Bragadin a S. Francesco della Vigna, ca. 1555; pala Dandolo a S. Francesco della Vigna, ca. 1556.

funzionale a esprimere idee e concetti di portata universale, e scarsamente inclini al dettaglio anedddotico. Una conseguenza diretta di questo approccio è dato dall'assenza di dispositivi simbolici complessi, ovvero di attributi culturalmente determinati, sostituiti da una attenta e ponderata regia gestuale ed emotiva, alla quale viene delegato integralmente il compito di veicolare l'intera gamma di significati (religiosi, civili, morali). Un ulteriore elemento caratteristico è dato dalla frequente presenza di multipli inserti ritrattistici, intesi a soddisfare, sfruttando il meccanismo dell'eponimia, le esigenze celebrative o memoriali tradizionalmente associate a questo genere pittorico. Questi aspetti convergono nel complesso a definire un'impronta aulica e solenne, ulteriormente sostanziata anche dall'adozione – del resto ben più che prevedibile – di clausole stilistiche e formali di derivazione romana.

All'interno della produzione religiosa di questo periodo, la *Purificazione della Vergine al tempio e santi* per l'altare Valier ai Frari riveste una posizione di indubbia preminenza (fig. 13)<sup>2</sup>. Già per tempo del resto il dipinto era stato riconosciuto dalle fonti come una delle realizzazioni più importanti eseguite dal pittore toscano, «celebre» secondo Ridolfi e «di gran forza e colore e di molta dottrina» secondo Zanetti<sup>3</sup>. Dal nostro punto di vista, il suo interesse è triplice: intanto dovrebbe trattarsi di una delle prime pale d'altare eseguite dal toscano a Venezia, se non proprio della prima in assoluto<sup>4</sup>; secondariamente, essa offre una testimonianza indiretta della continuità dei rapporti con alcuni settori del patriziato veneto; da

---

<sup>2</sup> Elementi generali di contesto sul dipinto vengono offerti da McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 142-157 e 301-303, da integrare con P. Humfrey, *The altarpiece in the Renaissance Venice*, New Haven-London 1993, pp. 96, 304 (che si sofferma soprattutto sulle relazioni teologiche col "precedente" della pala Pesaro di Tiziano, ipotizzando la presenza di un programma unitario e coordinato); *San Marco evangelista. Opere d'arte dalle chiese veneziane*, a cura di A. Manno, Venezia 1995, pp. 154-155 (per un'analisi iconografica).

<sup>3</sup> Già menzionata da Vasari (*Le Vite*, VII, p. 45), l'opera è citata come «celebre tavola» da Ridolfi (I, p. 242; ma si tratta naturalmente di una tela), e come «la più bella e la più celebrata, [...] di gran forza e colore, e di molta dottrina» da Anton Maria Zanetti (*Della pittura Veneziana*, Venetia, Albrizzi, 1771, p. 495). Occorre tuttavia avvertire, sulla scia di McTavish (*Giuseppe Porta*, cit., p. 301), che il dipinto ha subito a partire dal 1675 almeno cinque diversi interventi di restauro, che probabilmente hanno pregiudicato in qualche punto una corretta lettura dei valori stilistici. Una recente pulitura (2005) ha eliminato tutte le vecchie vernici, restituendo tono e qualità alle originarie legature cromatiche.

<sup>4</sup> A questo proposito, andrà precisato che un certo margine di dubbio sussiste sempre in ragione della mancanza di documentazione per alcuni contesti, come nel caso di San Pietro martire di Murano. Per questo una datazione *ad annum* precisata su base contestuale è talora difficile da avanzare o confermare.

ultimo, permette di evidenziare grado e direzione dello sviluppo stilistico del pittore, indicandone più precisi referenti culturali.

Le vicende documentarie relative a questo dipinto sono in parte già note. Esse prendono avvio nel novembre 1517, con la stipula di un contratto tra Germano Casale, guardiano dei Frari, e il patrizio veneto Nicolò Valier per la concessione del terzo altare della navata destra, anticamente intitolato a San Bernardino. Secondo l'accordo, l'acquirente si impegnava, in cambio dei consueti diritti di sepoltura per sé e i suoi eredi, a istituire una mansioneria, nonché a fare eseguire un monumento o una pala, «tam sculpta quam picta»; il contratto chiariva inoltre come questa avesse dovuto comprendere, oltre alla figura di san Bernardino, anche una raffigurazione dell'episodio mariano della presentazione della Vergine al tempio, al quale nel frattempo l'altare veniva intitolato<sup>5</sup>. Rona Goffen – cui spetta il merito di aver discusso in dettaglio questo documento<sup>6</sup> – ha opportunamente insistito sull'importanza di questo aggiornamento devozionale, mettendolo in relazione con lo sviluppo del culto immacolista declinato in chiave civica promosso all'interno del convento sotto il guardiano di Germano Casale. In tal senso, l'accordo con i Valier, al pari di quello contemporaneo con i Pesaro per la concessione dell'altare dirimpetto destinato a essere decorato da Tiziano, veniva di fatto a costituire un ulteriore tassello di quella più ampia strategia di stampo mariano che la studiosa riconosceva come tratto specifico della politica devozionale perseguita dai francescani<sup>7</sup>.

Le informazioni a nostra disposizione non consentono di valutare se, e fino a che punto, questo Nicolò Valier dovesse condividere le proposte teologiche dell'intraprendente guardiano, limitandosi di fatto a restituire il profilo di un nobile attivo per lo più sul piano politico interno. Figlio terzogenito di Silvestro di Paolo del

---

<sup>5</sup> AsVe, *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, reg. 5, cc. 23v-24r («Mansionaria da Cha' Valier al altar della purification de ducati xiii e mezo al ano»). Si riporta per chiarezza il punto in questione: «[...] dominus Nicolaus possit super dicto altare fieri facere *unam aram sive palam tam sculpta quam picta* sub invocatione beatissimae Virginis Mariae illiusque gloriosissimae purificationis cum alijs sanctis et figuris ac ornamentis quibus et prout eidem domino Nicolao visum fuerit faciendo tamen et inter cetera imaginem sancti Bernardini».

<sup>6</sup> R. Goffen, *Devozione e committenza. Bellini, Tiziano e i Frari* (1986), Venezia 1991, p. 108. Il documento veniva in contemporanea segnalato in forma compendiarica nel benemerito regesto di A. Sartori, *Documenti di storia e arte francescana. II.2: la provincia del santo dei Frati minori conventuali*, Padova 1986, p. 1805.

<sup>7</sup> Goffen, *Devozione e committenza*, cit., pp. 81-86.

sestiere di Dorsoduro, Nicolò nacque attorno al 1460, attingendo la sua prima carica pubblica – la podesteria di Oderzo – agli inizi del nono decennio. Nel corso della sua carriera ricoprì numerosi uffici di prevalente natura giuridico-fiscale (fu ad esempio Giudice del procurator nel 1491, Provveditore di comun nel 1504, Provveditore sopra camere nel 1519), giungendo a essere ammesso nei Pregadi al tempo delle guerre cambraiche. A partire dagli anni venti il suo nome ricorre con una certa frequenza nei *Diari* di Marin Sanudo, soprattutto in occasione della sua partecipazione a cortei, udienze, processioni e cerimonie pubbliche al fianco del doge Gritti, della cui politica revanscista e delle cui istanze di *renovatio* politica e culturale evidentemente doveva essere un convinto e attivo sostenitore<sup>8</sup>. Egli fu tra l'altro presente alla consegna a San Marco delle insegne di «capitano zeneral» a Francesco Maria della Rovere nel giugno 1524, nonché alla liturgia per la festa della Purificazione a Santa Maria Formosa nel febbraio 1526; nell'ottobre 1525 fu inoltre eletto «per accompagnare il Serenissimo» nel corso delle sue uscite pubbliche nei successivi tre mesi<sup>9</sup>.

Sanudo fornisce qualche notizia anche sui due fratelli di Nicolò, Silvestro e Paolo. Del primo – omonimo del padre, e di numerosi antenati – il diarista si limita in realtà a riportare data e circostanze della morte, avvenuta nel 1501 probabilmente per le conseguenze di un incidente accaduto a Cefalonia, dove esercitava la carica di sopracomito<sup>10</sup>. Quanto a Paolo di Silvestro, le notizie sul suo conto si concentrano tra il gennaio 1503 e il giugno 1509<sup>11</sup>: in questo periodo egli ricoprì a più riprese la carica di Provveditore sopra la Piave, occupandosi di bonifica delle terre poste «in trevigiana». Nel giugno 1509 Sanudo riporta la notizia di un suo imminente rimpatrio dalle proprietà di famiglia delle Gambarare, dove era solito «starvi l'instate», sotto la pressione delle armate imperiali<sup>12</sup>. Spentosi celibe e senza eredi nel gennaio 1514, Paolo lasciò per testamento le sue sostanze in usufrutto al fratello Nicolò: alla morte

---

<sup>8</sup> Marin Sanudo, *I Diarii*, 58 voll., a cura di R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Allegri, Venezia 1879-1902: vol. VIII, col. 380; XII, 464; XXV, 194; XXIX, 322, 568; XXXIII, 325, 418; XXXVI, 208, 449; XL, 175, 573, 769; XLI, 127, 424; XLII, 76, 467, 774, 781; XLIII, 142; LXV, 419; LIV, 218; LV, 121, 192.

<sup>9</sup> *Ivi*, rispettivamente: XXXVI, 449; XL, 769 e 175.

<sup>10</sup> *Ivi*, III.1, 80. Vedi anche II.2, 654, 1315, 1319, 1329.

<sup>11</sup> *Ivi*, IV, 672; V, 54, 735, 932, 992; VI, 42, 43, 321; VIII, 379.

<sup>12</sup> *Ivi*, VIII, c. 379 [7 giugno 1509]: «Questi sono alcuni zentilhomeni nostri, stavano in terra ferma, e per li tempi occorenti si partino e veneno a repatriar, in questa terra non soliti starvi l'instate [...] sier Pollo Valier, quondam sier Silvestro – a le Gambarare».

di quest'ultimo, in assenza di legittimi eredi, tutti i suoi beni sarebbero dovuti confluire in una apposita commissaria gestita dai Procuratori de ultra, ai quali sarebbe toccato il compito di istituire e dotare un collegio di «studianti» a Padova<sup>13</sup>.

Anche di Nicolò ci è giunto il testamento, redatto *manu propria* il 10 maggio 1517, poco tempo prima dell'accordo con i Frari<sup>14</sup>. In primo luogo, egli destinava la somma canonica di 300 ducati per l'allestimento di un deposito per sé e per i propri famigliari, da erigere nella chiesa «de frati minori» oppure in alternativa, qualora non fosse stato possibile ottenere un luogo adeguato ai Frari, nella chiesa di San Salvador. A tal fine nominava commissari ed esecutori «i signori procuratori de qua de canal» e la moglie Elena Venier, figlia del fu procuratore Marino e vedova di Luca Zorzi, la cui morte precoce impedirà tuttavia di assolvere il pio legato. Anch'egli privo di eredi legittimi, Nicolò accordava alla moglie e alla figliastra Canziana un ricco vitalizio, nonché l'usufrutto della «caxa da la villa con tutti i broli et cortivo» alle Gambarare, località dell'immediata terraferma dove i diversi rami della famiglia Valier possedevano vaste tenute acquisite al tempo delle confische carraresi. Il consistente residuo, quasi interamente composto da rendite fondiarie, era infine convogliato nelle disponibilità dei Procuratori de ultra, ai quali sarebbe spettato tra l'altro il principale onere di edificare «una e piu corte de caxe» da destinare a «li poveri et povere de cha' Valier».

Per ragioni non ancora del tutto chiare, e sulle quali torneremo più oltre, Nicolò Valier non dovette fare a tempo a veder completato il suo altare: il che significa che né lui né altri suoi famigliari o eredi diretti – con la sua scomparsa si estingueva il ramo di Silvestro di Paolo – poterono concretamente intervenire nella commissione della pala, orientandone iconografia e opzioni stilistiche. È certo infatti che alla data della sua morte, avvenuta nel maggio 1527<sup>15</sup>, nessun dipinto era stato ancora *installato* nello spazio dei Frari, né tanto meno altare e sepolture erano state edificate o decorate.

Tale situazione a dir poco anomala rimase inalterata anche per i successivi vent'anni.

---

<sup>13</sup> Del testamento di Paolo si è conservato solo il punto in questione, trascritto in AsVe, *Procuratori de Ultra*, busta 287, fasc. 6, carta sciolta. A quanto pare il collegio ebbe vita breve a causa di alcuni «disordini», tanto che nel 1593 si terminò di devolvere gli utili direttamente agli studenti meritevoli sotto forma di rendita (*Ivi*, busta 284, cc. n. n.).

<sup>14</sup> AsVe, *Notarile testamenti* (Giacomo Grasarario), b. 1185, cc. 101 rv.

<sup>15</sup> Come si ricava dalla data di pubblicazione del testamento.

Fu solo nel luglio 1547 che i frati minori, nella persona del guardian grande Giovanni Andrea Pizzamano e del confratello Andrea Michieli, si presentarono agli uffici della procuratia, per sollecitare l'attivazione della mansioneria prevista dal contratto del 1517<sup>16</sup>. Come risulta dal relativo documento, il “concordato” venne prontamente accolto dal procuratore cassiere Girolamo Marcello, che si impegnava a dar corso al pagamento da subito, negando tuttavia ulteriori accrediti – e si sarebbe trattato di una cifra notevole, superiore ai 200 ducati – per il tempo trascorso dalla morte del Valier, durante il quale nessun ducato era stato sborsato dalla procuratia. L'accordo non entrava più di tanto nel dettaglio per quanto riguarda l'aspetto “decorativo”, constatando tuttavia come fino ad allora, «multis et variis ac legitimis de causis, domini procuratores de ultra [...] cappellam ipsam erigere ac mansionariam instituere non potuerunt».

La data dell'accordo del luglio 1547 fornisce dunque un inequivoco termine *post quem* per la datazione del dipinto di Porta: una datazione che del resto già McTavish – sulla scorta di alcune indicazioni parziali di Sartori, forse già a conoscenza di questo accordo – aveva tentativamente fissato attorno al 1548<sup>17</sup>, trovando per strada solo poche, episodiche resistenze, soprattutto all'interno della storiografia italiana<sup>18</sup>. Una conferma di questa datazione si può ricavare anche dalla perduta iscrizione della lapide sepolcrale, che segnalava come questa fosse stata posta, «Divi Marci Procuratori [*sic*] iussu», nell'anno 1548<sup>19</sup>: ed è dunque possibile che non molto tempo oltre questa data, che ragionevolmente individua un termine ultimo anche per la conclusione dei lavori edilizi dell'intero complesso della cappella, lo stesso dipinto

---

<sup>16</sup> AsVe, *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, registro 5, cc. 47r-47v. Le parti più importanti del documento, di cui sono note diverse versioni conservate anche nel fondo dei procuratori, sono trascritte in Appendice 1.

<sup>17</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 302.

<sup>18</sup> P. Rossi, “Una monografia su Giuseppe Salviati”, in *Arte Veneta*, 36 (1982), pp. 278-284 (279-280) sembra accogliere la proposta con molte riserve, manifestando una predilezione maggiore verso la datazione tarda attorno al 1565, e facendo sue alcune considerazioni già espresse da A. Venturi (*Storia dell'arte Italiana, IX. La pittura del Cinquecento*, Milano 1925-1934, VII, p. 424) e R. Pallucchini (*La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950, p. 46), che rilevavano nel dipinto “suggestioni classicheggianti” e “motivi accademici”, ritenute compatibili con la breve esperienza romana agli inizi del settimo decennio.

<sup>19</sup> EX TESTAMENTO ET DIVI MARCI / PROCURATORI IUSSU EIUSDEM VALERII TEGUNT S. OSSA / MDXLVIII: E.A. Cicogna, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna Veneta*, Venezia, 2001, II, p. 977, n. 5. La lapide venne forse rimossa o manomessa quando, nel 1666, l'altare fu concesso dalla procuratia alla Scuola degli agonizzanti, o del Nome di Gesù (A. Sartori, *Documenti di storia e arte francescana*, cit., p. 1857).

avesse trovato una sua collocazione stabile sull'altare. Da questa angolatura, la pala Valier costituirebbe quindi uno dei pochi punti fermi della cronologia del primo Porta, per il resto ancora problematica e congetturale, non da ultimo anche a causa dell'assenza di solidi criteri guida di definizione e demarcazione stilistica<sup>20</sup>.

Oltre a fornire elementi decisivi per la datazione del dipinto, il concordato evidenzia insieme il ruolo operativo svolto dalla Procuratia de ultra, ruolo peraltro confermato anche dalle multiple iscrizioni celebrative presenti sull'altare, volte a celebrare l'impegno materiale ed economico svolto dall'istituzione<sup>21</sup>. È perciò probabile che all'iniziativa della magistratura debba essere addebitata anche la scelta del pittore, nonché in generale l'assolvimento di tutte le questioni economiche e materiali legate alla gestione del lavoro: in questo senso, a dispetto della sua destinazione per un'altare privato, l'impresa assume a tutti gli effetti i contorni di un incarico pubblico e istituzionale, quasi si trattasse di una sorta di una commissione "di stato" decentrata rispetto ai tradizionali contesti operativi della procuratia.

Per quanto non si possiedano elementi decisivi su questo punto, è più che verosimile che la proposta di affidare l'incarico a Porta fosse giunta dallo stesso cassier Girolamo Marcello (ca. 1480-1553). Membro di una delle più autorevoli famiglie patrizie, il Marcello venne eletto alla carica di procuratore nel giugno 1537, anche lui, come molti suoi illustri colleghi in questi anni, non per meriti o anzianità ma *per oblatione*, ossia dietro un congruo versamento di denaro nelle casse dello stato<sup>22</sup>. La pratica, aspramente criticata da molti esponenti delle frange più conservatrici del patriziato (tra cui Sanudo stesso), fu tra i principali fattori che contribuirono a un'evoluzione in senso dinastico-patrimoniale della *degnità* procuratoria, determinando una sua progressiva assimilazione, già registrata da alcuni osservatori

---

<sup>20</sup> Numerosi e sostanziali sono infatti i punti di disaccordo tra le datazioni di McTavish e quelle della Rossi: i casi più clamorosi riguardano l'*Assunta* già ai Servi, che oscilla tra la metà degli anni '50 (McTavish) e il decennio successivo (Rossi), la *Pala Bragadin* di San Francesco della Vigna (tra il 1545 [Rossi] e il 1555 [McTavish]), nonché il più maturo ciclo eucaristico di San Polo (tra la metà degli anni '60 [McTavish] e il 1575 [Rossi]).

<sup>21</sup> Oltre a quella della lapide, l'altare presenta un'iscrizione posta sulla cornice superiore, il cui testo recita: NICOLAI VALERII AERE D[OMINI] MARCI PROC[URATORES] DE UL[TRA] PIE EREXERE. Dopo l'ultimo restauro è possibile distinguere in trasparenza, al di sotto di questa, una precedente versione leggermente diversa (NICOLAO VALERIO D[OMINI] MARCI PROC[URATORES] CLARISS[IMI] DE VL[TRA] PIET[ATE] P[OSUERUNT]), in seguito mutata con l'intento di sottolineare il ruolo di mediazione finanziaria («aere», cioè "a spese di", con riferimento a Nicolò Valier) sostenuto dalla procuratia.

<sup>22</sup> D.S. Chambers, "Merit and Money: The Procurators of St Mark and their *Commissioni*, 1443-1605", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 60 (1997), pp. 23-88. Girolamo Marcello entrò in carica il 17 giugno 1537, dietro esborso di 15mila ducati (p. 86).

contemporanei, alla carica cardinalizia<sup>23</sup>. Questo processo di “curializzazione” dell’ufficio procuratorio – radicato in tutti i suoi “distaccamenti”, non solo in quello *de ultra* – fu senz’altro tra i fattori che concorsero alla diffusione di atteggiamenti culturali e di gusti artistici *romani* in seno allo stesso ceto procuratorio<sup>24</sup>. Ed è dunque in quest’ottica, come fenomeno cioè di imitazione-emulazione di gusti artistici condivisi da una *ruling class*, che sembra perciò doversi inquadrare la convocazione di Porta da parte del Marcello<sup>25</sup>.

All’interno degli stessi uffici della Procuratia de ultra Giuseppe Porta doveva peraltro contare (o aver contato) su altri possibili estimatori. Di essa aveva infatti fatto parte Bernardo Moro (†1541), già privilegiato committente del suo maestro Francesco Salviati<sup>26</sup>. Tra i suoi membri va annoverato anche Girolamo Bragadin (†1545), i cui eredi si affidarono nuovamente al pittore toscano in occasione della commissione dell’altare di famiglia nella chiesa di San Francesco della Vigna, avvenuta attorno alla metà del sesto decennio<sup>27</sup>.

Se dunque la scelta del pittore fu compito dei procuratori, i francescani dovettero da parte loro spendersi per far rispettare i vincoli del contratto del 1517, che prevedeva la problematica coesistenza nello stesso spazio dipinto dell’episodio della purificazione al tempio, di san Bernardino, nonché di tutti gli eventuali santi eponimi

---

<sup>23</sup> *Ivi*, in part. pp. 23-24, dove si riportano i giudizi di Francesco Sansovino sulle affinità tra procuratori e cardinali.

<sup>24</sup> Manca ancora uno studio storico complessivo sul ceto procuratorio in questa fase cruciale del suo sviluppo in epoca moderna, in cui si assiste alla sua trasformazione da magistratura finanziaria (*trust*) a titolo onorifico, con una crescita del potere che rasenta la deriva oligarchica: la lacuna era stata già lamentata da B. Boucher, “Il Sansovino e i Procuratori di San Marco”, in *Ateneo Veneto*, 173 (1986), pp. 59-74. Oltre all’articolo citato di David Chambers, su singoli aspetti si veda G. Cozzi, “Risvolti politico-religiosi di una controversia architettonica e monumentale tra doge e procuratori di San Marco nella seconda metà del Cinquecento”, in *Continuità e discontinuità nella storia politica, economica e religiosa. Studi in onore di Aldo Stella*, a cura di P. Pecorari e G. Silvano, Vicenza 1993, pp. 127-138; A. Viggiano, “I Procuratori di San Marco. Immagine dell’autorità, conflitti giurisdizionali e rilevanza politica di una istituzione della repubblica (secc. XIV-XVII)”, in *Le procuratie vecchie in Piazza San Marco*, Roma 1994, pp. 13-50.

<sup>25</sup> Lo stesso Marcello aveva manifestato per tempo gusti artistici originali, affidando il suo telerotivo a un giovanissimo Jacopo Tintoretto: V. Mancini, “Per la giovinezza di Jacopo Tintoretto: un nuovo documento e un’ipotesi attributiva”, in *Venezia Cinquecento*, 25 (2003), pp. 183-201.

<sup>26</sup> M. Hochmann, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera*, cat. della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano, 1998, pp. 124-25 (con bibl.). Occorre precisare che dal tempo della sua pubblicazione (G. Molino Jaderosa, “La *Deposizione di Cristo* del Corpus Domini di Francesco Salviati ritrovata”, in *Arte Veneta*, 16 (1962), pp. 154-155) il dipinto è stato sempre considerato una *Deposizione* (sotto questo titolo l’opera è tuttora catalogata a Brera), quando in realtà si tratta di un *Compianto sul Cristo morto*.

<sup>27</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 289-293.

della famiglia Valier. La difficile convivenza e connessione tra i questi motivi venne risolta da Porta suddividendo lo spazio in due sezioni sovrapposte (fig. 13), disponendo al vertice la scena evangelica e in basso una «macchinosa adunanza di santi»<sup>28</sup>, e individuando nel tema dell'avveramento profetico e dell'agnizione cristologica il possibile *trait d'union* tra i due segmenti.

Sul piano strettamente iconografico, la parte superiore non sembra offrire importanti problemi interpretativi (fig. 14). Elaborata sulla scorta della traccia narrativa di Luca (Lc 2, 22-39), la sezione raffigura il momento in cui la sacra famiglia si presenta al tempio per consacrare il figlio primogenito dopo il rituale periodo di purificazione di 40 giorni, portando con sé due colombe da offrire in sacrificio; alle porte del tempio avviene l'incontro con l'anziano sacerdote Simeone, «uomo giusto e timorato di Dio», che alla vista del bambino riconosce il compimento delle profezie, intonando il suo canto di lode: *Nunc dimittis Domine servuum tuum* (Lc 2, 29-32). La centralità assunta dal dettaglio del sacerdote – sul quale converge anche lo sguardo coinvolto di un frate incappucciato<sup>29</sup> – suggerisce che sia questo il momento raffigurato, a tutto discapito della tradizionale componente mariana, relegata ai margini all'ombra di un ambiguo colonnato marmoreo. In questa direzione cristologica era stato del resto impostato anche il disegno preliminare conservato presso la Fondazione Custodia, già appartenuto a Rubens (fig. 15)<sup>30</sup>, che testimonia però come in un primo momento la scena fosse stata ambientata all'interno di un edificio ecclesiastico “moderno” di forme bramantesche, connesso al suolo da una ripida e scenografica scalinata. Oltre che a una maggiore fedeltà alla fonte evangelica<sup>31</sup>, la soluzione *extra templum* era probabilmente funzionale all'inserimento dell'angelo con le *arma passionis*, la cui

---

<sup>28</sup> R. Pallucchini, *Giovinanza di Tintoretto*, p. 46. Scettico verso l'efficacia di questa soluzione anche McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 145, nota 33 («Admittedly, this solution does somewhat obscure the main subject»).

<sup>29</sup> L'unico inserto ritrattistico sicuro: potrebbe trattarsi di «Andrea Michelius de Bergamo», padre guardiano del convento nel 1548, lo stesso presente alla supplica ai procuratori nel 1547, oppure di qualche ignoto maestro di teologia: A. Sartori, *Archivio Sartori*, cit., III.1, *Evoluzione del francescanesimo*, p. 672. Solo pochi anni prima i principali esponenti del convento (tra cui Antonietto Falier, erede spirituale di Germano Casale) erano stati ritratti da Bernardino Licinio nella sua *Pala di Sant'Antonio* per la cappella dei martiri francescani.

<sup>30</sup> Paris, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, Inv. 7617; penna e inchiostro bruno, lumeggiato a biacca, su carta azzurrina; 528x295 mm; M. Jaffé, “Giuseppe Porta, il Salviati and Peter Paul Rubens”, in *Art Quarterly*, 18 (1955), pp. 330-340; McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 341-344.

<sup>31</sup> D. C. Shorr, “The iconographic development of the Presentation in the Temple”, in *Art Bulletin*, 28 (1946), pp. 17-32.

presenza ha la finalità di porre in ulteriore evidenza il significato di prefigurazione redentiva associato all'episodio. Non è escluso peraltro che questo inserimento possa celare anche un omaggio al maestro Francesco Salviati, che nel suo *Compianto Moro* aveva già proposto una soluzione simile (fig. 16).

Rispetto al tema evangelico, la sezione inferiore con i sei santi sembra integrarsi con una certa difficoltà, almeno sul piano narrativo. La composita selezione risponde evidentemente a plurimi intenti encomiastici, celebrativi rispettivamente dell'ordine francescano (Bernardino), del patrono cittadino se non forse degli stessi procuratori (Marco), nonché dei diversi esponenti della famiglia Valier: ovvero di Nicolò, Elena e Paolo, eponimi rispettivamente dell'originario committente, della moglie di lui e del fratello maggiore<sup>32</sup>. Alcuni dubbi sono stati invece espressi a proposito dell'identità dell'ultima figura di prelato, dal volto precisamente delineato e dai modi quasi pordenoniani (l'analogia è evidente soprattutto nel trattamento delle orbite oculari: fig. 17): personaggio che però, in virtù dei suoi abiti pontifici e del suo autorevole gesto liturgico, potrà essere ben identificato con san Silvestro papa, eponimo del maggiore dei tre fratelli Valier<sup>33</sup>. Il riconoscimento trova conferma anche dall'accostamento spaziale tra la sua figura e quella di Elena, che riproduce in immagine la prossimità biografica e spirituale tra questi due esponenti istituzionali della chiesa antica<sup>34</sup>.

Per quanto appaia poco coordinato a livello agiografico, il sestetto condivide almeno in parte alcuni essenziali tratti iconografici, riconoscibili nel comune coinvolgimento

---

<sup>32</sup> A. Sartori, *Santa Maria gloriosa dei Frari*, Padova 1956, p. 81.

<sup>33</sup> Accolgo qui un'indicazione di Andrea Maronese, che su questo punto ha in preparazione uno specifico intervento. In precedenza, a partire da Boschini, la figura era stata indicata come sant'Agostino, di cui tuttavia non possiede abito e fisionomia, oppure come Gregorio Magno, che risulta però privo di collegamento col contesto Valier: per un riesame critico vedi McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 301-303.

<sup>34</sup> F. Scorza Barcellona, "Silvestro I, santo", in *Enciclopedia dei Papi*, Roma 2000, I, pp. 321-333. San Silvestro regnò tra il 314 e il 335, durante il principato di Costantino il grande, figlio di Elena, della cui conversione viene tradizionalmente ritenuto responsabile. Sul piano iconografico le due figure compaiono spesso associate, come nel caso della pala di Damiano Mazza per l'altar maggiore di San Silvestro (Bologna, Pinacoteca nazionale).

È peraltro opportuno ricordare a margine che Silvestro fu il leggendario destinatario del *Constitutum Constantini*, documento sul quale la chiesa romana fondava il proprio potere temporale. Il fatto che nel dipinto di Porta non compaia il triregno – che pure in principio era stato incluso nel disegno preparatorio – potrebbe spiegarsi proprio in relazione a questo aspetto: l'eliminazione si configura così come un gesto di virtuale emendazione filologica, sulla scia della *Declamatio* di Lorenzo Valla, ma potrebbe anche alludere a quelle aspettative di riforma spirituale che agitavano la chiesa in chiusura del pontificato farnesiano.

con la dimensione rivelativa del libro. Possiedono infatti un volume i tre santi allineati sulla destra, col quale si relazionano secondo modalità diverse, che vanno dalla meditazione intima (Bernardino), all'annuncio solenne (Silvestro) alla sorpresa sospensione (Marco); e se è pur vero che da parte di Nicolò ed Elena non sembra prodursi alcuna partecipazione diretta alla lettura, viceversa particolarmente evidente è il gesto dell'indice di Paolo, rivolto proprio in direzione del libro tenuto aperto al suo fianco da Silvestro. Questa particolare convergenza sembra dunque sottolineare come sia il tema del riconoscimento della divinità e della sua incarnazione, ovvero dell'avveramento del messaggio profetico, e non quello dell'Immacolata<sup>35</sup>, a costituire l'asse portante del dipinto: riconoscimento che dai protagonisti della sezione inferiore viene operato attraverso la mediazione della fonte scritta, depositaria di quella verità di cui l'immagine sovrastante costituisce una manifestazione sensibile.

Pur alle prese con un incarico tanto complesso, Giuseppe Porta non rinuncia a mettere in mostra le fonti e le peculiarità del suo linguaggio pittorico, cercando anzi di piegarle ai propri fini comunicativi. All'atto pratico, la pala si distingue per i suoi vari e combinati riferimenti alla maniera *romana*, che vanno dall'intensa modulazione del tono cromatico all'uso strumentale di modelli architettonici aulici, fino alla citazione di estratti e dettagli mirati, desunti soprattutto dal canone raffaellesco: all'esempio del quale Porta dà segno di guardare in questa circostanza con una certa deliberata insistenza.

Già per tempo uno specialista del calibro di John Shearman aveva proposto di individuare in quest'opera alcuni puntuali prestiti (*reminiscences*) da Raffaello, riferendosi in particolare al tempietto superiore, derivato dall'analoga struttura nel cartone della *Predica di san Paolo ad Atene*, e alla fisionomia del san Nicolò, ispirata al sant'Agostino della *Disputa* delle Stanze vaticane<sup>36</sup>. Clamoroso è tuttavia

---

<sup>35</sup> In questo senso, come «*disputa* on a specific religious doctrine», l'immagine viene tentativamente letta da McTavish, *Giuseppe Poeta*, p. 146, con esplicito riferimento al dibattito sull'Immacolata (del tutto privo di rilevanza tuttavia in questa circostanza). Possiamo aggiungere che ancora nell'Ottocento il tema del riconoscimento "rivelativo" doveva apparire scontato, come sembra potersi dedurre dalla descrizione del disegno apparsa nel catalogo di vendita della coll. Miron: «La circoncision, et plus bas l'horoscope du Sauveur *reconnue* par les docteurs dans les livres saints» (Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, Paris, Jules Renouard, 1857, II, p. 359; il corsivo è mio).

<sup>36</sup> L'opinione è riportata da McTavish, *Giuseppe Porta*, p.150 n. 42 e p. 153 n. 47. Lo studioso canadese non sembra però aver raccolto gran frutto dai suggerimenti del suo *reader*, visto che si dimostra più orientato a definire il carattere della pala in termini "pordenoneschi" (*Ivi*, p. 146),

il caso, già notato per tempo da Venturi, dell'evangelista Marco, che replica in controparte, apportando minimi aggiustamenti posturali, l'analoga figura della pala con la *Trasfigurazione di Cristo* per Giulio de' Medici (1517), modello già sfruttato al tempo del *Lazzaro Cini* (fig. 19)<sup>37</sup>. Ma è in generale l'intera struttura del dipinto, con la sua doppia ripartizione spaziale e con i suoi impliciti riferimenti "visionari", a sottintendere in filigrana un insistito richiamo allo stesso prototipo romano, del quale di fatto la pala Valier può essere considerata una sorta di libera interpretazione, rimodulata nel rispetto dei vincoli specifici dettati dalle circostanze di commissione (fig. 18).

Il caso del san Marco offre un saggio esemplare del carattere colto e funzionale del raffaellismo di Porta, e della sua distanza dallo stilismo esornativo praticato dall'ex sodale Sustris, in questi stessi anni alle prese con una ricerca «in senso ornamentale della forma raffaellesca piacevole e graziosa» (fig. 21)<sup>38</sup>. La filologica citazione ha infatti come obiettivo quello di riprodurre il potenziale rivelativo proprio della figura originaria, replicando in particolare il gesto della mano che sospende la lettura, e la torsione del busto che si volge in direzione della scena sacra, convogliando verso di essa l'attenzione dell'osservatore: come a voler dire che quanto accade in questo momento sotto i nostri occhi corrisponde a quanto è narrato nella fonte scritta, ne costituisce una coerente manifestazione. L'integrazione dell'inserito nell'immagine è evidente ed effettiva, e corrisponde a un tentativo di coniugare forma aulica e contenuto elevato: il suo scopo è infatti quello di evidenziare l'*avveramento* visivo di un avvenimento espresso in forma narrativa.

---

con argomenti tuttavia poco convincenti; dello stesso avviso si era dimostrato anche Pallucchini, *La giovinezza di Tintoretto*, p. 46.

Un ulteriore momento raffaellesco può essere riconosciuto anche nella figura del profeta Malachia, affrescata nella malridotta cornice esterna (su cui vedi però *Ivi*, pp. 156-157), e che traduce a senso la postura e l'espressione del profeta Isaia affrescato da Raffaello nella chiesa romana di Sant'Agostino: di questo riprende anche la presenza di alcune scritte in ebraico, ancora oggi distinguibili seppur non più interpretabili. Su questa sezione vedi anche le considerazioni di W. Wolters, *Architektur und Ornament. Venezianischer bauschmuck der Renaissance*, München 2000, p. 193.

<sup>37</sup> Venturi, *Storia dell'arte Italiana*, VII, p. 424; il dettaglio era riconosciuto anche da McTavish, il quale tuttavia identificava erroneamente la figura con sant'Andrea (*Giuseppe Porta*, p. 154). Il fatto che l'immagine sia capovolta rispetto al prototipo suggerisce che Porta abbia ripreso il modello a partire dalla nota traduzione incisoria di Marcantonio Raimondi. Sul reimpiego di modelli grafici in questo contesto, vedi lo studio di A. Nova, "Salviati, Vasari, and the reuse of drawings in their working practice", in *Master Drawings*, 30 (1992), pp. 83-108.

<sup>38</sup> V. Mancini, "Un aggiornamento su Lambert Sustris", in *Saggi e memorie di Storia dell'Arte*, 24 (2000), pp. 11-29 (p. 13).

Questo singolare rapporto con l'ideale raffaellesco può essere verificato anche nella concreta prassi esecutiva. Del dettaglio in questione esiste infatti un finissimo disegno preparatorio a gessetto rosso e nero, che riproduce l'intero della figura reclinata e studia nel particolare la posizione della mano semiaperta (fig. 20)<sup>39</sup>. Il foglio, estraneo alle più irregolari pratiche grafiche veneziane, rimanda per tecnica e fattura ai celebri "studi di figura" del Raffaello romano, anch'essi realizzati associando sullo stesso supporto figure intere e uno o più dettagli significativi, come volti, mani o panneggi (fig. 22): una pratica progettuale per certi versi inedita, e che risponde all'esigenza di approfondire l'analisi dell'espressione e del sentimento della figura umana, sottraendola al determinismo plastico ancora vigente nel contesto romano di inizio secolo<sup>40</sup>. La stessa intenzione può essere riconosciuta anche nel foglio portiano: e non è escluso che lo stesso pittore toscano possa aver avuto accesso durante il suo tirocinio romano a qualche reliquia del maestro urbinato, traendone non solo spunti iconografici, ma anche pratici insegnamenti di composizione messi poi a frutto nel tempo veneziano.

Queste mirate referenze sembrano dunque sottolineare l'esistenza nella pittura di Porta di una precisa volontà rappresentativa in senso classico e neo-raffaellesco. Si può supporre che tale approccio sia stato in qualche modo incentivato dalle congiunture di committenza, ovvero dalle aspettative "romane" dei procuratori. Tuttavia, la profondità dell'intreccio raffaellesco pare in questo caso indicare una precisa opzione stilistica, in direzione della quale l'artista toscano dà segno di muoversi, come si proverà a vedere in seguito, con decisione e programmatica cognizione, allo scopo di definire una propria poetica figurativa distinta e singolare all'interno del complicato intreccio stilistico veneziano degli anni quaranta.

#### *Appendice. Un documento per Marco Basaiti*

---

<sup>39</sup> Gessetto rosso e nero su carta bianca, 153x235 mm, quadrettato, iscritto al verso «di gioseffo saluiati 6.2»; McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 154 e 338, che ipotizza, visto l'aspetto giovanile del modello, che si possa trattare di un cripto ritratto di un garzone di bottega assunto quale modello.

<sup>40</sup> Tra i numerosi contributi sulla grafica raffaellesca, ho fatto uso in particolare del volume collettaneo di scritti di R. Harprath, *Scritti su Raffaello*, a cura di F.P. Di Teodoro e A. Tempestini, Urbino 1997. Per un approfondimento specifico sul rapporto tra forme grafiche ed esiti iconografici, si veda J. Cranston, "Tropes of Revelation in Raphael's 'Transfiguration'", in *Renaissance Quarterly*, 56 (2003), pp. 1-25, con gli opportuni riferimenti anche all'aspetto teorico.

Prima di proseguire oltre, è necessario ritornare brevemente sulle questioni documentarie relative allo svolgimento della “commissione Valier”. Abbiamo avuto modo di vedere come tra la data di concessione dell’altare a Nicolò Valier e quella della sua concreta realizzazione fossero passati poco più di trent’anni: si tratta di un arco di tempo decisamente lungo, e sotto diversi aspetti inaccettabile, per quanto in assoluto non così improbabile (si pensi solo al caso per molti versi paradigmatico del telero di Tiziano con la *Battaglia di Cadore*, offerto nel 1513 e consegnato 25 anni dopo). Per quali ragioni l’impresa tardò così tanto a essere realizzata? Cosa impedì alla commissaria Valier di operare per tempo?

Su questo punto le informazioni fornite dai documenti non sono esplicite e dirette, ma permettono comunque di evidenziare i tratti di una situazione per diversi aspetti problematica, soprattutto sul piano economico. Come è stato altrove già messo in luce<sup>41</sup>, sembra infatti che alla morte di Nicolò Valier alcuni congiunti appartenenti a rami collaterali della famiglia si fossero fatti avanti accampano a diverso titolo diritti e pretese sui lasciti del nobile e su quelli del fratello Paolo. Per far fronte a questa improvvisa esposizione debitoria (quantificata, forse per difetto, in almeno 1500 ducati)<sup>42</sup>, già l’indomani della morte di Nicolò Valier i procuratori furono costretti a rinegoziare locazioni e livelli dei beni della commissaria alle Gambarare, procedendo anche a partire dalla primavera del 1528 – dopo aver ricevuto formale autorizzazione da parte dei Giudici del procurator – alla vendita all’incanto degli stessi terreni<sup>43</sup>. Come si sa, il grosso di questi possedimenti venne progressivamente acquisito dalla fraterna Foscari, venendo a costituire la base fondiaria per il loro successivo insediamento nell’area della Malcontenta, dove Andrea Palladio

---

<sup>41</sup> *Prima di Andrea Palladio. La formazione di un possedimento «non molto lungi dalle Gambarare»*, a cura di G. Foscari, Venezia 2005, pp. x-xiv.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> I primi atti relativi alle locazioni sono reperibili in AsVe, *Procuratia de Ultra*, busta 347, notatorio di terminazioni (1526-1532), c. 7r [4 maggio 1527]. Le vendite invece vennero effettuate solo in seguito a una terminazione emessa dai giudici del procurator il 22 aprile 1528 (su cui vedi ancora *Prima di Andrea Palladio*, cit., p. xiv, dove si chiarisce peraltro come il meccanismo di vendita all’incanto sperimentato in questa occasione fosse risultato nuovo nel contesto istituzione veneziano di quegli anni), e procedettero anche se in forma irregolare fino almeno alla seconda metà del quarto decennio (*ibidem*). Sulla consistenza originaria del patrimonio Valier non si hanno dati certi: si veda tuttavia la dichiarazione di decima presentata il 21 agosto 1582 (AsVe, *X Savi alle decime*, busta 158, n. 822), nella quale si specifica che la commissaria, dopo le alienazioni degli anni trenta, ancora possedeva «circa campi doi mile cinquanta quassi tutti paludi et valle et alcuni pascoli», in grado di fornire una rendita annua di oltre 780 ducati, oltre a «centocinquanta campi tristissimi» affittati per 30 ducati all’anno.

edificherà la sua celebre villa suburbana<sup>44</sup>. Si ha inoltre notizia attraverso Marin Sanudo di ulteriori problemi tecnici e burocratici nella gestione degli stessi beni, con liti frequenti con i confinanti – come nel caso di Marchiò Michiel nel gennaio 1530<sup>45</sup> – e cause pendenti legate a passati interventi di bonifica eseguiti dagli stessi Valier e rivelatisi in seguito dannosi, e di cui ora i procuratori in qualità di commissari erano chiamati a render conto di fronte alle competenti magistrature veneziane<sup>46</sup>.

Questo contesto di difficoltà economiche e di ristrettezze finanziarie finì inevitabilmente per rallentare o bloccare la realizzazione dell'altare Valier dei Frari, anche se secondo una modalità che si rivela a questo punto decisamente inattesa. Un inedito strumento di cessione stipulato il 29 luglio 1529 testimonia infatti come a quella data fosse già stato commissionato un dipinto, che molto probabilmente era pure stato condotto a buon termine e che attendeva solo il saldo finale da parte dei procuratori<sup>47</sup>. Dall'analisi di questo complesso documento (che per maggior chiarezza si riporta integralmente anche in Appendice 2) si evince come già il 25 agosto 1525 Nicolò Valier – forse incalzato dalle pressioni dei frati minori, forse solo deciso a dar corpo finalmente al suo progetto decorativo – si fosse rivolto a Marco Basaiti per affidargli l'incarico di realizzare il suo dipinto. La tela tuttavia non venne consegnata “in vita” al suo committente, né tanto meno sembra essere stata saldata e ritirata dai suoi esecutori dopo la sua morte nella primavera del 1527. Il 21 agosto 1528 il nobile Marco Grimani di Girolamo – allora procuratore de citra, ma prossimo alla nomina al soglio patriarcale di Aquileia<sup>48</sup> – interveniva nella questione, rilevando il credito residuo, allora stimato in circa 100 ducati, vantato dal pittore «pro resto

---

<sup>44</sup> *Prima di Andrea Palladio*, cit., *passim*. Il cantiere palladiano venne inaugurato agli inizi degli anni cinquanta: L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1999, pp. 328-331.

<sup>45</sup> Sanudo, LIV, 218. È documentata anche un'ulteriore disputa per ragioni di confini tra la fraterna Valier e l'abate di San Gregorio avvenuta nell'aprile 1511, in cui vennero coinvolti in qualità di periti agrimensori Vido Celere e un «magistro Nicolò Barbaro pictor», *alias* il raro Nicolò de' Barbari: G. Ludwig, “Archivalische Beitrage zur Geschichte der venezianischer Malerei”, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 24 (1903), Beiheft, p. 43 (che non segnala tuttavia la presenza del de' Barbari); il ruolo di quest'ultimo in tale circostanza mi sembra interessante anche ai fini della discussione sulla sua partecipazione all'impresa della pianta prospettica del 1500.

<sup>46</sup> Riporta Sanudo (LV, 121 e 192) che nel corso del «colegio di le acque» nel novembre 1531 vi fu grande «disputation zercha certi edificii fece far sier Nicolò Valier alle Gambarare [...] i qual hedificii fo danni che la Brenta non sa dove la dia andar».

<sup>47</sup> AsVe, *Procuratia de ultra*, busta 347, notatorio di terminazioni A, fasc. 1526-1532, cc. 92 rv.

<sup>48</sup> G. Gullino, *Marco Foscarelli (1477-1551). L'attività politica e diplomatica tra Venezia, Roma e Firenze*, Milano, 2000, pp. 114-123 (con bibl. precedente).

mercedis suae *factae unius palae*». Nell'atto di cessione del 1529 questo credito – la cui entità veniva ora precisata in ducati 93 grossi 19 su un totale di 140 ducati stabilito dal contratto del 1525 – veniva girato al nobile Andrea Diedo di Antonio, con libertà di obbligare altri alla riscossione: cosa che difatti avvenne nella stessa giornata, con l'intestazione del titolo a Gasparo Molin, procuratore de citra, già creditore dello stesso Diedo<sup>49</sup>.

Sono abbastanza oscure le ragioni di questa complessa vicenda di “finanza creativa”, che coinvolge a diverso titolo alcuni patrizi creditori l'uno dell'altro, un dipinto già in parte pagato e un pittore rimasto ancora insoluto. È probabile che questo rapido passaggio di ducati possa aver avuto in qualche modo a che vedere con un episodio già a suo tempo segnalato da Manuela Morresi, relativo a un contenzioso economico sorto nel 1528 tra i procuratori «zoveni de chiesa» e lo stesso Marco Grimani per il rimborso di 800 ducati spesi dal nobile per rifare il suo alloggio nell'ala vecchia delle procuratie a San Marco<sup>50</sup>: vista la contemporaneità tra i due eventi, non è escluso che l'intervento del patrizio fosse stato richiesto a compensazione dell'uscita sofferta, magari contando su un possibile rapporto di confidenza – non così improbabile, per la verità – col pittore e con la sua opera.

Ad ogni modo, la “cessione Grimani” riveste un certo interesse sul piano storico artistico, in quanto costituisce a tutt'oggi una delle rarissime testimonianze archivistiche esistenti sul conto di Marco Basaiti, pittore di presunta origine levantina la cui conoscenza documentaria era finora affidata unicamente al dato offerto dalla sua iscrizione alla fraglia come maestro *figurer* nel 1530<sup>51</sup>. Formatosi in ambiente vivariniano o cimesco e attivo come maestro autonomo almeno dal 1496, Basaiti fu eccellente specialista nel campo del ritratto e versatile maestro in quello della pala

---

<sup>49</sup> La cessione dell'obbligazione a Gasparo Molin, che l'accettava «pro cautionem suam eius crediti quod ipse asseruit habere debet a prefato domino Andreae Diedo», viene registrata a parte nella stessa giornata del luglio 1529 (AsVe, *Procuratia de ultra*, busta 347, notatorio di terminazioni A, fasc. 1526-1532, c. 92 v). La somma dovette essere riscattata in tempi molto lunghi, visto che ancora nel 1541 veniva rilasciata al Molin una ricevuta di accredito «pro et per conto della pala fece el Basaiti»: AsVe, *Procuratia de Ultra*, busta 282, foglio sciolto.

<sup>50</sup> M. Morresi, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano 1999, pp. 35-37. Sull'attività finanziaria dei procuratori, vedi anche R.C. Mueller, “The procurators of San Marco in the thirteenth and fourteenth centuries: a study of the office as a financial and trust institution”, in *Studi Veneziani*, 13 (1971), pp. 105-220.

<sup>51</sup> Su Marco Basaiti, per un efficace sguardo di insieme e per un riepilogo bibliografico è sufficiente in questa sede il rimando alla voce curata da M. Lucco ne *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, Milano 2001, pp. 1267-1268.

d'altare, contribuendo a rinnovarne le forme attraverso l'elaborazione di complesse strutture narrative alternative alla ieratica fissità dei moduli post-antonelliani. Certamente furono queste caratteristiche a suggerire al Valier di rivolgersi a lui, anche in considerazione della complessità iconografica del suo progetto figurativo; non è poi da trascurare la consuetudine di questo pittore con gli ambienti francescani, confermata dalla sua presenza ai Frari nel 1505 (*Pala dei Milanesi*) e a San Giobbe nel 1516 (*Pala Foscari*).

Purtroppo, di questa prima pala Valier non sembra essere sopravvissuta altra testimonianza oltre a quella offerta dal dispositivo di cessione, né tanto meno è stato possibile finora rintracciarne qualche residuo lacerto, magari celato sotto diversa identità, negli indici belliniani di Fritz Heinemann.

Quanto al suo destino, l'ipotesi più interessante potrebbe essere quella di una sua appropriazione da parte dello stesso Marco Grimani, magari con lo scopo di destinarla a qualche sede periferica del patriarcato di cui stava per prendere possesso (la notifica ufficiale, di poco successiva all'acquisizione del credito, è del marzo 1529): un'ipotesi per ora non verificabile, ma che troverebbe un possibile appiglio nel fatto che proprio negli anni venti Basaiti risulta attivo in contesto friulano, realizzando un *Compianto sul Cristo morto* per la chiesa abbaziale di Sesto al Reghena, che per tutto il Cinquecento fu un solido feudo ecclesiastico dei Grimani<sup>52</sup>. Non si può tuttavia escludere che la pala sia rimasta allo stadio di non finito nello studio del pittore, andando smarrita o distrutta dopo la sua morte, che si ritiene avvenuta non molto dopo il 1530. Quel che resta comunque è la testimonianza di un primo perduto progetto per l'altare Valier, affidato a uno dei più eclettici esponenti della tradizione post-belliniana.

---

<sup>52</sup> Il dipinto in questione – giunto nell'Ottocento nella sacrestia della chiesa milanese di San Giorgio in Palazzo – è stato pubblicato da M. Lucco, "Basaiti: un dipinto ritrovato e un consuntivo", in *Paragone*, 25 (1974), pp. 41-55, che ha suggerito una collocazione cronologica ai primi anni venti. Il confronto con le altre versioni del soggetto (tra cui prototipo dell'Ermitage, datato 1527) sembra tuttavia deporre a favore di una datazione più avanzata, a ridosso della fine del decennio, in una fase che pare segnata da un contatto con i modi di Bernardino Licinio. La questione apre interessanti prospettive di ricerca, che esulano tuttavia da questo specifico contesto salviatesco.

## II.2. *Raffaello e Venezia. Figure e contesti*

L'indagine della pala Valier sembra dunque mettere in evidenza il tentativo da parte di Porta di accreditarsi pubblicamente, già a partire dalla seconda metà degli anni quaranta e con l'appoggio sostanziale di specifici settori del patriziato, quale esponente di punta delle correnti neo-raffaellesche veneziane. La sua pratica si incardina così in un vasto fenomeno di gusto e di cultura che interessa la pittura veneta all'incirca tra quarto e sesto decennio, caratterizzato non solo dalla riproposizione di iconografie e dettagli derivati in modo più o meno puntuale dall'autorevole modello dell'urbinate, ma anche dall'apertura verso nuove forme di decorazione, prevalentemente ad affresco, nonché da una rinnovata attenzione verso l'antico, aggiornata sulla base di una maggiore coscienza archeologica e filologica<sup>53</sup>. Quello della pala Valier non fu naturalmente un episodio isolato. Diverse opere licenziate nel decennio grosso modo corrente tra il 1545 e il 1555 contengono infatti elementi figurativi che per conduzione, struttura o dettaglio possono rimandare all'esempio del maestro urbinato, o a quello dei suoi più prossimi divulgatori. È questo il caso, giusto per limitarci a un solo esempio eclatante, della grande *Deposizione* per l'altare maggiore di San Pietro martire di Murano (fig. 23), la cui problematica cronologia – in alternativa alle datazioni correnti comprese entro la prima metà del sesto decennio<sup>54</sup> – sembrerebbe potersi fissare non troppo tempo dopo il 1547, quando una certa Lucia, vedova di Francesco della Torre, acquisiva i diritti di sepoltura nel coro della chiesa domenicana<sup>55</sup>. In questo caso il dipinto sviluppa

---

<sup>53</sup> Su questo punto, si vedano in particolare A. Ballarin, "Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati", in *Arte Veneta*, 21 (1967), pp. 77-101; L. Puppi, "Raffaello a Venezia", in *Studi su Raffaello*, a cura di M. Sambucco Hamoud e M.L. Strocchi, Urbino 1987, pp. 563-579; V. Mancini, "Un aggiornamento su Lambert Sustris"; M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004 (in part. cap. II). Si tengano tuttavia presenti anche le considerazioni svolte da E. Dal Pozzolo nella recensione dell'importante volume di Hochmann del 2004 (in *Studi tizianeschi*, 4 (2006), pp. 178-179), quando afferma che quella di Raffaello e Venezia è «una storia in qualche misura ancora da scrivere, e che non può evidentemente essere approcciata sulla base delle poche opere giunteci per qualche tempo, come il *Ritratto di Navagero e Beazzano* posseduto da Bembo e il cartone per la *Conversione di Saul* in casa Grimani» (p. 179).

<sup>54</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 274-276; la proposta è condivisa anche da P. Rossi, "Una monografia", p. 280.

<sup>55</sup> Il dipinto è totalmente privo di storia documentaria, e il suo contesto difficilmente ricostruibile per la perdita totale del relativo fondo d'archivio e di ogni memoria storica. Il riferimento fatto nel testo si ricava dalla lapide ricordata dalle fonti «dietro all'altare maggiore», il cui testo recita: VIRO PIETISS. FRANC. TUR/RIANO CO.IUGI CHARISS/LUCIA VIRILIS ANIMI MULIER SIBIQ. ET/ HAEREDIBUS./MDXXXXVII

liberamente, adattandolo al grande formato narrativo e devozionale della pala d'altare, lo schema grafico di un celebre e influente chiaroscuro di Ugo da Carpi, del quale replica tanto l'insistita struttura piramidale, enfatizzata dalla presenza della doppia scala, quanto le posizioni delle pie donne ai piedi della croce<sup>56</sup>.

Questo confronto conferma il carattere colto e funzionale del raffaellismo di Porta, che non si configura mai in termini di passiva imitazione, ma piuttosto come strumento di libera interpretazione e di rimodulazione sintattica, finalizzato in genere a restituire l'ideale essenza classica del modello assunto come riferimento. Il suo approccio, insomma, è ben diverso da quello dei più entusiasti raffaellisti della prima ora, in prevalenza orientati alla ripresa tecnica e formale del prototipo illustre: come nel caso di Lorenzo Luzzo, oppure ancora del negletto Girolamo da Treviso il giovane, autore quest'ultimo della prima e più antica riproduzione dei modelli dell'urbinate realizzata a Venezia, vale a dire la pala per l'altare Pizzoni di San Salvador, firmata e datata 1531, fatta secondo Ridolfi «ad imitatione della S. Cecilia di Raffaello»<sup>57</sup>.

Naturalmente – oltre a Giuseppe Porta, ormai divenuto all'anagrafe Giuseppe Salviati – non mancano a Venezia altre personalità impegnate nella “promozione” e nella rivisitazione del linguaggio raffaellesco, soprattutto nello snodo cruciale degli anni quaranta. La critica ha da tempo riconosciuto in Andrea Schiavone uno dei più versatili esponenti di questa cultura di avanguardia, individuando in particolare nella sua attività grafica frequenti riferimenti alla produzione di Raffaello, talora sviluppati con sorprendente precisione filologica<sup>58</sup>. Lo stesso giovane Jacopo Tintoretto

---

(E. A. Cicogna, *Corpus delle iscrizioni di Venetia*, III, p. 2200, n. 21). Al momento attuale non si possiedono elementi utili per identificare questo Francesco della Torre (forse di origine veronese?) e la sua consorte Lucia: possiamo tuttavia osservare come la presenza nel dipinto di un ritratto femminile, oltretutto di “vedovanza” («who must be the donor»: McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 276), deponga a favore di una partecipazione finanziaria di questa famiglia alla committenza dell'opera.

<sup>56</sup> A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Wien 1803-1821, XII, p. 43. Per la *Deposizione* Ugo da Carpi si ispirò a una composizione di Raffaello, di cui è noto uno schizzo preparatorio conservato all'Albertina.

<sup>57</sup> Vedi R.W. Rearick, “Pordenone «romanista»”, in *Il Pordenone. Atti del convegno internazionale di studio* (Pordenone 1984), a cura di C. Furlan, Pordenone 1985, pp. 127-134 (p. 129); il dipinto versa in pessime condizioni, ma una sua valutazione complessiva è ancora resa possibile dal confronto col disegno preparatorio del British Museum studiato dallo stesso Rearick, che illustra al verso una dozzina di soluzioni iconografiche alternative, in massima parte desunte da riconoscibili prototipi raffaelleschi (in part. pala di Santa Cecilia e pala di Foligno).

<sup>58</sup> Come già puntualizzato da F. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980, pp. 39-40, dalla

attraversa in questi anni una fase di forte infatuazione verso la maniera dell'urbinate, testimoniata quanto meno dal ricorso a incisioni e modelli grafici tratti in prevalenza da Marcantonio Raimondi<sup>59</sup>. Si contano poi alcuni specialisti di generi d'apparato, come Giovanni da Udine, diffusori di *parerga* raffaelleschi a la moda di ispirazione archeologica e classicheggiante, aperti in direzione di una restituzione ludica e disimpegnata del tema dell'antico appresa nei cantieri romani al seguito del caposcuola. Tra i più interessanti interpreti di questo momento artistico andrà tuttavia annoverato anche l'oscuro Sante Zago, che per la sua esperienza nel campo dell'affresco e la sua dimistichezza con l'antico si rivela essere la figura con i più inattesi punti di contatto – almeno sul piano della poetica figurativa – con Giuseppe Salviati.

Non possediamo purtroppo molti dati biografici (e nemmeno, a dire il vero, neanche molte opere) sul conto di questo enigmatico pittore, attivo a Venezia come maestro autonomo all'incirca tra terzo e sesto decennio del Cinquecento<sup>60</sup>. Dal punto di vista documentario, le sole notizie finora disponibili si riferiscono all'iscrizione nella matricola dei dipintori del 1530 come *figurer* (per la precisione come «Santo figurer dito el Zago»: dunque Zago non era nome di famiglia, ma faceva riferimento a una possibile professione religiosa in età giovanile), e alla sua partecipazione alla scuola di San Giovanni evangelista nel 1542<sup>61</sup>. Si sa inoltre che nel giugno 1548 egli fu coinvolto in un breve procedimento inquisitoriale, con l'accusa di essere a capo di un piccolo gruppo di orientamento eterodosso che comprendeva anche un medico, due

---

fine del quinto decennio Raffaello subentra a Parmigianino come fonte prediletta dal pittore, come rivela il caso delle incisioni con il *Giudizio di Paride*, la *Cacciata di Eliodoro* e la *Pesca miracolosa*, tutte riproducenti noti prototipi dell'urbinate (ma sul tema vedi anche V. Mancini, "Un aggiornamento su Lambert Sustris", *passim*). A questa mutazione di parametri è forse legato il progressivo emergere del pittore nelle commissioni pubbliche che si registra a partire dal sesto decennio.

<sup>59</sup> Un catalogo di prestiti raffaelleschi è stato abbozzato da R. Krischel, "L'armamento di amore: un'opera giovanile di Jacopo Tintoretto", in *Venezia Cinquecento*, 5 (1993), pp. 79-96 (p. 94, nota 11). Tra i maggiori, in questi anni non sono esenti da contaminazioni raffaellesche Tiziano (*Pala di Serravalle*) e soprattutto Jacopo Bassano: Ballarin, "Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello".

<sup>60</sup> Su Sante Zago si vedano almeno: C. Gilbert, "Sante Zago e la cultura artistica del suo tempo" in *Arte Veneta*, 6 (1952), pp. 121-129; E.M. Dal Pozzolo, "La 'bottega' di Tiziano: sistema solare e buco nero", in *Studi Tizianeschi*, 4 (2006), pp. 53-98 (pp. 75-76).

<sup>61</sup> C'è da ultimo la notizia di una casa affittata da Girolamo Gritti a tale «Isabeta fo moglier de maestro Santo depentor» nel 1566, che segnalerebbe la sua scomparsa entro quell'anno: tutti questi dati sono riepilogati in Ridolfi, *Le maraviglie*, I, p. 227, nota 1.

«saoneri» e un «bocalaro»<sup>62</sup>. A quanto pare il processo non ebbe particolari ripercussioni sul pittore, che non venne neppure convocato a rispondere delle imputazioni – per la verità assai vaghe<sup>63</sup> – rivolte a lui e ai suoi complici. Dalla sua lettura è possibile tuttavia ricavare alcuni elementi utili per comprendere quanto meno il contesto artistico in cui Sante Zago si muoveva. Nel corso della deposizione del principale teste dell'accusa, lo scultore Giovanni di Francesco (Appendice 3), vengono infatti segnalati i nominativi di alcuni soggetti a conoscenza delle opinioni del gruppo, «per la loro longa pratica che hanno havuto insieme»: tra questi – oltre ai pittori bonifaceschi Domenico Biondo e Vittore Brunello, e a un «messer Hieronimo depentor da Bressa», ovvero Girolamo Savoldo, del quale la presente menzione costituisce una delle ultime testimonianze documentarie che lo riguardano<sup>64</sup> – si segnala in particolare la presenza di un «Simon scultor», da identificare con lo scultore di origini toscane Simone Bianco, maggiore specialista di copie dall'antico attivo a Venezia nella prima metà del XVI secolo<sup>65</sup>. Questa frequentazione appare già indicativa degli interessi culturali e professionali di Sante Zago, evidentemente orientati verso quei temi di erudizione classicista e gusto antiquariale allora in voga presso i massimi circuiti umanistici della città, e di cui Bianco era uno dei principali esponenti e interpreti, come risulta dai suoi contatti con l'ambiente dei Grimani e di Andrea Odoni.

In questo panorama biografico costellato da ampie lacune documentarie,

---

<sup>62</sup> AsVe, *Sant'Uffizio*, busta 7, fasc. 6. Il processo, regolarmente segnalato nell'indice del fondo, è conosciuto da tempo e spesso citato (da ultimo da M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra riforma e controriforma*, Roma-Bari 2001, pp. 232 e 323), anche se in pochi sembrano in realtà averlo letto con attenzione nella sua interezza.

<sup>63</sup> A parte l'esplicito riferimento – già di per sé indicativo delle propensioni estetiche del pittore – alla negazione del culto dei santi e qualche allusione alla questione sacramentale (soprattutto alla confessione), il procedimento non consente di precisare la natura e la consapevolezza dottrinale delle sue opinioni religiose: si trattava probabilmente di un atteggiamento refrattario alla metafisica del culto e ostile alla mediazione ecclesiastica, di quelli cronicamente diffusi soprattutto tra i ceti artigiani.

<sup>64</sup> È interessante segnalare come l'incartamento denunci la residenza dell'artista bresciano presso la comunità veneziana dei teatini: «sta apresso Santa Croce in le case di chietini». Il dettaglio apre importanti prospettive sull'indagine della spiritualità di Savoldo, evidentemente vicina alle istanze di rinnovamento sociale e spirituale propugnate dal gruppo di laici devoti che si raccoglieva attorno all'oratorio del divino amore: sulle quali si veda P. Paschini, *S. Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Roma, 1926, p. 66 sgg.

<sup>65</sup> Su Simone Bianco (docc. 1512-1548), si vedano almeno P. Meller, "Marmi e bronzi di Simone Bianco", in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz*, 21 (1977), pp. 199-210; I. Favaretto, "Simone Bianco: uno scultore del XVI secolo di fronte all'antico", in *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche*, 14 (1985), pp. 405-22.

un'importanza decisiva assumono le due sole fonti contemporanee che si occupano di Zago con un certo dettaglio, definendone linguaggio e cultura: si tratta dei due *Dialoghi* sulla pittura di Paolo Pino e Ludovico Dolce, pubblicati rispettivamente nel 1548 (presso Paolo Gherardo) e nel 1557 (presso Gabriele Giolito)<sup>66</sup>. Entrambi questi autori, seppur da angolature differenti, concordano nell'attribuire al pittore un ruolo paradigmatico nello sviluppo della maniera veneta, individuando in particolare nell'imitazione raffaellesca, tecnica e formale, l'aspetto più caratteristico del suo operato artistico. In tal senso, seppur *ex silentio*, essi tratteggiano una poetica di stampo classicista idealmente sovrapponibile a quella di Giuseppe Salviati, grande assente dai loro scritti e dal dibattito teorico da essi innescato.

Dei due è il *Dialogo di pittura* di Pino a presentare i maggiori spunti di interesse, non da ultimo anche in ragione della possibile conoscenza reciproca tra i due artefici<sup>67</sup>. Il nome di Zago viene qui introdotto nella sezione dedicata alla virtù «ingegnosa» dell'*inventione*, intesa in primo luogo come capacità («usata da pochi delli moderni», sentenza Pino) di «trovar poesie et istorie da sé», ovvero di elaborare autonomamente le fonti (letterarie o storiche) in composizioni originali, al fine di generare stupore e meraviglia nell'osservatore<sup>68</sup>. A detta di Pino, questa caratteristica si riscontrerebbe soprattutto nelle facciate affrescate da Zago, «le figure delle quali sono senza significato né suo né d'altrui». Già letta da Schlosser come testimonianza di sfarzo antiquario sterile e fine a sé stesso<sup>69</sup>, questa celebre definizione sembra piuttosto fare riferimento ad aspetti di autonomia iconografica, ovvero alla capacità del pittore di elaborare motivi e modelli al di fuori dei vincoli stretti della tradizione. Tutto ciò avviene, conclude Pino, a dispetto delle sue profonde conoscenze antiquarie («e pur maneggia tutte le antichità di Roma, *imo* del mondo»), che pure

---

<sup>66</sup> Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venetia, Pavolo Gherardo, 1548 (in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, I pp. 93-119 [pp. 396-432 per il commento]); Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (*Ivi*, 141-206; pp. 433-493 per il commento). Per un'informazione generale e per una contestualizzazione del dibattito critico, oltre all'ottima e canonica edizione Barocchi, è sufficiente qui il rimando a M. Pardo, "Testo e contesti nel 'Dialogo di pittura' di Paolo Pino", in *Paolo Pino, teorico d'arte e artista*, pp. 33-50; M.W. Roskill, *Dolce's Aretino and the Venetian art theory of the Cinquecento*, Toronto 2000.

<sup>67</sup> All'inizio del suo *Dialogo*, Paolo Pino si dichiara infatti allievo di «messer Gierolimo bresciano» (ed. Barocchi, p. 99), vale a dire di Savoldo, che per la sua contestuale amicizia anche con Zago probabilmente costituì la figura di raccordo tra i due artefici.

<sup>68</sup> Gli estratti virgolettati (tratti da p. 115 dell'edizione Barocchi) sono equamente suddivisi tra le battute di Fabio e Lauro, i due interlocutori del dialogo.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 410.

orientano in direzione della restituzione dell'antico la sua pratica artistica<sup>70</sup>.

Comprensibilmente, il *Dialogo della pittura* di Dolce deriva buona parte delle sue informazioni su Zago dallo stesso Pino, dal quale riprende in particolare le notizie sulla sua erudizione antiquaria (in questo caso connessa anche a una coerente pratica di collezionismo), e sulla sua curiosità intellettuale: il pittore veneziano viene infatti descritto come uno «studioso delle anticaglie, delle quali ve ne ha un gran numero, e molto pratico delle istorie e de' poeti, sì come quello che si diletta di leggere infinitamente»<sup>71</sup>. L'aspetto più originale del discorso di Dolce è fornito dall'implicita connessione di queste prerogative culturali al modello tecnico di Raffaello, la superiorità del quale «non cessa di predicare a ciascuno Santo cognominato Zago»: dove è interessante notare l'uso del termine “predicare”, da intendersi nel senso di “annunciare pubblicamente” quella che assume i contorni di una verità di fede. A detta di Dolce, questa prossimità si manifesta soprattutto nella condotta cromatica (*colorito*) dei suoi lavori ad affresco: come le cose dell'urbinate, anche quelle del veneziano sono infatti «sfumate e unite con bellissimo rilievo», presentano cioè aspetti formali compatibili col gusto e la pratica veneziani.

Le sintetiche affermazioni dei due *teorici* possono dunque essere assunte come testimonianza normativa dell'esistenza di un “modello” culturale e tecnico riconducibile al prototipo raffaellesco: i cui tratti – indispensabili per potersi accreditare in pubblico come “seguaci e cultori” dell'urbinate – vengono individuati nell'abilità tecnica nell'affresco, nella profonda cultura letteraria, nella conoscenza dell'antico, nella capacità di manipolare autonomamente la tradizione iconografica ottenendo risultati di rinnovata complessità.

Purtroppo, non possediamo di Zago opere pittoriche in grado di convalidare questi assunti teorici: nonostante infatti alcuni generosi tentativi passati di aggregare attorno al suo nome alcuni dipinti di derivazione tizianesca<sup>72</sup>, il suo catalogo rimane al

---

<sup>70</sup> Di seguito l'autore prosegue elencando ulteriori aspetti del concetto di *inventione*, per lo più tratti da Alberti e Leonardo, che, pur senza essere messi in diretta relazione con la pittura di Zago, possono comunque essergli rivendicati in quanto elementi basilari della poetica manierista. In particolare si segnalano l'attenzione al tema degli “effetti”; la “difficoltà”, ovvero la costruzione di figure «scorciate e misteriose» per ottenere plauso dagli intendenti; la “brevità” e la “sintesi”, ovvero la rinuncia a composizione disordinate e affollate.

<sup>71</sup> Tutti gli estratti virgolettati provengono da *Ivi*, p. 197, e sono integralmente tratti dalle battute riferite da Aretino, portavoce delle istanze filo-raffaellesche dell'autore.

<sup>72</sup> Gilbert, “Sante Zago”. L'operazione filologica dello studioso si basava tuttavia sul presupposto, rivelatosi in seguito errato o quanto meno non sufficientemente fondato (C. Hope,

momento vuoto, o quasi. Carlo Ridolfi, forse il testimone più qualificato sul suo conto, enumerava nella sua biografia un certo numero di decorazioni ad affresco eseguite a Venezia, tra cui i due lunettoni del coro dei Santi Giovanni e Paolo con le storie dei due omonimi santi martiri sotto l'imperatore Giuliano, nessuna delle quali pare essere sopravvissuta<sup>73</sup>. Poco attendibili si rivelano invece le segnalazioni degli altri biografi, primo fra tutti Marco Boschini, che scontano la difficoltà di far convivere un nome ingombrante con la precoce scomparsa di opere dal tessuto "visivo" della città<sup>74</sup>.

L'unica possibilità di circoscrivere quanto meno una maniera pittorica plausibile potrebbe essere in realtà offerta da un trascurato disegno a penna e inchiostro raffigurante una *Piramide di putti* (Stoccolma, Nationalmuseum; fig. 24), che qui si segnala anche per il suo particolare interesse iconografico<sup>75</sup>. Del foglio e della sua originaria destinazione non si conosce nulla di preciso: tuttavia, la presenza sulla montatura di una vecchia iscrizione col nome di «Santo Zago» sembra quanto meno autorizzare l'attribuzione al veneziano, la cui scarsa notorietà peraltro poco si sarebbe avvantaggiata dalla falsificazione fraudolenta. Del resto, che si tratti di un'opera di provenienza veneziana, collocabile su base stilistica attorno al secondo quarto del XVI secolo, è confermato anche dal soggetto, liberamente ispirato a una prova di destrezza molto diffusa nella città lagunare – dove era eseguita in occasione di ricorrenze particolari, come quella del giovedì grasso – denominata "forze d'Ercole". Essa consisteva nella formazione di una piramide umana dalle forme e dimensioni variabili a seconda dell'abilità dei partecipanti, in cima alla quale veniva issato al termine dell'esercizio un giovane, detto *cimiereto*<sup>76</sup>. Difficile dunque che

---

"The Early Biographies of Titian", in *Titian 500*, a cura di J. Manca, Washington 1993, pp. 167-197 [in part. 181-182]), di un originario apprendistato di Sante Zago nella bottega tizianesca.

<sup>73</sup> Ridolfi, *Le maraviglie*, cit. I, p. 228. Non mi sembra che siano mai stati tentati approfondimenti materiali o documentari su questa impresa, che Ridolfi definiva «la più stimata opera di Santo». Stando al biografo seicentesco, l'insieme si distingueva soprattutto per i numerosi riferimenti eruditi all'antichità, che lasciano trapelare un'interpretazione storica e non devozionale del raro soggetto agiografico dei santi martiri Giovanni e Paolo, e in cui non è imprudente leggere un riflesso della presunta eterodossia del pittore.

<sup>74</sup> C. Hope, "The early biographers of Titian".

<sup>75</sup> *Drawings in Swedish Public Collections. Italian Drawings*, a cura di P. Bjurström, Stockholm 1979, cat. 125, p. 125. Assente dal *corpus* dei Tietze e privo di ulteriore bibliografia, il disegno (penna con inchiostro bruno, acquarellato in bruno con lumeggiature a biacca su carta azzurrina, mm. 413x272) appartenne alla celebre collezione di Pierre Crozat.

<sup>76</sup> B. Tamassia Mazzarotto, *Le feste veneziane: i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Firenze 1961, pp. 34-35 (con bibliografia). È evidente come questo spettacolo sia stato

l'autore del disegno possa essere altri che lo stesso «Santo Zago» riconosciuto nell'annotazione marginale.

Il foglio svedese sembra offrire quindi diverse conferme alle affermazioni teoriche di Pino e Dolce. Le allegorie con figure di putti costituiscono infatti non solo uno degli elementi più diffusi dei repertori anticheggianti, ma anche una delle presenze più frequenti e caratteristiche nell'ambito dell'imitazione raffaellesca più ortodossa, sia romana che padana (da Correggio a Lotto, passando per Pordenone). Ma è soprattutto sul piano dell'invenzione che il soggetto si dimostra coerente con gli assunti fin qui descritti. Il disegno manca infatti di referenti convenzionali sia a livello iconografico che sul piano letterario, configurandosi perciò come una sorta di «invenzione senza significato» concepita al di fuori di una pratica di *routine*. Molto probabilmente, era dunque a reperti di questo tipo – in buona misura estranei ai formulari iconografici della tradizione veneta, fondati sulla riproducibilità del prototipo allegorico o devozionale – che potevano aver fatto riferimento i due teorici nella loro discussione sulla pratica di Sante Zago, e in generale sulla poetica raffaellesca dei tardi anni quaranta.

A differenza di Sante Zago, Giuseppe Salviati non sembra essere mai stato particolarmente attratto dalle *bigarie de putini* così tipiche della divulgazione raffaellesca. Anche per lui possono tuttavia ritenersi valide le considerazioni svolte da Pino e Dolce a proposito del collega veneziano: elementi quali l'erudizione letteraria, l'originalità sul piano delle invenzioni, la citazione di nobili referenze figurative più o meno recenti rientrano infatti a pieno titolo nella sua formazione e nella sua corrente pratica artistica, e in particolare – almeno stando a quanto è direttamente accertabile sulla base delle fonti e delle residue testimonianze grafiche – per quanto riguarda la sua matura produzione ad affresco.

La possibilità di confermare con maggiore precisione sul piano storico questa predisposizione formale e culturale può essere fornita in maniera indiretta dallo stesso *Dialogo* di Dolce, che per tema e contenuto costituisce la più importante e autorevole espressione della cultura filo-raffaellesca prodotta a Venezia in questi

---

assunto in questa circostanza qualche pretesto per una semiludica sacra allegoria, fondata sul tradizionale significato di rinascita connesso col putto: la base della piramide è infatti composta da sette simbolici elementi, e il *cimiereto* ha le movenze che sono quelle tipiche del Redentore, col busto proiettato in avanti e il braccio destro sollevato in segno di benedizione.

anni: non tanto perché in esso vi sia qualche esplicita menzione del modello salviatesco, che difatti piuttosto sintomaticamente viene completamente ignorato nella trattazione teorica del poligrafo<sup>77</sup>, ma per la semplice ragione che entrambi si identificano, attorno alla metà degli anni cinquanta, in un comune patronato nobiliare.

Il *Dialogo* di Dolce, uscito per i tipi di Giolito nel 1557 dopo una gestazione che si fa risalire almeno alle due epistole a Gasparo Ballini e Alessandro Contarini del 1554<sup>78</sup>, è aperto da una lettera dedicatoria datata 12 agosto 1557 indirizzata «al magnifico e valoroso» Girolamo Loredan (1533-1571), discendente del doge Leonardo<sup>79</sup>. A dispetto dell'intitolazione individuale, si tratta in realtà di una dedica collettiva, nella quale vengono coinvolti tutti i principali esponenti maschili, passati e presenti, del ramo Loredan di santo Stefano, verso i quali l'autore nutre particolari sensi di rispetto e di devozione in ragione di antichi benefici concessi alla sua famiglia. Oltre a Girolamo, vengono infatti ricordati lo zio Francesco Loredan (1512-1569), insigne giurista (in questa veste compare anche nel *Dialogo* del Memmo), abate dalla Vangadizza, candidato al soglio patriarcale nel 1554, e in seguito estromesso dalla vita pubblica per l'insorgere di una malattia; il suo defunto padre Leonardo (1501-1545), responsabile dell'acquisto del palazzo di santo Stefano nel 1536 e del suo

---

<sup>77</sup> Il silenzio di Dolce sul conto di Giuseppe Salviati risulta sorprendente sotto diversi aspetti. I due infatti dovevano senz'altro conoscersi di persona, avendo collaborato in precedenza presso l'officina di Marcolini, dove Dolce aveva fatto i versi "alla ventura" del forlivese. L'estromissione risulta oltremodo inspiegabile anche in considerazione del fatto che il *Dialogo* si chiude con un elogio di Battista Franco, esponente di punta di quelle correnti neo-michelangiottesche contro cui Dolce scaglia i suoi strali polemici (questo aspetto era stato notato anche da Barocchi, in *Trattati d'arte*, p. 493). Verosimilmente, la mancata citazione di Salviati da parte del poligrafo andrà addebitata a ragioni di campanilismo, ovvero alla sua estraneità biografica con la tradizione lagunare: non per nulla, in chiusura, di Battista Franco viene detto – non senza precisi sottintesi civici – che «studia con ogni sollecitudine, dipingendo e disegnando, di onorar Vinegia» (*Ivi*, p. 206). Giova comunque ricordare (sulla scorta di un'indicazione già fornita da G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 278), che Dolce – a parziale risarcimento dell'esclusione di Salviati nel *Dialogo* – incluse il nome del pittore toscano nell'elenco dei principali artefici veneziani da lui redatto nella riscrittura dello *Speculum lapidum* di Camillo Lunardi (1564).

<sup>78</sup> La "preistoria" del *Dialogo* è stata da ultimo analizzata da S. Arroyo Esteban, "Hacia el Dialogo della Pittura. Ludovico Dolce y sus *Lettere di diversi* (1554-1555), in *Anales de Historia del Arte*, 19 (2009), pp. 157-180.

<sup>79</sup> «Al magnifico et valoroso signor Hieronimo Loredano»: *Trattati d'arte*, pp. 143-144. L'intestazione a Girolamo è subito seguita da un encomio dei suoi avi, e in particolare del «serenissimo Leonardo, prencipe d'infiniti meriti, sì come quello che, intento solamente al bene universale, ne' tempi più pericolosi e più ardenti di guerra giovò alla sua carissima repubblica non meno col consiglio che con la eloquenza e con la liberalità».

restauro sotto la guida di Antonio Abboni, del quale Dolce afferma essere impossibile «accennare una minima parte della gran bontà e delle quasi infinite virtù»; e infine il più giovane Antonio (1537-1560), fratello di Girolamo, «ornato di bellissime lettere, e di tutti que' nobili costumi che in figliuolo di tanto padre e di così illustri progenitori si possono desiderare», il cui ruolo emergente all'interno della compagine familiare è confermato dall'elezione nel 1556 ad abate della Vangadizza, in sostituzione dell'infermo zio Francesco<sup>80</sup>.

Ora, non può certo dirsi casuale – e la cosa sembra essere passata per lo più inosservata – che gli stessi dedicatari del *Dialogo* di Dolce, e dunque le personalità plausibilmente più sensibili e interessate all'estetica raffaellesca nella Venezia del sesto decennio, figurino proprio in questi anni anche tra i principali committenti privati di Giuseppe Salviati. Al patronato dei Loredan si deve infatti la realizzazione di un piccolo e modesto *Matrimonio mistico di santa Caterina*, già citato da Ridolfi nelle raccolte di «casa Loredana» e oggi identificabile nella tela conservata a Dresda (fig. 25), la cui tradizionale datazione entro il primo lustro degli anni '50<sup>81</sup> può forse essere meglio circoscritta e precisata tra il 1554 e il 1557, in occasione di due eventi matrimoniali che possono averne sollecitato l'esecuzione o il dono<sup>82</sup>. Soprattutto però Salviati realizzò per i Loredan la decorazione ad affresco della facciata principale del

---

<sup>80</sup> G. Gullino, "I Loredan di Santo Stefano: cenni storici", in *Palazzo Loredan e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia 1985, pp. 11-33 (p. 23 per l'albero genealogico).

<sup>81</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 269; E. Merkel, "Il mecenatismo dei Loredan e il loro palazzo a S. Stefano", in *Palazzo Loredan*, pp. 53-57. Il *Matrimonio mistico* di Dresda costituisce uno dei pochissimi «quadri privati» realizzati da Salviati («dei quali – già secondo Ridolfi, *Le meraviglie*, I, p. 244 – non si hanno molte notizie»). Tra le rare opere "da galleria" registrate negli inventari seicenteschi, si ricordano anche un «giudicio di Salomone [...] era di chiaro e scuro di Giuseppe Salviati, ma è stato colorito da Giacomo Bambino ferrarese», valutato 200 scudi nel catalogo steso nel 1632 della collezione di Roberto Canonici di Ferrara (G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, p. 123; opera perita in un incendio nel 1638), nonché un quadro dichiarato non finito «con diverse donne in un bagno, una delle quali rapita da un uomo armato, in paese» segnalata nel 1689 nella raccolta dei quadri di Cristina di Svezia (*ivi*, p. 369), da identificare con la tela già di proprietà di Rudolfo II ora conservata nel Bowes Museum di Barnard Castle (McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 266-268).

<sup>82</sup> Dall'albero genealogico si ricavano le date di due «sponsali» svoltisi in questo periodo: quello di Elena Loredan di Leonardo con Bernardo Priuli nell'aprile 1554, e quello della sorella Marina con Nicolò Querini nel settembre 1557 (Gullino, "I Loredan di Santo Stefano", p. 23). Non escluderei a priori che non si possa risalire ancora più indietro, al giugno 1550, quando il Girolamo di Leonardo – lo stesso della dedica di Dolce – convolò a nozze con Contarina Tron (*Ibidem*). Non sembra invece percorribile l'ipotesi che il dipinto sia stato eseguito per celebrare una monacazione: non si hanno infatti notizie di dedicazioni religiose in questo decennio, segno anche del benessere economico raggiunto dalla famiglia.

palazzo di Santo Stefano, la cui commissione – già fissata entro la prima metà del sesto decennio<sup>83</sup>, e forse da connettere anch'essa alle menzionate celebrazioni matrimoniali – dovette precedere di poco l'uscita a stampa del *Dialogo* di Dolce: in tal senso configurandosi quasi come una sorta di indispensabile “premessa” figurata alla sua complessa orditura teorica.

Non è purtroppo possibile ricostruire con assoluta precisione l'aspetto originale di questa decorazione murale, l'ultima eseguita da Salviati a Venezia, che già verso la metà del XVII secolo manifestava avanzati segni di degrado, e che al tempo di Zanetti, nel 1723, risultava pressoché del tutto scomparsa<sup>84</sup>. Le fonti antiche si dimostrano tuttavia particolarmente scrupolose nel descrivere l'insieme, riferendone i soggetti – o almeno quanto di essi era ancora riconoscibile – ed elogiandone l'inedita qualità cromatica, fissando nel contempo i parametri per una collaborazione temporanea con una figura di tuttora problematica identificazione, ovvero quel «dipintore cognominato dal Zallo» responsabile della realizzazione dei motivi ornamentali, il cui ruolo subalterno a Salviati rimanda a una prassi collaborativa tra artisti di diversa specializzazione già documentata nel caso degli affreschi di villa Saraceno a Finale di Agugliaro nel 1541<sup>85</sup>.

La testimonianza principale sull'originaria fisionomia della facciata di campo Santo Stefano è offerta ancora da Carlo Ridolfi che, scrivendo nel 1648, già segnalava la presenza di ampie sezioni «guaste dal tempo»:

Ma la più stimata opera sua [di Giuseppe Salviati] à fresco è quella sopra il campo di Santo Stefano, ove nello aspetto della casa Loredana divide Lucretia in esercizio con le serve sopravvenuta dal marito e da Tarquinio; Clelia con le sue compagne, e quando passa il Tevere, mentre le sentinelle del re Porsenna dormono; Mutio Scevola, che si abbrugia la destra dinanzi al medesimo re, et altre historie guaste dal tempo, nelle quali usò belli e vivaci colori, come se fossero a oglio, poiché dilettandosi Giuseppe dell'alchimia gli venivano fatti casualmente nelle boccie, valendosene poi nelle opere a fresco, non perdendo in tutto la fatica. In sei ovati

---

<sup>83</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 210-214.

<sup>84</sup> «Il palagio Loredano, ch'era dipinto dal Salviati, non conserva che alcuni vestigj sopra la porta di cartelle, e festoni»: Zanetti, *Della pittura Venetiana*, 1771, p. 172.

<sup>85</sup> *Supra*, cap. I.1. Su questa figura, si veda almeno R. Fontana, “Considerazioni intorno alla villa Badoer di Fratta, con alcune notizie su Giallo Fiorentino suo decoratore”, in *Palladio e il palladianesimo in Polesine*, a cura di L. Puppi, Rovigo 1984, pp. 39-51, che propone l'identificazione con un «dominus Petrus Franciscus Giallo florentinus pictor» documentato a Venezia nel giugno 1552 in qualità di testimone in un'istruttoria: avvertendo tuttavia che non mancano dubbi e incertezze sulla corretta identificazione di questo personaggio, il cui rapporto con Salviati sembra tuttavia episodico e non reciprocamente vincolante a livello artistico.

posti tra mezzati colori le Virtù cardinali e due fiumi di terretta gialla, aggiungendo in quell'opera numerosi ornamenti di cartelle, grottesche e festoni misti di vari frutti et herbaggi, così belli e naturali, che meglio non si pon fare; ma in questa parte dicesi, ch'egli avesse in aiuto un dipintore cognomato dal Zallo, il quale gli sollevò molte fatiche [...]<sup>86</sup>.

Da quanto si ricava da Ridolfi, l'originario programma iconografico doveva essere incentrato su una selezione abbastanza originale di episodi eroici della storia romana, alcuni dei quali, come è stato già più volte notato, connessi con la leggendaria genealogia della famiglia Loredan, che per tradizione si faceva discendere da Muzio Scevola<sup>87</sup>. La descrizione rivela dunque una volontà celebrativa del mito familiare, improntata sull'esibizione di aulici modelli di virtù e moralità declinati sia al maschile (Muzio) che al femminile (Clelia, Lucrezia). A questo proposito, non sembra casuale che la realizzazione degli affreschi sia all'incirca coincisa con l'edizione postuma del *De exemplis illustrium virorum Venetae civitatis* (1554) del noto umanista Giovanni Battista Egnazio, dove sono inclusi alcuni importanti medaglioni biografici dedicati proprio ai Loredan, tesi a metterne in evidenza le virtù civiche di moderazione e concordia (*abstinentia et concordia*) e di devozione verso i maggiori (*pietas erga patres et erga fratres*)<sup>88</sup>. Non si può escludere allora che il progetto della facciata si dovesse inquadrare all'interno di un più complesso programma di promozione familiare, operato sia attraverso la celebrazione letteraria, sia attraverso la definizione di un programma iconografico di contenuto *romano*.

Anche come diretta conseguenza del suo successo critico, sono relativamente numerosi i disegni che possono essere collegati a questa impresa decorativa, che di fatto risulta la meglio documentata sotto il profilo grafico tra quelle eseguite da Salviati. David McTavish, nel suo catalogo del 1981 e nei successivi aggiornamenti del 1985 e del 2004, segnalava almeno 4 o 5 possibili esemplari plausibilmente in relazione con questo ciclo, sia per ragioni tecnico-stilistiche, sia per la coincidenza con i soggetti descritti da Ridolfi<sup>89</sup>. Il più importante di questi, nonché l'unico sul

---

<sup>86</sup> Ridolfi, *Le meraviglie*, I, p. 241.

<sup>87</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 211; Gullino, "I Loredan di Santo Stefano", p. 19.

<sup>88</sup> Giovanni Battista Egnazio, *De exemplis illustrium virorum Venetae civitatis atque aliarum gentium*, Venetijs, apud Nicolaum Tridentinum, 1554.

<sup>89</sup> Nel dettaglio, si tratta di: una *Figura allegorica (Continenza?) inserita in una specchiatura* (Louvre, Cabinet des dessins, inv. 10735; McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 350), da riconoscere quale una delle «virtù» ricordate da Ridolfi; uno spettacolare *Muzio Scevola brucia la mano di*

quale non si siano registrati particolari dissensi sul piano attributivo, è senza dubbio l'originalissima *Lucrezia e le sue ancelle* di Oxford (fig. 26), che la presenza di una tenue quadrettatura permette di riconoscere quale studio preparatorio per l'omonimo episodio ricordato da Ridolfi, forse destinato in origine a uno degli spazi verticali posti tra le finestre del piano nobile<sup>90</sup>.

Il raro soggetto – fin qui del tutto privo di precedenti figurativi nel grande formato – offre subito la possibilità di verificare, seppur in termini generali, il senso di quell'incrocio tra erudizione letteraria e autonomia inventiva discusso da Pino e Dolce a proposito del classicismo raffaellesco. L'episodio illustra infatti il poco noto prologo della celebre vicenda storica tratta da Livio (*Ab Urbe condita*, I, 57, 1-11), in cui si narra della scommessa fatta tra i cavalieri romani su quale fosse la più modesta tra le loro compagne, e della conseguente irruzione ai fini di "agnizione" compiuta nottetempo da Collatino e Tarquinio nella camera di Lucrezia, moglie del primo. Come prefigurato dallo stesso Collatino, la matrona fu trovata intenta a oneste occupazioni femminili, ovvero «che vegliava insieme alle sue cameriere, et lavorava uno panno di seta, lo quale voleva mandare al marito»<sup>91</sup>. La scoperta valse a Lucrezia

---

*fronte al re Porsenna* (Weimar, Kunstsammlungen, inv. KK 8825; D. McTavish, "Roman subject-matter and Style in Venetian façade frescoes", in *Racar*, 12 (1985), pp. 188-196 [p. 194, fig. 6]; Id., "Additions to the catalogue of drawings by Giuseppe Salviati", in *Master Drawings*, 42 (2004), pp. 333-348 [p. 342, n. 8]); una più debole *Figura allegorica di Roma (?) e divinità fluviale* (Louvre, Cabinet des dessins, inv. RF 1870-507; McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 351: ma il riferimento in questo caso desta qualche perplessità). Più complessa la questione per quanto riguarda l'episodio di Clelia, per il quale si candidano almeno due diverse versioni, una già a Weimar e una a Edimburgo (entrambe ammesse da McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 360 e 325-326), e per le quali si rimanda *ultra*.

Tra i possibili modelli, ha buone *chances* di appartenere al contesto di palazzo Loredan anche l'ovale raffigurante un *Guerriero e tre fanciulle che soccorrono una donna* (Parma, Gall. Nazionale, inv. 511/14; McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 352-353): il soggetto, per dirla con Pino, è ancora «senza significato», ma il suo stile è davvero prossimo alla *Lucrezia* di Oxford, di cui ora si dirà, della quale potrebbe costituire – anche per la loro prossimità contenutistica – un virtuale *pendant*.

<sup>90</sup> Penna e inchiostro bruno, acquerello, rialzato con biacca, su carta grigio-blu, quadrettato in gesso rosso; 278x191 mm.; G. Molino Jaderosa, "Riconoscibili decorazioni ad affresco di Giuseppe Porta detto Salviati", in *Arte Veneta*, 17 (1963), pp. 164-168; McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 212 e 339-340 (ma lo studioso propende per l'ipotesi compromissoria che si tratti di un "ricordo"); A. Imolesi Pozzi, "L'attribuzione del frontespizio de *Le Sorti*: una questione aperta o un falso problema?", in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, a cura di P. Procaccioli *et alii*, Bologna 2009, pp. 269-294 (293).

<sup>91</sup> Cito da *Deche di Tito Livio vulgare hystoriate*, Venetia, per Bartholameo de Zanni de Portesio, 1511, cc. n.n. (libro I, cap. 45). L'indagine sul tema di Lucrezia è stata condotta, soprattutto con riferimento alle versioni tizianesche, da R. Goffen, *Titian's women*, New Haven and London 1997, pp. 192-213, che tuttavia omette di registrare questo interessante e problematico caso salviatesco.

il titolo di virtuosa, attirandole tuttavia anche la morbosa attenzione da parte dello stesso Tarquinio, destinata a sfociare di lì a breve nel noto esito di violenza dell'*istoria*.

La trascrizione figurativa operata da Salviati (fig. 26) insiste coerentemente sul momento della “scoperta” operata dai cavalieri, raffigurati all’uscio della stanza, e sulla conseguente interruzione dello stato di *quies* del gruppo femminile. L’irruzione è annunciata da una delle ancelle, che accorre al cospetto di Lucrezia e del gruppo delle filatrici con un moto disordinato e scomposto, sottolineato anche del tipico dettaglio “manierista” della veletta rigonfiata, tradizionalmente associato, fin dalle sue prime apparizioni proprio in ambito raffaellesco, al corpo femminile in movimento<sup>92</sup>. All’invito della compagna si contrappone la reazione più composta di Lucrezia, che si volge con discrezione in direzione dei due ospiti inattesi, interrompendo la lettura e portando la mano al petto, con un gesto che simula insieme devozione e difesa della propria sfera intima. Non sembrano invece intimorite dall’arrivo degli uomini le due «cameriere» disposte simmetricamente ai lati, intente rispettivamente a filare e cucire la veste per Collatino.

Quasi certamente, la scelta di raffigurare questo momento dell'*istoria* rispondeva prioritariamente alla necessità di esibire in forma narrativa le virtù muliebri di Lucrezia, condivise e praticate anche da parte dei Loredan: ovvero castità, buona condotta matrimoniale, controllo delle passioni attraverso la pratica socialmente distinta e qualificata del ricamo, tradizionalmente considerata espressione privilegiata della creatività femminile. L’efficacia dell’immagine da questo punto di vista è anche testimoniata dalla sua riproduzione firmata in apertura di un fortunato volume di ricami edito nel 1557 dall’incisore tedesco Giovanni Ostaus, dove compare tradotta in formato oblungo – dunque meglio leggibile nella sua dinamica narrativa – e accompagnata da un’iscrizione esplicativa, che ne chiarisce il soggetto e la fonte (fig. 27)<sup>93</sup>. Una traduzione che è anche indice dell’ampia risonanza pubblica

---

<sup>92</sup> Questo elegante ornamento fa una delle sue prime apparizioni negli affreschi della Farnesina, dove viene utilizzato, associato alla figura di Galatea, per evidenziare il dinamismo della figura e il suo movimento favorito dagli elementi. Successivamente esso passa a qualificare anche la figura della Fortuna/Occasione, di cui la “vela” costituisce uno degli attributi più tipici, e che sarà nuovamente sfruttato da Salviati per definire la sua Fortuna della Libreria Marciana.

<sup>93</sup> *La vera perfezione del disegno di varie sorti di ricami, et di cucire ogni sorte di punti a fogliami ...*, Venetia, Giovanni Ostaus, 1557; l’iscrizione recita «Modo bellissimo di trattenere le sue figliuole in opera come faceva la casta Lucretia Romana le sue damigelle. Così come da Tarquinij insieme col suo marito Collatino, fu trovata in mezzo d’esse a lavorare. Nel primo libro

dell'invenzione salviatesca, del suo riconoscimento come snodo tematicamente pregnante dell'impresa pittorica, per certi versi paragonabile a quella delle iconiche figurazioni pordenoniane di due decenni prima per casa Talenti-d'Anna, anch'esse destinate a essere riprodotte in incisione.

Un ulteriore aspetto colpisce dell'iconografia composita dell'invenzione. Come già aveva osservato Catherine Monbeig Goguel<sup>94</sup>, il soggetto salviatesco presenta alcune affinità col tema mitologico delle tre parche, evidenti sia sul piano compositivo (le tre figure sono allineate lungo la stessa diagonale) sia su quello iconografico. L'identificazione risulta evidente per l'ancella velata, che ha il fuso già di Cloro (la "filatrice"), e per quella intenta a cucire, riconoscibile come Lachesis (la "distributrice"); quanto a Lucrezia, la presenza nel vicino cesto di una forbice – meglio leggibile nell'incisione di Ostaus, presentandosi il disegno rifilato in questo punto – la qualifica come Atropos, responsabile della recisione del filo dell'esistenza. Anche in questo caso la complicazione del contenuto in senso allegorico-mitologico può essere propositamente letto sullo sfondo delle istanze di erudizione letteraria reclamate dai teorici come tratto proprio del classicismo neo-raffaellista. Occorre comunque tenere presente che il tema del destino, nelle sue diverse declinazioni mitologico-narrative, poteva ben costituire un motivo caratteristico del repertorio figurativo delle facciate veneziane: lo stesso Salviati, stando alla testimonianza di Ridolfi, aveva riprodotto il soggetto delle tre parche nel paramento decorativo della perduta facciata di palazzo Bernardo a San Polo<sup>95</sup>.

A differenza della *Lucrezia* oxoniense, gli altri reperti grafici assegnati a questo cantiere sembrano porre per lo più questioni di ordine filologico. Se nel caso del

---

delle Deche di T. Livio». Per i dati catalografici essenziali, vedi M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, cat. della mostra, Vicenza 1976, pp. 142-146.

Non possediamo molti dati su questa figura minore di incisore/stampatore, documentato a Venezia nel 1556/57 in occasione della richiesta di due privilegi di stampa, di cui uno relativo alla riproduzione di una *Crocifissione* di Salviati, in seguito pubblicata a Francoforte da Sigmund Feierabend con un lungo testo tedesco di commento (vedi C. L. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilege in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston 2004, p. 126). Oltre alla *Perfettione*, a suo nome uscì anche una *Contemplatio vitae et passioni Iesu Christi* (1557), edita con riproduzioni di suo pugno della *Kleine passion* di Dürer. Il suo profilo sembra offrire qualche punto di contatto con quelli di Johannes Breit o Johannes Chrieger: entrambi tedeschi, collaboratori di importanti editori (Marcolini e Francesco Senese), occasionalmente attivi come stampatori indipendenti.

<sup>94</sup> C. Monbeig Goguel, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera*, catalogo della mostra, p. 204. Sul motivo delle parche come "allegoria della necessità", si veda anche E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento* (1958), Milano 1971, pp. 305-306, nota 27.

<sup>95</sup> Ridolfi, *Maraviglie*, I, p. 241; McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 209.

*Muzio Scevola di fronte al re Porsenna* (fig. 28) – riapparso una ventina di anni fa a Weimar, dove era conservato con l'errata attribuzione a Girolamo Muziano – non dovrebbero sussistere particolari dubbi in ordine all'assegnazione all'impresa Loredan, non da ultimo anche per la presenza della regolare quadrettatura<sup>96</sup>, viceversa molte cautele devono essere espresse a proposito dell'episodio gemello con *Clelia in fuga dall'accampamento etrusco* (*Ab Urbe condita*, II, 12-13), probabilmente collocato in origine assieme al precedente ai lati del portale d'ingresso. Per questa scena McTavish avanzava una doppia, problematica candidatura: un modello apparentemente disperso già a Weimar, noto solo attraverso riproduzioni fotografiche ma di qualità scadente<sup>97</sup>, e un finissimo disegno a gessetto nero tuttora a Edimburgo (fig. 29), di cui però tanto l'autografia quanto la cronologia sono state più volte messe in discussione<sup>98</sup>.

Quanto al perduto foglio di Weimar, l'impressione è che possa trattarsi in realtà di una copia antica, probabilmente eseguita sotto la diretta supervisione del maestro, e comunque al di fuori di un concreto rapporto produttivo: il suo interesse risiederebbe quindi nell'attestare una prassi di bottega piuttosto anomala nel contesto veneziano, ma viceversa del tutto plausibile in un ambiente di cultura toscana, improntata sulla replica non di dipinti finiti ma di disegni<sup>99</sup>. Quanto invece all'esemplare scozzese, esso andrà decisamente confermato al pittore toscano, ma con una datazione alta, compresa – come già suggerito da Ballarin – entro il primo lustro del quinto decennio: al linguaggio giovanile rimandano infatti i dettagli archeologici e il respiro

---

<sup>96</sup> Mc Tavish, "Additions to the catalogue of drawings by Giuseppe Salviati", pp. 342-343. La giusta attribuzione a Salviati era stata già suggerita da Konrad Oberhuber, in una annotazione sulla montatura.

<sup>97</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 360.

<sup>98</sup> *Ivi*, pp. 325-326; vedi anche A. Ballarin, "Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati", pp. 96-97, che assegna il disegno a Porta "circa 1545", e Bert W. Meijer, "Lambert Sustris in Padua: fresco's en tekeningen", in *Oud Holland*, 107 (1993), pp. 3-16 (edito anche in *Id.*, "À propos de quelques dessins de Lambert Sustris", in *Francesco Salviati et la bella maniera*, pp. 645-665 [653-657]), che propone invece di attribuire il foglio a Lambert Sustris, con motivazioni non del tutto convincenti.

<sup>99</sup> Non ho avuto occasione di approfondire questo argomento fin qui eluso dalla letteratura critica, e che costituisce uno dei *desiderata* per un prossimo sviluppo della ricerca. Nei suoi interventi McTavish segnalava infatti numerose copie antiche, spesso anonime o con attribuzioni improvvisate, talora anche di buona qualità; le fonti, da parte loro, indicano la presenza nello studio di Salviati di figure quali Girolamo Gambarato e Pietro Malombra (Ridolfi, *Maraviglie*, II, 205-206 e 155-160), quest'ultimo per inciso prolifico disegnatore (su di lui, si veda almeno B.W. Meijer, "Per Pietro Malombra disegnatore e per Ascanio Spineda", in *Arte Veneta*, 49 (1996), pp. 30-35).

naturalistico del fondale, del tutto privi di riscontri nella produzione più matura, e più “manierista”, del pittore<sup>100</sup>. È da escludere tuttavia un conseguente arretramento della cronologia del ciclo Loredan, ben ancorato per ragioni di opportunità contestuale alla prima metà degli anni '50. Evidentemente il disegno, ben rifinito e di piccole dimensioni (141x181 mm), era stato concepito come un autonomo saggio di studio, svincolato da esiti produttivi e destinato piuttosto, come i “presentation drawings” michelangioleschi, a una circolazione riservata in ambito collezionistico. Esso offre comunque una testimonianza precoce dell'interesse del pittore verso questi temi liviani, che dovette fruttargli qualche credito anche in vista della successiva convocazione da parte dei Loredan.

Per tornare quindi al paramento Loredan, appare nel complesso legittima l'idea di prospettare sul suo perduto tessuto visivo un'ideale classicista di ascendenza raffaellesca: questo non solo per le plausibili predisposizioni culturali da parte dei committenti, ma anche per la caratura anticheggiante e narrativamente complessa delle immagini prodotte da Salviati stesso. Anche il tenore cromatico (il *colorito*) doveva aver giocato un ruolo decisivo nella definizione delle coordinate culturali dell'intervento: come infatti testimoniano le fonti già a partire da Vasari, l'insieme doveva apparire in origine particolarmente ricco ed esuberante, con colori «belli et vivaci, come fussero ad oglio»<sup>101</sup>. In questo senso, gli affreschi Loredan avrebbero potuto confermare il coerente perseguimento da parte di Salviati di una pratica figurativa improntata su canoni di ascendenza aulica, confermando il suo ruolo di capofila delle poetiche neo-raffaellesche nella Venezia dei primi anni '50, e fino almeno alla metà del decennio.

### II.3. *La pala di San Zaccaria: verso nuovi modelli di patronato*

A partire dalla seconda metà degli anni cinquanta, all'incirca in concomitanza con

---

<sup>100</sup> Su questo punto, è nel giusto Meijer nel rilevare le «caractéristiques d'inspiration nordique» del disegno, evidenti soprattutto ne «les animaux, le paysage et les tentes» (“À propos de quelques dessins de Lambert Sustris”, p. 654): solo che queste caratteristiche devono essere considerate come una prova non del carattere sustrisiano del disegno, ma della sua precoce inserzione nel catalogo portiano, e valgono come segnale ulteriore della stretta prossimità tra i due artefici a date alte degli anni quaranta.

<sup>101</sup> Ridolfi, *Maraviglie*, I, p. 241; in sintesi, vedi sempre McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 213-214.

l'*exploit* della Libreria marciana, si assiste a un progressivo e per certi versi irreversibile mutamento nei parametri di committenza salviateschi. Al posto del tradizionale patronato nobiliare, al quale il pittore aveva legato le sue fortune fin dal suo arrivo a Venezia, inizia infatti a emergere – diventando lentamente egemone – una tipologia socialmente più composita, caratterizzata soprattutto dai maggiori e prevalenti interessi in ambito culturale<sup>102</sup>. Questo fenomeno si accompagna peraltro ad alcuni importanti aggiornamenti sul piano linguistico, che risultano in particolare nel superamento del paradigma raffaellesco – destinato del resto a una rapida storicizzazione – e nell'approdo a una maniera più densa e chiaroscurata, vicina ad alcune sperimentazioni contemporanee sul tema della luce e della forma, soprattutto da parte di Tiziano e di Jacopo Tintoretto<sup>103</sup>. Sensibili novità si registrano anche a livello di contenuti, con soluzioni iconografiche via via più complesse e funzionali man mano che ci si inoltra in profondità all'interno degli anni sessanta.

Una delle testimonianze più importanti di questa nuova fase è offerta dalla grande pala realizzata per il primo altare a sinistra della chiesa benedettina di San Zaccaria, il cui complesso soggetto viene tradizionalmente identificato – ma su questo punto cercheremo in seguito di essere più precisi – come una *Intercessione dei santi Cosma e Damiano a favore di un malato, alla presenza di Giovanni Battista e Zaccaria* (fig. 30). Di questo dipinto già McTavish aveva messo in luce alcune novità di natura stilistica, evidenziando soprattutto l'abbassamento dei toni cromatici e il carattere incisivo e tagliente del segno grafico, che apre in direzione del linguaggio della piena maturità del pittore toscano<sup>104</sup>. Oltre a ciò, l'opera si segnala anche per le sue studiate soluzioni iconografiche, nonché per la particolare committenza “erudita”, sulla quale sembra opportuno soffermarsi in primo luogo.

Per lungo tempo infatti ci sono stati dubbi e perplessità circa la reale identità del committente di questo dipinto, da più parti indicato come un esponente dell'illustre famiglia cittadina dei Rizzo, «antica et honorata per diversi secretari, oratori et

---

<sup>102</sup> Tra cui, per esempio, figurano l'umanista Sperone Speroni, oppure il poliedrico collezionista Jacopo Contarini: per cui vedi cap. IV.1 e IV.2.

<sup>103</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 171-172.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 172. C'è da dire però che la corretta lettura dei valori formali risulta in parte ostacolata dalle non perfette condizioni di conservazione del dipinto. Anche a causa della diretta esposizione alla luce solare, la superficie si presenta infatti assai indebolita e opacizzata, lasciando intravedere in più punti la trama della tela sottostante; numerose fioriture muffose fanno inoltre pensare a retrostanti risalite di umidità, che hanno intaccato soprattutto la zona inferiore, e che rendono particolarmente urgente un'operazione di restauro.

celebri dottori illustri»<sup>105</sup>. In effetti, la pala si trova collocata all'interno di uno spazio anticamente concesso a Giovanni Rizzo di Teodoro, illustre esponente del clero veneziano nonché notaio e cancelliere ducale<sup>106</sup>. Nel suo testamento redatto nell'ottobre 1466 questi si impegnava, in cambio dei diritti di sepoltura, a dotare un'altare – anche se la documentazione superstite non permette di specificare in che forma – e a istituire una mansioneria di 40 ducati annui; in assenza di eredi diretti, l'esecuzione materiale del legato era demandata a pre' Giacomo Berengo, pievano dei Santi Apostoli, al quale sarebbero dovuti subentrare in seguito come commissari i procuratori de citra<sup>107</sup>.

Per ragioni che non sono ancora del tutto chiare, l'iniziativa del canonico dovette trovare esecuzione tardiva, e soprattutto parziale rispetto alle plausibili disposizioni iniziali. Nel 1472, alla morte di Giacomo Berengo, nessun tipo di lavoro era stato infatti ancora intrapreso<sup>108</sup>. È possibile che questo ritardo sia da addebitare al concomitante rifacimento della chiesa (ca. 1460-1490), il cui cantiere ostacolò senz'altro l'individuazione di uno spazio, nonché il suo concreto allestimento; né è da escludere che le risorse finanziarie lasciate dal Rizzo fossero risultate alla fine insufficienti ad assolvere integralmente il legato, come sembra far intendere l'esistenza di una successiva causa legale intentata dalle monache agli stessi

---

<sup>105</sup> Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia, appresso Jacomo Sansovino, 1581, c. 28v; vedi anche McTavish, *Giuseppe Porta*, p. 314. Sui Rizzo, si veda Biblioteca del Museo Correr, Venezia, *Provenienze diverse*, ms. P.D. c 4, Giuseppe Tassini, *Cittadini Veneziani*, IV, pp. 160-161.

<sup>106</sup> I dati essenziali sulla sua biografia sono ripercorsi da E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, II, Venezia 1828, p. 137, che segnala in particolare la nomina ad arcidiacono della cattedrale di Castello avvenuta nel 1455, al tempo del trasferimento della sede patriarcale. L'alto profilo istituzionale, unito alla verosimile residenza nella parrocchia di San Provolo (di cui fu prete titolato all'inizio della sua carriera), furono forse fattori decisivi per orientare la sua scelta in direzione di San Zaccaria, luogo di memoria e di devozione per altre famiglie di rango cittadino attive nel governo della Repubblica (come già segnalato da Francesco Sansovino, *Venetia*, 1581, c. 28r). Sul monastero e l'istituto di San Zaccaria, si veda in generale U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le Chiese di Venezia*, Venezia 1976, pp. 392-394.

<sup>107</sup> Del testamento sembra sopravvivere in realtà solo il punto in questione, registrato nel cosiddetto "catastico Nachi" nel fondo di San Zaccaria, dal quale trae le sue notizie Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, p. 137. Le informazioni fornite dal "punto" sono piuttosto ambigue, e non permettono di capire se il progetto dovesse comprendere *ab origine* anche qualche elemento figurativo, oppure si dovesse limitare alla sola decorazione lapidea del deposito.

<sup>108</sup> Nel suo testamento infatti il Berengo affidava l'incarico di far realizzare l'altare del Rizzo al suo esecutore, tale Alessandro degli Ingegneri: AsVe, *Cancelleria inferiore*, atti Nicolò Avanzo, busta 7, reg. 8, c. 23.

esecutori<sup>109</sup>. Attualmente è riconoscibile come parte del “lascito” Rizzo solamente la mensa marmorea dell’altare, di evidente matrice lombardesca, al centro della quale è incisa la figura araldica del riccio, identificabile con l’«arma de cha’ Rizzo» menzionata nel punto del testamento<sup>110</sup>. È invece andata perduta l’epigrafe funeraria già ricordata da Francesco Sansovino, che secondo Cicogna doveva trovarsi sulla «predella» dell’altare<sup>111</sup>. Mancano da ultimo indicazioni o informazioni su altre forme di decorazione scultorea o pittorica, segno che lo spazio concesso all’illustre prelado dovette per lungo tempo rimanere spoglio e senza immagini, se non addirittura non consacrato e non officiato.

L’altare venne in effetti dotato di un dipinto – e forse anche di una nuova intitolazione ai due santi medici Cosma e Damiano – solo verso la fine degli anni cinquanta del Cinquecento, grazie all’intervento di un personaggio del tutto estraneo alle vicende del Rizzo. La sua identità si ricava da un contratto di cessione stipulato il 17 giugno 1560, già per tempo riassunto da Cicogna e di recente rinvenuto nella sua stesura originale<sup>112</sup>, stando al quale la badessa Paola Lippomanno concedeva a Benedetto Rinio, medico, e ai suoi eredi uno spazio dove realizzare il proprio deposito posto nei pressi dell’altare dei santi Cosma e Damiano, ovvero il primo a sinistra «si ingredietur in ecclesia a porta maiorem», in cambio di 20 ducati a titolo di elemosina per la riconoscenza di un precedente sepolcro. Pur non facendo alcun riferimento alla dotazione dell’altare, a messe di suffragio né a dipinti o altri oggetti liturgici, il documento offre una testimonianza cospicua dell’insediamento – in sostituzione dell’ormai inattiva commissaria Rizzo – di Benedetto Rinio e della sua famiglia in quest’area della chiesa attigua all’ingresso<sup>113</sup>. È dunque in questo

---

<sup>109</sup> AsVe, *Procuratori di San Marco de citra*, busta 125, foglio sciolto. Il testo, mutilo e non datato, riproduce parte di un consulto legale, con accuse reciproche e incrociate tra monache e procuratori: le prime ree di aver tardato nell’indicare dove erigere il sepolcro; i secondi di aver dilapidato il patrimonio Rizzo nel pagamento di 240 ducati al fu Jacopo Berengo, già mansionario indicato dal testatario.

<sup>110</sup> Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, p. 137.

<sup>111</sup> Il testo dell’epigrafe è stato trascritto da Francesco Sansovino (*Venetia città nobilissima*, 1581, c. 28v): «HIC IACET VENERABILIS VIR D. PRESBYTER IOANNES RICCIO VENETIARUM ARCHIDIACONUS, & SERENISSIMI D. DUCIS CANCELLARIUS»; Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, p. 137.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 151. L’originale del documento è stato rintracciato da F. Pitacco, “Un prestito mai rifiuto: la vicenda del *Liber de simplicibus* di Benedetto Rini”, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Udine 2002, pp. 11-23; alla studiosa si deve un primo parziale tentativo di inquadrare documentariamente la questione, per il resto però già chiara in Cicogna.

<sup>113</sup> Purtroppo non è dato conoscere l’esatta collocazione del sepolcro, la cui lapide risultava

personaggio, e non nell'illustre giureconsulto Giovanni Rizzo né tanto meno nello sconosciuto Benedetto Rizzo<sup>114</sup>, che andrà identificato il nuovo proprietario della cappella, e di conseguenza il committente del dipinto di Salviati.

Quella di Benedetto Rinio (o Rini) di Alberto (ca. 1485-1565) è una figura ben nota agli studiosi, soprattutto a quanti si occupano di miniatura e storia del collezionismo. A lui appartenne infatti il celebre erbario quattrocentesco illustrato da Andrea Amadio noto come *Liber de simplicibus*, che della sua importante biblioteca – composta di oltre 600 volumi di vari soggetti e argomenti, in larga parte manoscritti – costituiva l'esemplare più notevole e pregiato<sup>115</sup>. L'attività collezionistica e l'accumulo librario rappresentano tuttavia un elemento singolo, e tutto sommato marginale della sua biografia: l'aspetto più qualificante risiede infatti nella sua professione di medico fisico, e in particolare nella sua attività di filologo e critico testuale<sup>116</sup>. È a lui che si deve infatti la curatela di una fortunata e influente edizione del *Liber Canonis* di Avicenna, uno dei manuali di riferimento per i corsi universitari di medicina teorica, pubblicata per i Giunta nel 1555 e in seguito dagli stessi ristampata nel 1562 e nel 1582<sup>117</sup>.

L'*Avicenna* del Rinio costituisce una delle iniziative editoriali più importanti di questo periodo. Oltre che per la scelta di un autore allora oggetto di scarsa

---

perduta già ai tempi di Cicogna (ma su questo punto si dovrà ritornare); il testo del contratto non lascia dubbi tuttavia circa la prossimità tra altare e deposito. È interessante notare la presenza nei pressi della cappella Rinio di un'ulteriore sepoltura, seppur più tarda, dei medici Giorgio Corner e Emanuele Varda, datata 1746 (Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, pp. 136-137), che segnala uno specifico riconoscimento devozionale a questa zona della chiesa da parte di questa categoria professionale.

<sup>114</sup> Sono le due equivoche alternative proposte, sulla scorta di un'errata interpretazione dei dati di Cicogna, da McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 313-314.

<sup>115</sup> F. Pitacco, "Un prestito mai rifiuto", (con ampia bibliografia), che si sofferma sull'acquisizione del codice e dà notizia di una stima di dipinti (di modesto valore e qualità) e di un inventario della biblioteca. Su quest'ultima, ricordata anche da Francesco Sansovino (*Venetia*, 1581, c. 258r), si veda anche A. Nuovo, "Gian Vincenzo Pinelli's collection of catalogues of private libraries in sixteenth-century Europe", in *Gutember Jahrbuch*, 82 (2007), pp. 129-144 (in part. p. 136). Ulteriori indicazioni sulla famiglia, anche se non sempre precise, si possono ricavare da Tassini, *Cittadini Veneziani*, IV, p. 143.

<sup>116</sup> Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, pp. 151-152. Nonostante la pratica erudita e i prevalenti interessi culturali, non risulta che Rinio abbia mai ricoperto incarichi accademici, né è stato possibile finora ricostruire la trama delle sue relazioni sociali e culturali. La sua stessa biografia rimane ancora per lo più oscura.

<sup>117</sup> *Avicennae liber canonis de medicinis cordialibus, et cantica [...] Nunc autem demum a Benedicto Rinio veneto, philosopho et medico eminentissimo, eruditissimis accuratissimisque lucubrationis illustrata [...]*, Venetiis, apud Iuntas 1555.

considerazione, se non proprio di aperta ostilità<sup>118</sup>, il volume si distinse fin da subito infatti nel mercato librario cinquecentesco per le sue importanti novità sul piano tipografico e redazionale. Diversamente dalle edizioni precedenti, infatti, il testo era arricchito da numerosi rimandi bibliografici inseriti ai margini, concepiti allo scopo di permettere al lettore una collazione più efficace delle opinioni espresse sullo stesso argomento da autori diversi; esso inoltre includeva un compendio per materie (la *Cantica* del titolo), funzionale a favorire una rapida consultazione del testo, rendendolo di fatto un sussidio indispensabile per studenti e studiosi<sup>119</sup>. La presenza infine di un ricco apparato di note e commenti – che faceva da contraltare all’assenza di illustrazioni, peraltro attendibile dato il carattere teorico del volume – contribuiva a dare uno spessore critico ed esegetico al lavoro editoriale, qualificando in senso prettamente umanistico la pratica medica del Rinio.

Le propensioni didattiche e l’indole pedagogica dello studioso emergono con più chiarezza nella lettera dedicatoria dell’opera. A differenza delle più consuete strategie di promozione editoriale, infatti, il volume non è indirizzato al potente mecenate di turno, al nobile protettore o alla comunità degli studiosi, bensì ai quattro figli maschi del medico: ovvero a Fabrizio, Scipione, Alberto e Claudio, «filii iocundissimi», frutto del matrimonio con Elena Bonaldo, sorella di quel Francesco «procurator de chiesa» di San Zaccaria responsabile del restauro della sacrestia e della successiva commissione del suo dipinto a Paolo Veronese nel 1562<sup>120</sup>. A loro quattro Benedetto raccomandava lo studio dell’arte medica («cognitio medicinae») non solo per le sue finalità pratiche di utilità e diletto, ma anche in quanto metodo di

---

<sup>118</sup> Come segnala la pubblicazione nel 1534 dei noti *Opuscula adversus Avicennam et medicos neotericos*: G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1810, VII.2, pp. 693-696.

<sup>119</sup> La novità del volume era già chiara a Francesco Sansovino, *Venetia*, c. 213: «Benedetto Rinio, filosofo et medico, illustrò Avicenna in molti luoghi corrotti, ritrovando il proprio significato latino a molte voci, o termini arabi. Raccolse nei margini tutti i luoghi dove Avicenna replica il medesimo medicamento, et dove dice il contrario. Et avvertì il lettore di tutti i luoghi dove Avicenna si serve d’Hippocrate, d’Aristotele, di Dioscoride, di Galeno, di Paolo, d’Etio, di Serapione, di Rasi, di Haliabate, come si legge nel suo Avicenna stampato l’anno 1555». Su questo punto, si sofferma anche N. Siraisi, *Avicenna in Italy. The canon and Medical Teaching in Italian Universities after 1500*, Princeton 1987, in part. pp. 165-167, evidenziando come il progetto fosse stato subito replicato da altri editori, determinandone il rapido invecchiamento.

<sup>120</sup> La presenza della famiglia Bonaldo a San Zaccaria è registrata da Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, pp. 127-128, 136; Pitacco, “Un prestito mai rifiuto”, suggerisce di leggere la convocazione di Veronese in termini di competizione e “gara di mecenatismo” tra famiglie (p. 8, nota 36). L’ipotesi non considera tuttavia il fatto che Salviati tra 1562 e 1566 – cioè durante la commissione Bonaldo – sia documentato a Roma, e che dunque la scelta di Veronese fosse in questo senso per certi versi obbligata.

indagine in grado di offrire una conoscenza certa delle cause prime a partire dallo studio dei loro effetti<sup>121</sup>. La dedica prosegue poi elencando i diversi pregi del testo di Avicenna, definito quale *summa* integrale del sapere medico dell'antichità, e riportando esempi di prestigiosi sostenitori e garanti del suo metodo (Alberto Magno; Tommaso d'Aquino; Scoto), e si conclude augurando ai figli di portare sempre con loro gli insegnamenti del maestro arabo: «hortor obtestorque ut semper Avicennam in manibus habeatis»<sup>122</sup>.

Nelle parole del Rinio, la medicina si configura dunque come disciplina a tutti gli effetti analitico-speculativa, come una forma di conoscenza dimostrativa fondata su osservazione, esercizio e ragione, estranea agli estremismi empirici dei *philologi* pratici, di *cerusici* e curatori. Una medicina di carattere essenzialmente teorico, quindi, orientata soprattutto alla comprensione delle cause degli eventi: ed è possibile che tanto la tradizione vesaliana professata in prevalenza nell'ambiente padovano, quanto quella incarnata dal medico-guaritore Tommaso Rangone dovessero in definitiva risultare poco conciliabili col metodo da lui esercitato<sup>123</sup>.

A quanto ne sappiamo, l'appello del padre non dovette rimanere del tutto inascoltato, almeno sul piano delle scelte professionali. Svolsse infatti certamente attività di medico il primogenito Fabrizio, al quale si deve peraltro l'edizione di un testo inedito del padre – un *Tractatus de morbo gallico* – uscito nel 1566 all'interno di

---

<sup>121</sup> «Benedictus Rinius Fabricio, Scipioni, Alberto, et Claudio filiis iucundissimis. Cum ipse mecum amantissimi filii saepe considerarem, si quo vos munere prosequi possem, quod non minus utilitatis quam delectationis vobis afferret, nec ornamento solum, verum etiam perfectioni mentibus vestris esset, inter complura quae tunc nobis in animum veniebant, obtulit se se mihi *medicinae cognitio*. Hanc enim accurate pensando, magnam partem inveni earum conditionum continere, quas vobis adesse cupiebam. Nam et utilitatem non vulgarem habet, et delectationem eximiam praebet, foelicitatisque humanae partem haud parvam complectitur, quando multi naturales effectus, una cum ipsorum a quibus originem ducunt, causis in ea tradantur [...]»: *Avicennae liber canonis*, cit., c. 3r.

<sup>122</sup> «Quocirca vos amantissimi filii et quicumque alii nostra haec legere non fuerint dedignati, hortor obtestorque, ut semper Avicennam in manibus habeatis» (*Ivi*, c. 4r). Vi è inoltre un riferimento conclusivo alla necessità di difendere il padre dai sicuri attacchi che gli saranno mossi per la sua operazione esegetica: «A vobis autem dilectis filiis hoc etiam amplius postulo ut Avicennam ab inimicorum maledictis magno animo atque omnibus viribus defendatis, meque ut par est patrem vestrum adversus illos protegatis, qui in me oblatrabunt, quod huiusce doctoris patrocinium hac aetate potissimum susceperim» (*Ibidem*). Il riferimento sembra implicitamente alludere all'isolamento sul piano "accademico" del medico.

<sup>123</sup> Per una contestualizzazione generale, si veda J. J. Bylebil, "The school of Padua: humanistic medicine in the sixteenth century", in *Health, medicine and mortality*, a cura di C. Webster, Cambridge 1979, pp. 335-370. Per una panoramica più specifica, si veda anche G. Ongaro, "LA medicina nello Studio di Padova e nel Veneto", in *Storia della cultura Veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, III.3, Vicenza 1981, pp. 75-134.

un'antologia sulla sifilide pubblicata da Giordano Ziletti e curata dal friulano Luigi Luigini<sup>124</sup>. Fu medico fisico anche il fratello Alberto, al quale il padre lasciò in testamento la custodia del suo prezioso erbario manoscritto, e che questi, morendo senza eredi diretti nel 1604, legò in perpetuo alla Libreria dei Santi Giovanni e Paolo, a vantaggio e utilità degli studiosi<sup>125</sup>. L'unico a divergere dalle aspettative paterne sembra essere stato Scipione († 1590), che nel suo testamento del marzo 1588 si professava «dottor di legge», e che forse in virtù di questa prerogativa venne incaricato di gestire di persona il contratto con la badessa Lippomanno nel giugno 1560<sup>126</sup>. Non disponiamo invece di notizie apprezzabili sul conto di Claudio, senz'altro il più giovane dei quattro, a proposito del quale l'assenza di documentazione suggerisce, come vedremo, un'uscita di scena prematura, di non molto successiva alla pubblicazione dell'*Avicenna*.

La professione di medico del Rinio, nonché la sua vocazione umanistica, contribuiscono naturalmente a spiegare molti dettagli della pala di Salviati, che già a una superficiale riconoscizione pare configurarsi a tutti gli effetti come una sorta di “omaggio agiografico” al mestiere del committente (fig. 30). Un primo indizio in tal senso è offerto dalla presenza, nello stretto deambulatorio che delimita e definisce questo originale vaso architettonico<sup>127</sup>, di due sculture classiche inserite dentro nicchie. Nonostante i dettagli risultino qui molto consunti e dilavati, le due figure sono plausibilmente identificabili con Minerva ed Esculapio (o, in alternativa, Mercurio), numi tutelari della medicina classica: la prima riconoscibile per la

---

<sup>124</sup> Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, p. 151.

<sup>125</sup> Pitacco, “Un prestito mai rifiuto”, p. 11.

<sup>126</sup> AsVe, *Notarile. Testamenti*, atti Secco, busta 1192, n. 566; Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, p. 151 («[...] il signor Scipione diede ducati 20 alla sacrestia a titolo di ricognitione»).

<sup>127</sup> Non sono riuscito a fissare un riferimento tipologico preciso per questa slanciata struttura architettonica, la cui figura di pianta sembra richiamare il modello del memoriale rinascimentale (si veda S. Pietro in Montorio). Più chiari mi paiono invece i rimandi al lessico architettonico contemporaneo, soprattutto palladiano (si veda il portale modanato, che rimanda a quello del refettorio di S. Giorgio, ca. 1560). L'esito complessivo non sembra tuttavia di altissima qualità, come denuncia per esempio la difficoltà nel rendere la profondità dell'ambulacro, nonché l'imperfetta resa prospettica delle colonne, tali da suggerire una scarsa dimistichezza del pittore con l'architettura disegnata; tale inadeguatezza scenica risalta soprattutto a confronto con le parallele sperimentazioni veronesiane, di ben maggiore effetto scenografico e materiale, per le quali si rimanda almeno allo studio pionieristico di E. Forssman, “Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento”, in *Wallraff Richartz Jahrbuch*, 29 (1967), pp. 105-140.

presenza dell'elmo piumato, il secondo per l'aspetto virile e il dettaglio della toga. Non meno rilevante, da questa prospettiva, appare anche la meticolosità con la quale sono descritti i due santi titolari, secondo la tradizione due fratelli originari dell'Asia minore esercitanti la professione medica a vantaggio dei più poveri<sup>128</sup>: essi vestono infatti prestigiosi abiti cerimoniali di stoffa moderna trapunti di ermellino – ma sintomatica è l'assenza della consueta cassetta dei medicinali –, e presentano volti delineati con attenta precisione. Come del resto è già stato correttamente ipotizzato, in loro andranno riconosciuti il ritratto del committente Benedetto Rinio, identificabile nel personaggio più maturo in posizione avanzata, e quello di uno dei suoi figli, possibilmente il primogenito Fabrizio, colto in un gesto che simula insieme devozione e intensa partecipazione all'evento raffigurato<sup>129</sup>.

Tuttavia, la scena è troppo densa di azione e troppo carica di *pathos* per poter essere scambiata per una generica celebrazione agiografica, per quanto biograficamente orientata. Peraltro, nella tradizione iconografica veneziana del primo Cinquecento, di rado i due santi medici appaiono coinvolti come in questa circostanza all'interno di dinamiche narrative complesse, limitandosi per lo più a presenziare agli eventi sacri in veste di testimoni, comprimari o santi da invocare per le loro prerogative taumaturgiche. Rientra all'interno di questa categoria il caso emblematico della *Pala di San Marco* di Tiziano per Santo Spirito, ca. 1510, dove i due medici appaiono impegnati in un'anamnesi puramente visiva dei loro colleghi Rocco e Sebastiano; oppure ancora quello della pala di Lotto per l'altar maggiore di San Giacomo dell'Orio, datata 1546, dove i due santi – anche in questo caso due ritratti, a sottolineare la forte predisposizione biografica del modello – compaiono ai lati del podio mariano, senza tuttavia esercitare alcuna azione specifica connessa con il loro ruolo.

Di segno diverso è invece il caso della pala di Salviati: qui la veneranda figura di Cosma-Benedetto Rinio è infatti connotata da un singolare protagonismo, reso attraverso una complessa dinamica gestuale che coinvolge, oltre alla sua persona, anche quella di un giovane coperto da un semplice perizoma e di un'autorevole matrona, anch'essa plausibilmente ritratta dal vivo; egli inoltre indica in maniera

---

<sup>128</sup> Jacopo da Varagine, *Legenda aurea*, Torino 2007.

<sup>129</sup> Così anche Pitacco, "Un prestito mai rifiuto", p. 8. Già McTavish aveva comunque rilevato l'evidente carattere "realista" di questi volti («individualistic enough to be portraits»: *Giuseppe Porta*, p. 174), senza però sbilanciarsi in proposte identificative.

plateale – con un gesto che replica specularmente quello della vicina figura di Giovanni Battista, rispecchiandone il significato rivelativo di annuncio e promessa – la parte superiore del dipinto, dove fa la sua comparsa la rappresentazione numinosa, di concezione quasi tintoretiana, del Cristo redentore.

L'interpretazione di questo complesso dettaglio di notevole qualità pittorica (fig. 31) risulta decisivo ai fini della comprensione dell'immagine. Stando alle descrizioni correnti, il particolare sembra essere stato per lo più inteso come una scena di guarigione, con il medico intento a esercitare esemplarmente le proprie arti in favore di un giovane infermo<sup>130</sup>. A ben vedere, tuttavia, una considerazione più attenta della scena sembra rivelare una diversa situazione. In primo luogo, va registrata l'assenza dei tradizionali medicinali (come bende e impiastri), la cui eliminazione non può essere unicamente imputata alle predisposizioni intellettualistiche del committente. Mancano inoltre anche altri potenziali veicoli di trasmissione taumaturgica “per contatto”, come per esempio il libro, magistralmente sfruttato da Paolo Veronese nella di poco più tarda *Pala di San Barnaba* di Verona (fig. 33)<sup>131</sup>. Soprattutto però è la condizione del giovane a suscitare qualche perplessità. Come denunciano infatti la pesantezza delle membra, le palpebre socchiuse, la nudità stessa del suo corpo, questi non è un generico malato, ma è raffigurato – naturalmente nel pieno rispetto dei vincoli idealizzanti del decoro – privo di vita, *inanimato*. Una possibile conferma di questa accezione si può ricavare dal confronto col tipo del *Compianto* o della *Engelpietà* (fig. 34), dalla quale l'inserito salviatesco recupera la posizione del corpo esangue sorretto dalle spalle, nonché quella del braccio sollevato stretto per il polso. Ma soprattutto indicativo della sua condizione è il dettaglio della mano destra puntata verso il suolo, che traduce visivamente il motivo della caducità umana espresso in Gn 3, 19 (*donec revertaris in terram de qua sumptus es*). Quello del medico Rinio non può dunque essere considerato un gesto di miracolosa guarigione

---

<sup>130</sup> In questo senso la scena è intesa da Pitacco: “Intercessione dei santi Cosma e Damiano per l'intervento di Cristo a favore di un malato” (“Un prestito mai rifiuto”, p. 8). Dello stesso avviso anche McTavish: «Cosmas and Damian are conspicuously shown in the act of curing an infirm youth» (*Giuseppe Porta*, p. 314).

<sup>131</sup> Su questo trascurato dipinto, un primo intervento di lettura è offerto da A. Gentili, “Elementi di retorica nella pittura religiosa veneziana del secondo Cinquecento”, in *Immagine e scrittura*, a cura di M.G. Di Monte, Roma 2006, pp. 156-186, utile anche per i confronti con altre immagini di guarigione coeve, nella cui sequenza il dipinto di Salviati idealmente si colloca. Si veda anche T. Nichols, “Saint Barnabé guérissant un malade de Véronèse et les images vénitiennes de la pauvreté et de la maladie”, in *Venice et Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, a cura di M. Hochmann, Genève 2011, pp. 63-82.

fisica: al contrario, esso si configura nei termini di un concreto atto di consolazione e di *pietas*, svincolato dai fondamenti della sua professione e rivolto piuttosto a definire una prospettiva di salvezza esemplata sul modello del Cristo risorto.

L'opportunità di comprendere con maggiore precisione il significato e l'occasione di questa inedita formulazione è offerta a questo punto dal testo dell'iscrizione funeraria anticamente posta sulla lapide dei Rinio, già perduta al tempo di Cicogna ma da questi riportata integralmente sulla base di una fedele trascrizione cinquecentesca; il suo testo, redatto in buon latino umanistico, recita come segue:

CLAUDIO CASSANDRAE ET ISABELAE RINIIS LIBERIS DVLCISSIMIS IMMACULATA ADHUC VIRGINITATE ORNATA PATER MAESTISSIMUS BENEDICTUS RINIUS PHILOSPHUS ET MEDICUS POSUIT SIBIQUE AC POSTERITATI. MDLIX KAL: IAN.<sup>132</sup>

L'epigrafe fa dunque riferimento alla scomparsa prematura – nonché improvvisa, e da quanto sembra di capire anche simultanea – dei tre giovani figli del Rinio: le due sorelle Cassandra e Isabella (quest'ultima omonima di una sorella di Benedetto)<sup>133</sup>, e l'ultimogenito maschio Claudio, lo stesso ricordato nella dedica del *Liber Canonis* del 1555. Non sono noti, per evidenti ragioni anagrafiche, ulteriori dettagli sulle loro vicende biografiche: le sintetiche informazioni fornite dalla lapide lasciano comunque immaginare che la loro morte sia avvenuta in età adolescenziale, e senz'altro prima di contrarre matrimonio, in un momento di poco anteriore al gennaio 1559.

È evidentemente questo avvenimento che l'intervento salviatesco intende commemorare, convocando attorno al corpo esangue di Claudio Rinio – la cui giovane fisionomia, precisamente dettagliata, risulta compatibile con i dati dell'epigrafe – le figure del padre e del fratello medico, nonché quella del madre Elena Bonaldo, raffigurata nei metaforici panni di una *mater dolorosa*. Più che come celebrazione del casato<sup>134</sup>, quindi, l'immagine si configura come una sorta di intenso

---

<sup>132</sup> Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, p. 151; l'iscrizione è tratta dagli «Epitafij de diversi in molte chiese di Venetia et isolette circonvicine. Petri Caopenae q. d.ni Nicolai. MDLXXXIIIJ». Il riferimento al calendario latino sembra escludere che si debba trattare di una cronologia *more veneto*.

<sup>133</sup> Tassini, *Cittadini Veneziani*, IV, p. 143.

<sup>134</sup> In questo senso l'immagine viene letta da Pitacco, "Un prestito mai rifiuto", che ipotizza che la realizzazione del dipinto fosse dipesa dalla volontà del committente di «rendere palese il grado di ricchezza raggiunto dal suo casato, forse in vista di un'entrata della famiglia nel ceto cittadino» (p. 8). L'episodio cui fa riferimento la studiosa avvenne effettivamente qualche decennio più tardi, ma non risulta in nessun modo correlato con la commissione della pala a

“compianto” familiare, teso a prospettare un coerente auspicio di resurrezione (o di guarigione spirituale) rivolto tanto al giovane Rinio, quanto agli “eredi et successori suoi”. In questo contesto, si coordinano da ultime anche le due figure “introduttive” di Giovanni Battista e del padre di questi Zaccaria: la loro presenza infatti non si spiega solo con gli ovvi vincoli devozionali del monastero<sup>135</sup>, ma probabilmente risponde anche alla volontà di replicare in termini agiografici la dinamica degli affetti che connota la scena centrale.

Purtroppo i dati in nostro possesso non permettono ancora di specificare attraverso quali canali, siano essi privati o istituzionali, Giuseppe Salviati fosse entrato in contatto con i Rinio. È possibile invece fornire qualche elemento di riflessione in più sui tempi della commissione del dipinto, a partire dal confronto con il suo *presentation drawing* conservato al Louvre (fig. 32)<sup>136</sup>. Il disegno riproduce piuttosto fedelmente l’assetto generale della pala, soprattutto per quel che riguarda la sua struttura architettonica, presentando tuttavia consistenti alterazioni e varianti nel settore centrale: qui, al posto della scena col giovane Rinio poi dipinta nella versione finale, era stato pensato in un primo tempo un più canonico episodio di guarigione, con i due santi abbigliati «with their medical headgear, and their ermine and long robes»<sup>137</sup>. Tale assetto compositivo sembra dunque denunciare un prevalente interesse originario verso il tema agiografico della celebrazione dei santi medici e delle loro virtù taumaturghe, in seguito abbandonato nel momento della stesura finale del quadro. Fermo restando che le varianti in corso d’opera sono pressoché la norma nella pratica artistica di Giuseppe Salviati, e che quasi mai comunque i progetti preliminari corrispondono fin nel dettaglio con la realizzazione finale, in questo caso l’impressione è però che il disegno testimoni non solo un soggetto, ma anche un

---

Giuseppe Salviati. Per un confronto con le vicende per certi versi analoghe della pala Bonaldo di Veronese, vedi L. de Fuccia, “La serie francese delle quattro eroine bibliche veronesiane (château de Versailles, musée du Louvre, musée des Beaux-Arts de Caen). La storia della sua provenienza e commissione”, in *Venice et Paris, 1500-1700*, pp. 193-219.

<sup>135</sup> Sulle vicende del trasporto delle reliquie di Zaccaria e sull’antichissimo culto loro tributato si sofferma ancora Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, p. 105.

<sup>136</sup> Penna e inchiostro bruno, con rialzi a biacca, su carta azzurrina; inv. 5221; McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 345-346. La finalità dimostrativa del disegno – concepito per essere sottoposto all’approvazione, o all’eventuale revisione o diniego, da parte del committente – è confermata anche dall’assenza della quadrettatura. Un ulteriore disegno preparatorio della figura di Giovanni Battista, anch’esso contraddistinto da minime varianti rispetto al dipinto, si conserva all’Albertina di Vienna (*Ivi*, pp. 358-59).

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 174.

“contesto” diverso da quello poi effettivamente portato a compimento: ovvero, che esso fotografi una situazione antecedente alla scomparsa dei giovani Rinio, quando ancora era il tema medico, e non quello biografico, a interessare pittore e committente.

Sulla base di questo possibile riscontro, è allora possibile tentare di precisare anche una cronologia per il dipinto, la cui commissione dovrebbe cadere per l'appunto qualche momento prima del gennaio 1559, data della morte dei tre figli del committente. Sostanziosamente alterata nel senso che si è detto a seguito degli eventi commemorati nell'epigrafe, l'opera venne forse conclusa entro l'inizio dell'anno seguente, prima dell'accordo con le monache del giugno 1560: accordo che di fatto sembra costituire la semplice ratifica di un processo di insediamento in corso già da tempo in corso<sup>138</sup>. Stando così le cose, si ricaverebbe una datazione della pala abbastanza lunga, approssimativamente compresa tra la metà del 1558 e la prima parte del 1560, peraltro coincidente con quella già avanzata in precedenza su base stilistica<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Il contratto specifica infatti che il deposito si doveva trovare vicino all'altare “nuovo” («novum»: Cicogna, *Delle Iscrizioni veneziane*, II, p. 151): non è escluso quindi che l'accordo sia stato stretto in concomitanza con la conclusione dei lavori decorativi.

<sup>139</sup> Una datazione “ca. 1560” era stata avanzata anche da McTavish (p. 172), trovando d'accordo Rossi, “Una monografia”, p. 280.

### *Capitolo terzo*

#### Le commesse pubbliche: il caso della Libreria Marciana

Gli anni '50 segnano sotto diversi aspetti uno spartiacque decisivo nella carriera di Salviati. Come in parte abbiamo già avuto modo di sottolineare, è in questo periodo che si assiste a importanti aggiornamenti e sviluppi sia a livello linguistico, sia sul piano dei rapporti di committenza, sia infine su quello dell'elaborazione dei temi e dei contenuti adottati nella sua pittura. In questo contesto, l'episodio certamente più significativo è costituito dalla partecipazione del pittore toscano alla campagna decorativa per il soffitto del salone della Libreria Marciana, che nel 1556 circa pone le basi per il suo definitivo accredito presso i più influenti circuiti culturali e umanistici della città.

Le coordinate contestuali generali di questo importante intervento pittorico sono ben note già da tempo<sup>1</sup>. Realizzato su commissione dei Procuratori de Supra, magistratura responsabile della gestione e della manutenzione degli apparati della piazza, il soffitto adorna quella che un tempo era la sala di lettura della Libreria (figg. 35, 36), edificata in forma di aula basilicale su progetto di Jacopo Sansovino (1536-1554) per custodire, «catenada» su due file parallele di banchi, la ricca raccolta di manoscritti greci e latini donati alla Serenissima dal cardinal Bessarione nel lontano 1468. L'insieme, incastonato all'interno di una struttura lignea scompartita "alla romana" e decorata da girali a torciglioni e grottesche, è composto di 21 dipinti (di cui due però "spuri"),

---

<sup>1</sup> Non rientra negli obiettivi di questa ricerca l'analisi del contesto architettonico, peraltro già impeccabilmente condotta da M. Morresi, *Piazza San Marco*, in part. cap. III; Ead., *Jacopo Sansovino*, pp. 191-213; a questi studi si rimanda anche per i molti dettagli di contesto. Più in generale, si veda anche M. Zorzi, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori e società nella Venezia dei dogi*, Milano 1987.

l'esecuzione dei quali venne affidata, in ragione di tre per ognuno, a sette artefici a diverso titolo accomunati dalla stessa attenzione verso i linguaggi della maniera padana e centroitaliana: ovvero, nell'ordine, Giovanni Demio, Giuseppe Salviati, Battista Franco, Giulio Licinio, Battista Zelotti, Paolo Veronese e Andrea Schiavone. Stando a una tradizione che risale a Giorgio Vasari, piuttosto attendibile per quanto ancora priva di conferme documentarie, il premio di una catena d'oro era stato promesso dai procuratori all'artefice che si fosse meglio comportato; il vincitore doveva essere stabilito secondo il giudizio di una commissione composta, stando a meno attendibili fonti più tarde, da Tiziano e Sansovino<sup>2</sup>. La vittoria sarebbe quindi toccata al tondo con la *Musica* di Veronese, sintesi ideale delle istanze di stile e contenuto "promosse" dal ciclo pittorico<sup>3</sup>.

Da sempre considerati tra i vertici del manierismo veneziano – come di un autentico «ventaglio di proposte stilistiche» ne parlava per esempio Paolucci<sup>4</sup> –, i 21 tondi costituiscono insieme anche uno dei principali problemi ancora aperti dell'iconografia veneta del Cinquecento. Non sono infatti mancati, e tuttora non mancano, dubbi e perplessità sull'identificazione dei soggetti dei 21 dipinti, sull'interpretazione dei loro contenuti, sulla valutazione dei loro significati. Dubbi e perplessità che si riverberano anche nella situazione bibliografica, non così florida soprattutto se posta a confronto con altre grandi imprese pittoriche dello stesso periodo, da San Rocco a Palazzo Ducale.

In linea di massima, è possibile isolare e distinguere all'interno del dibattito storiografico due principali tendenze interpretative. Una prima tradizione, che fa capo per lo più a studiosi di lingua italiana, tende in genere a giudicare il ciclo come una

---

<sup>2</sup> Ridolfi, *Le meraviglie*, I, p. 306. Per una recente lettura della questione del concorso, si veda F. Ilchman, "Venetian painting in an Age of Rivals", in *Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, catalogo della mostra, a cura di F. Ilchman, Boston 2009, pp. 21-39 (p. 22). Segnalo tuttavia l'esistenza di un breve sommario di conti datato 1 marzo 1560 (AsVe, *Procuratia de supra – serie chiesa*, quaderno 3, registro 51, cc. 80-82), successivo dunque di almeno due anni dalla data di completamento del soffitto, dal quale risulta un "premio" di 2 lire devoluto a ciascun pittore coinvolto nell'impresa decorativa: che si tratti di un avvenimento legato in qualche modo al fantomatico concorso?

<sup>3</sup> Vasari, *Le Vite*, V, pp. 571-572. Non ci si occuperà in questa sede degli altri apparati pittorici della fabbrica, ovvero del controverso ciclo dei filosofi (su cui si veda però N. Ivanoff, "Il ciclo dei filosofi della Libreria Marciana", in *Emporium*, 140 (1964), pp. 207-210), e delle complicate volte con stucchi di Alessandro Vittoria e affreschi attribuiti a Battista Franco e Battista del Moro dei due scaloni monumentali, la cui esecuzione esula da questo contesto salviatesco.

<sup>4</sup> A. Paolucci, "La Sala della Libreria e il ciclo pittorico", in *Da Tiziano a El Greco*, Milano 1981, pp. 287-298, (p. 290).

sorta di *speculum* disciplinare strutturato gerarchicamente, nel quale sono illustrate per via allegorica le singole materie studiate o rappresentate nella biblioteca, dalla teologia alla caccia, dalla musica all'agricoltura<sup>5</sup>. Più nello specifico, la finalità della raffigurazione pittorica sarebbe quella di evidenziare l'importanza della cultura umanistica e dello studio ai fini della formazione della classe dirigente veneziana, «illustrando le tappe e i modi dell'educazione dei giovani patrizi [...] secondo il programma didattico della scuola dei Nobili»<sup>6</sup>. Questa proposta esegetica si appoggia soprattutto sulla testimonianza interpretativa fornita da Francesco Sansovino, che nella sua *Venetia* del 1581 elaborava una prima analisi circostanziata – anche se non priva di ambiguità e contraddizioni – di tutti i soggetti raffigurati nei tondi, lasciando trasparire per l'appunto i contorni di un progetto complessivo di natura enciclopedico-classificatoria, affine a quelli della grande tradizione tardo medievale e proto umanistica<sup>7</sup>.

Una seconda linea interpretativa, più recente e diffusa soprattutto tra gli *scholars* britannici e tedeschi, muove principalmente dall'insoddisfazione nei confronti delle descrizioni sansoviniane, giudicate incoerenti e poco adatte a dar conto dell'evidenza iconografica delle immagini<sup>8</sup>. Gli studiosi che abbracciano questa lettura si

---

<sup>5</sup> Tra i principali contributi monografici in questa direzione, si segnalano almeno: J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley and Los Angeles 1968, pp. 93-96; N. Ivanoff, "Il ciclo allegorico della Libreria Marciana", in *Arte antica e moderna* 13-16 (1961), pp. 248-258; Id., "La Libreria Marciana. Arte e iconologia", in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 6 (1968), pp. 33-78; A. Paolucci, "La Sala della Libreria e il ciclo pittorico", pp. 287-298; U. Ruggeri, "La decorazione pittorica della Libreria Marciana", in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze 1984, pp. 313-333; M. Zorzi, *La Libreria di San Marco*, pp. 121-158 (in part. pp. 139-158); Id., "Le biblioteche, tra pubblico e privato", in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, cat. della mostra, a cura di G. Da Pozzo, Venezia 1995, pp. 35-48 (pp. 42-43); M.L. Ricciardi, *Biblioteche dipinte. Una storia nelle immagini*, Roma 1996, pp. 33-44; A. Tenenti, "La congiuntura veneziana di metà Cinquecento", in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia 2004, pp. 397-409 (pp. 407-408); D. Sciuto, "L'arte della 'Prudenza': l'idea aristotelica della Prudenza esemplificata attraverso il mito nel ciclo pittorico della Libreria sansoviniana di Venezia", in *Critica d'arte*, 65 (2002), pp. 43-56. Meno allineato rispetto a questa tendenza si rivela il recente contributo di D. Gisolfi, "On Renaissance Library decorations and the Marciana", in *Ateneo Veneto*, 197 (2011), pp. 7-21, con numerosi spunti critici inediti.

<sup>6</sup> Ruggeri, "La decorazione pittorica della Libreria Marciana", pp. 320-321.

<sup>7</sup> Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, 1581, cc. 114 rv.

<sup>8</sup> Principale esponente di questa tendenza è Ch. Hope, "The ceiling paintings in the Libreria Marciana", in *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 290-298 (per il quale Francesco Sansovino «was evidently not particularly interested in the content of the decoration», p. 290), il cui contributo muove da principii di metodo espressi in precedenza nell'*Italian lecture* del 1985: Ch. Hope, "Veronese and the Venetian tradition of allegory", in *Proceedings of the British Academy*, 71 (1985), pp. 390-428. Inoltre, si veda in particolare: T. Hirthe, "Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zu Architektur und Ausstattung eines

dimostrano in genere a dir poco scettici riguardo all'esistenza di un programma condiviso e pianificato, minimizzando l'incidenza dei contenuti (o rinunciando alla loro ricerca), e riconducendo più o meno apertamente l'intera questione interpretativa a una competizione di carattere tecnico-formale finalizzata alla miglior resa estetica di un contenuto genericamente erudito. I toni rappresenterebbero quindi una sorta di libera variazione su un repertorio tematico fisso, «una gara che metteva gli artisti in concorrenza specificamente per quanto riguarda l'invenzione», con scarso riguardo verso i risultati complessivi, che apparirebbero dunque incoerenti e privi di un ordine che non sia quello dettato dal caso<sup>9</sup>.

Entrambi questi approcci, i cui singoli meriti vanno comunque oltre la nostra sintesi necessariamente succinta, presentano diversi punti lacunosi o controversi. Quanto all'ipotesi "enciclopedica", la sua principale debolezza risiede nella eccessiva fiducia riposta nell'ecfrasi di Sansovino, e nel suo presunto carattere di "fonte diretta", o di surrogato dell'originario programma iconografico dell'intero insieme. Se è pur vero che si trattava di un personaggio ben introdotto negli ingranaggi del potere marciano, anche se non privo di attriti e occasionali motivi di contrasto con gli stessi procuratori<sup>10</sup>, ciò non toglie che la sua descrizione possieda, come in parte proveremo a vedere, molti elementi equivoci o sbagliati già a partire dalla corretta identificazione di alcuni degli artefici coinvolti, tali da revocare in dubbio il carattere di testimone privilegiato: discontinuità dietro cui non è detto che non si possa celare il ricorso – tutt'altro che improbabile, visto lo statuto del personaggio – a forme di collaborazione editoriale da parte di terze persone<sup>11</sup>. Quanto all'ipotesi "scettica", risulta ben poco

---

öffentlichen Gebäudes in Venedig", in *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*, 37 (1986), pp. 156-161 (in part. 151-153); Id., "Zum Programm des Bibliothekssaals der Libreria Marciana in Venedig", in *Ikonographie der Bibliotheken*, a cura di C.P. Warncke, Wiesbaden 1992, pp. 107-158; J. Myssok, "Battista Franco tra Biblioteca Marciana e Cappella Grimani", in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 54 (2010-2012), pp. 115-131.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>10</sup> Si consideri l'accesa disputa giudiziaria tra Francesco e i procuratori per il pagamento della «Madonna di marmo» eseguita da Jacopo per gli stessi magistrati marciani, svoltasi tra 1573 e 1575: B. Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London 1991, I, pp. 240-243.

<sup>11</sup> A dispetto della sua importanza, la letteratura critica sulla *Venetia* di Sansovino è ancora scarsa, soprattutto per quel che concerne la sua lunga genesi e le variazioni tra le diverse edizioni. Fanno eccezione tuttavia gli studi di E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino, imprenditore librario e letterato*, Venezia 1994 (pp. 163-194); Ead., "'Flanerie ideologique' dans la Venise du XVIe siècle: Francesco Sansovino et son guide (1581)", in *Les guides imprimés du XVIe au Xxe siècle*, a cura di G. Chabaud *et alii*, Paris 2000, pp. 297-306. La studiosa mette in rilievo soprattutto la cultura antiquaria dell'autore, coerente con la sua formazione giuridica: cultura che probabilmente poteva costituire un disincentivo all'indagine dettagliata dell'immaginario visivo propugnato nel

persuasiva, o almeno non sufficientemente motivata e comprovata sul piano documentario e della mentalità diffusa, l'idea che un progetto ufficiale di questa portata, inserito in uno degli ambienti più prestigiosi della *renovatio* marciana, tappa obbligata degli itinerari di visita degli ospiti illustri, lungamente atteso e profumatamente pagato, fosse infine stato lasciato alla libera per quanto competitiva iniziativa dei singoli artefici<sup>12</sup>.

Da parte nostra, in questa sede abbiamo cercato di far emergere quanto meno la coerenza diegetica dell'insieme, evidenziando la continuità narrativa che lega le diverse sezioni attraverso una descrizione sintetica ("preiconografica") delle singole immagini e dei loro contenuti: impresa che finora, a dispetto delle diverse prese di posizione, non era ancora stata impostata in modo per quanto possibile esauriente e sistematico<sup>13</sup>. L'ipotesi che qui si sostiene è che il ciclo costituisca una estesa allegoria sul tema del sapere e della sua *renovatio*, articolata attraverso i miti di fondazione (Demio e Salviati), di caduta (Battista Franco) e di redenzione (Licinio e Zelotti), e culminante con una celebrazione della ritrovata armonia civile e "conoscitiva" (Veronese), finalizzata a mettere in luce la funzione e il ruolo del sapere all'interno di una società gerarchicamente re-istituita (Schiavone). Una sorta di grande e ambiziosa metafora storica e sapienziale, dunque, all'interno della quale viene ripercorso simbolicamente – innestandolo, almeno sul piano ideale, nel solco della civiltà veneziana – l'itinerario della conoscenza dalle origini fino al presente. Fondamentale per cogliere questa dinamica simbolica è il preliminare riconoscimento del valore "sintattico" attribuito alla singolare ripartizione del soffitto in *sette* sequenze<sup>14</sup>, funzionale per l'appunto a orientare la lettura in termini teleologici e finalistici: a indicare cioè una *direzione* e un percorso di svolgimento, secondo un modello narrativo di indiretta derivazione biblica<sup>15</sup>.

---

soffitto figurato.

<sup>12</sup> Gisolfi, "On Renaissance Library decorations and the Marciana", p. 8, nota 4.

<sup>13</sup> L'unico a essersi cimentato nell'analisi di tutti i 21 tondi è stato finora Ch. Hope, "The ceiling paintings", che tuttavia in molti punti risulta condotta in modo molto sbrigativo.

<sup>14</sup> Il soffitto marciano non adotta infatti il modello, predominante in questi anni, che Wolfgang Wolters definiva «sistema delle cornici comunicanti», caratterizzato da un reticolo di linee portanti normalmente convergenti verso un centro significativo (U. Franzoi, T. Pignatti, W. Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990, p. 184). Esso prevedeva un certo numero (pur sempre limitato, e di rado superiore a tre) di grandi immagini centrali, dislocate di norma in progressione lungo un asse corrispondente al movimento dell'osservatore, attorno alle quali si disponevano, di solito con funzione prolettica, ulteriori riquadri di dimensioni minori.

<sup>15</sup> Per questo tema, si veda P. Siniscalco, *Il senso della storia. Studi sulla storiografia cristiana*

Il tentativo di rilettura che qui si propone porterà talora fuori dall'immediato problema salviatesco. Tuttavia, nel caso del pittore toscano in maniera particolare, l'impressione è che il soffitto marciano si presti nel complesso anche a definire una cornice concettuale utile per meglio contestualizzare le successive vicende umane e intellettuali che lo riguardano: ovvero, che a ridosso di questa esperienza, e a stretto contatto con il suo contesto e con i suoi contenuti, egli sia venuto affermando o maturando quel profilo di *peintre savant* che segnerà il progresso della sua carriera, e che lo porterà alla ribalta entro contesti culturali più sofisticati. Per questa ragione quindi si è optato per un'analisi più ravvicinata dell'intero soffitto, e del suo più prossimo contesto documentario e "ideologico".

### III.1 *Documenti e revisioni: i tempi della commissione*

I contratti di commissione dei 21 dipinti sono noti da tempo. Rintracciati una prima volta a metà del Settecento niente meno che da Anton Maria Zanetti, che se ne era servito per cercare conferma delle antiche attribuzioni di Francesco Sansovino<sup>16</sup>, essi sono stati trascritti e pubblicati in edizione moderna agli inizi del Novecento<sup>17</sup>, e di seguito riproposti senza commenti e verifiche negli studi successivi, assurgendo anzi nel corso del tempo, per via del loro dettato giuridico assai esaustivo, ad archetipi documentali della pittura veneziana del Cinquecento. Nonostante la loro ampia disponibilità, alcuni dettagli non marginali sembrano essere fin qui sfuggiti all'attenzione, al punto da rendere necessario un sintetico e schematico riordino dell'intera questione.

Nel *processo 151* – che custodisce gran parte dei documenti relativi alla decorazione della «fabbrica nova a l'incontro del palazzo» prodotti dal 1537 alla fine del XVII secolo – sono in realtà conservati (e non per caso, come vedremo) solo tre dei sette

---

*antica*, Soveria Mannelli 2003.

<sup>16</sup> Anton Maria Zanetti, *Della pittura Venetiana e delle opere pubbliche de' venetiani maestri*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 249. A quanto mi risulta, si tratta della prima volta in cui documenti d'archivio vengono ricercati e utilizzati (nonché regolarmente citati a pie' di pagina) nella storiografia artistica con finalità critiche.

<sup>17</sup> I documenti sono stati pubblicati una prima volta, ma con numerose imprecisioni, da L. Pittoni, *La libreria di San Marco. Cenni storici*, Pistoia 1903, pp. 111-112, e in seguito riediti e in parte integrati di nuovo materiale proveniente dallo stesso fondo d'archivio da [G. Ludwig], *Archivalische Beiträge*, a cura di E. Bode, G. Gronau e D. von Hadeln, pp. 140, 142-144.

contratti originari, stipulati con Giuseppe Salviati, Battista Franco e Giulio Licinio. Il primo di questi è proprio quello relativo ai tre dipinti di Salviati:

1556 adì 19 avosto

Si dichiara per el presente scritto, come li eccellentissimi signori procuratori de supra sono rimasti dacordo con domino Iseppo Salviati pittore, come a mi nodaro a refferito domino Jacomo Sansovino protho della procuratia, di dipingere tre tondi di quelli del soffitato della libreria nel modo et forma che si contiene in uno schizo fatto per el ditto pittore esistente appresso detto Sansovino, dovendo essi eccellentissimi signori dar le telle che andaranno in dettj tre tondi, et etiam se vorranno che se vi metta azuro oltramarino, siano tenute sue signorie clarissime dar detto azuro. Et per pagamento de detta opera sono convenuti di dar al detto domino Iseppo ducati vinti per ogni tondo da lire 6 soldi 4 per ducato, et sono di tutti tre tondi ducati sessanta, et all'incontro detto domino Iseppo si è convenuto et così ha promesso di far detta opera secondo el schizzo sopradetto a uso et solito di buon maestro, mettendo luj tutti li colori che vi entreranno in detta opera a olio eccetto l'azuro oltramarino sopradetto, et qual debba essere dato ut supra et questo espresse dichiarato che detta opera debba essere finita per tutto el mese de zenaro prossimo venturo, et che non essendo finita in detto termine sono convenuti che si habbia a dar a detto maestro ducati quindese solamente per cadauno delli tondi finitj.<sup>18</sup>

Apparentemente strutturato come una narrazione sequenziale, il contratto può essere in realtà suddiviso in tre sezioni principali, tra di loro distinte per tema e contenuto. Una prima sequenza, indicativamente compresa tra rr. 1-5, introduce l'*antefatto* oggetto di accordo tra le parti. In essa si fa riferimento a un accordo verbale tra il pittore e i procuratori – che, a questa data, sono Vittore Grimani, Giovanni da Lezze *cavalier* e Antonio Cappello, quest'ultimo facente funzione di *cassier de chiesa*<sup>19</sup> – per la realizzazione di tre dipinti, da eseguire sul modello di altrettanti *schizi* approvati dai committenti e affidati in deposito a Jacopo Sansovino; allo stesso viene inoltre dato carico di recarsi dal notaio della procuratia per fare protocollare i termini dell'accordo. Proprio la cospicua presenza dell'architetto in questa circostanza è stata spesso assunta, anche in tempi recenti, come indizio di un suo ruolo attivo nella scelta

---

<sup>18</sup> AsVe, *Procuratia de Supra – serie chiesa*, busta 68, processo 151, fasc. 2, c. 6r. Gli altri due accordi non presentano alcuna variante significativa, a parte l'intestazione e la firma autografa in calce del contraente.

<sup>19</sup> AsVe, *Procuratia de Supra – serie chiesa*, busta 72, processo 164 [cronotassi dei procuratori], c. 64v. La carica di *cassier de chiesa* è distinta da quella di *cassier di commissaria*: l'uno gestiva gli esborsi per il mantenimento dell'area marciana (compreso il pagamento delle maestranze e dei vari salariati, dai mosaicisti ai cantori), l'altro curava invece il patrimonio costituito dai lasciti legati alla procuratia. Non è chiaro – o quanto meno, non emerge direttamente dai documenti da me consultati – se il temporaneo possesso della cassa determinasse anche in concreto la possibilità di una gestione discrezionale della stessa: la questione meriterebbe ulteriori approfondimenti, anche al fine di evidenziare la presenza di gerarchie istituzionali all'interno della stessa procuratia.

degli artisti e nella redazione del programma iconografico<sup>20</sup>. Andrà tuttavia ricordato come la funzione di messo e custode svolta in questa circostanza rientri a pieno titolo all'interno dei compiti istituzionalmente pertinenti alla carica del proto: che sono di norma – al di fuori del progetto architettonico – quelli del coordinamento e della trasmissione, della supervisione e del controllo, della liquidazione e del rendiconto<sup>21</sup>. Nulla pare dunque suggerire, in questa specifica occasione, un suo ruolo attivo a livello decisionale, né tanto meno una sua partecipazione alla redazione del programma iconografico<sup>22</sup>.

Nella breve sequenza centrale (rr. 5-7) viene precisata da parte del committente la disponibilità a fornire al pittore i materiali necessari allo svolgimento del lavoro, nello specifico le tele e il prezioso azzurro oltremare. La pratica – che probabilmente cela un remoto retaggio di regimi contrattuali più antichi, nei quali l'artefice era un semplice prestatore d'opera – è molto diffusa nell'ambito delle commissioni pubbliche, con numerosi esempi anche nel *dossier* documentario marciano, soprattutto nell'ambito della produzione musiva e della plastica<sup>23</sup>. Quantità e costi di questi materiali sono segnalati in due ulteriori polizze incluse nello stesso fascicolo. Nella prima, datata 16 luglio 1557, il gastaldo della procuratia Alvise Tomasini certificava di aver ricevuto da Zuanne da Pola in due circostanze – corrispondenti alla stesura del contratto (19 agosto 1556) e al pagamento della prima rata (settembre 1556) – una quantità non specificata di «pieza in talixar» (cioè di tela grezza, non montata su telaio), in seguito dallo stesso consegnata «a diti depentori che son venuti

---

<sup>20</sup> Si veda da ultimo A. Varick Lauder, *Dessins italiens du Musée du Louvre. Battista Franco*, Paris-Milano 2009, p. 250: ma si tratta di un'ipotesi già formulata da Ridolfi, *Le maraviglie*, I, p. 293.

<sup>21</sup> Per numerosi esempi in tal senso, si può fare riferimento al regesto di B. Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino, passim*. Già Morresi, comunque, aveva specificato che l'autonomia decisionale del proto «in opere di pubblico interesse è pressoché nulla» (*Jacopo Sansovino*, p. 203).

<sup>22</sup> La distinzione dei compiti operativi e burocratici del proto era del resto già chiara a Giorgio Vasari: «entrato adunque in quell'ufficio, cominciò ad esercitarlo con ogni cura, così per conto delle fabbriche, come per il maneggio delle polizze e de' libri che esso teneva per esso ufficio, portandosi con ogni diligenza verso le cose della chiesa di San Marco, delle commessarie, che sono un gran numero, e di tanti altri negozi che si trattano in quella Procurazia» (*Le Vite*, VII, pp. 500-501).

<sup>23</sup> Un esempio tra i tanti può essere offerto dal contratto con Francesco Segala per la realizzazione di una figura del Battista destinata alla basilica marciana (aprile 1565), nel quale i procuratori si impegnavano a fornire tutto il materiale destinato alla fusione: AsVe, *Procuratia de Supra – serie chiesa*, busta 77, processo 180, fasc. I, c. 19.

a tuor quella»<sup>24</sup>. Nel secondo, stilato lo stesso giorno, il vendecolori Tomaso da Empoli dichiarava di aver fornito in più momenti, fino al febbraio 1557, un totale di «onzze xxj dazuro oltramarjno», ricevendo in pagamento dal procuratore cassiere Antonio Cappello la somma complessiva di 63 ducati, liquidati il 13 e il 27 febbraio di quell'anno<sup>25</sup>.

Com'è ovvio che sia, la parte più lunga e dettagliata del contratto (rr. 7-14) riguarda l'aspetto economico e legale dell'impresa, ovvero entità del pagamento, scadenze ed eventuali penali in caso di mancato rispetto dei termini pattuiti. Sul piano strettamente finanziario, c'è da dire che la somma complessiva di 60 ducati per tre tondi di diametro di poco superiore ai due metri (per la precisione, 230 centimetri) si attesta in una fascia di remunerazione medio-alta, in considerazione anche del fatto che i costi "vivi" erano computati a parte. Il compenso risulta proporzionato anche in relazione al numero di figure rappresentate – che di norma costituisce una discriminante contrattuale non secondaria – che, per limitarci alle maggiori, va da un minimo di due (Salviati, Licinio) a un massimo di cinque (Demio, Schiavone) o sei (Veronese). In tal senso, la scadenza di 5 mesi sembra del tutto adeguata per un'impresa di questo genere, rendendo poco più che "formale" la clausola finale che prevedeva una decurtazione di 5 ducati per dipinto in caso di mancato rispetto del termine di consegna, fissato a tutto il gennaio 1557.

Tuttavia, è proprio sul piano delle consegne che sembrano essersi verificati dei problemi. Lo rivelano alcune brevi note di pagamento, trascritte in copia dal perduto *zornal de chiesa* in epoca più tarda, forse settecentesca, e rilegate nello stesso *processo 151* in parte alternate e in parte di seguito ai tre contratti sopravvissuti. Le ricevute in questione sono di due tipi: quelle relative ai quattro pittori "senza contratto" – nell'ordine: Caliari, Zelotti, Demio, Schiavone – registrano regolarmente la data del pagamento della prima rata (20 ducati) e quella del saldo finale del 10 febbraio 1557 (40 ducati), riportando per tutti un esborso totale di 60 ducati<sup>26</sup>; le

---

<sup>24</sup> AsVe, *Procuratia de Supra – serie chiesa*, busta 68, processo 151, fasc. 2, c. 16r. Questo documento è regolarmente omissso nelle ricostruzioni storiche.

<sup>25</sup> Ivi, c. 17r; segnalato anche da [G. Ludwig], *Archivalische Beiträge*, a cura di E. Bode, G. Gronau e D. von Hadeln, p. 144. Non sembra casuale che il numero totale delle onze di azzuro messe a disposizione dei pittori, e fornite a 3 ducati l'una, corrisponda al numero complessivo dei dipinti realizzati. Per la cronaca, un'oncia equivale alla dodicesima parte della libbra, e il suo valore tradotto in termini moderni oscilla attorno ai 30 grammi.

<sup>26</sup> AsVe, *Procuratia de Supra – serie chiesa*, busta 68, processo 151, fasc. 2, c. 12 r (Veronese); c. 13 r (Zelotti); c. 14r (Demio); c. 15r (Schiavone); [G. Ludwig], *Archivalische Beiträge*, a cura di

polizze relative ai tre “con contratto” – nell’ordine: Salviati, Battista Franco, Licinio – presentano invece alcune minime ma sostanziali differenze: esse riportano infatti un versamento di soli 25 ducati al posto dei 40 dovuti come saldo finale, registrandolo inoltre alla data del 18 dicembre 1557, successiva di quasi un anno alla scadenza naturale del contratto. Le ragioni di questo ritardato e minore pagamento vengono sinteticamente segnalate a margine, nelle stesse ricevute, dal gastaldo della procuratia Alvise Tomasini con le seguenti parole:

Alli tre sotoscriti depentori del numeri delli ditti sette li furono dati solo ducati 25 per uno come così terminato per l’offitio delli Signori dell’Offitio del Procurator sotto di \*\*\* [come] apar in vacheta al numero 27. Li nomi delli ditti tre fo ser Iseppo Salviati, ser Julio Lizin et ser Battista Franchi<sup>27</sup>.

La breve annotazione – che, incidentalmente, consente di capire la ragione per cui solo tre contratti degli originari sette sono sopravvissuti – sembra dunque denunciare l’esistenza di una vertenza tra la procuratia e i tre pittori, conclusasi negativamente per questi ultimi. Purtroppo, la terminazione cui si fa riferimento nella nota di pagamento non ci è pervenuta, né sembra aver lasciato tracce ulteriori di sé nel fondo dell’Offitio del procurator, che proprio per questi anni registra alcune consistenti lacune<sup>28</sup>: appare chiaro tuttavia che i tre pittori furono coinvolti in un ritardo nella consegna del loro lavoro, vedendo così decurtato come da contratto il loro pagamento finale di 15 ducati, in ragione di 5 ducati per dipinto.

Le motivazioni complessive di questo episodio – che comporta, a margine, anche un lieve avanzamento della cronologia dei nove dipinti in questione fin a ridosso dello scadere del 1557 – non sono dunque ricostruibili nel dettaglio. Difficile che si fosse trattato di problemi di carattere professionale, legati ad esempio alla sovrapposizione

---

E. Bode, G. Gronau e D. von Hadeln, pp. 142-144. Le minime varianti nelle date dei pagamenti della prima rata sono segnalate *ultra* in una apposita tavola sinottica.

<sup>27</sup> AsVe, *Procuratia supra – serie chiesa*, busta 68, processo 151, fasc. 2, c. 7v (Salviati); c. 9r (Battista Franco); c. 11r (Licinio). Le tre ricevute sono travisate nel regesto, per il resto puntuale, approntato da Gustav Ludwig, che le uniforma alle date e ai pagamenti degli altri quattro contratti “regolari”, senza riportare peraltro le annotazioni conclusive del gastaldo Tomasini.

<sup>28</sup> Mancano infatti molti registri degli anni cinquanta, tra cui proprio quelli relativi al periodo 1555-1560. Non è chiaro che tipo di funzione dovesse assolvere questo «Officio» procuratorio: un rapido spoglio di registri più tardi ha permesso di rintracciare terminazioni di prevalente carattere amministrativo; la competenza giuridica, come noto, era propria dei Giudici del Procurator, che intervenivano soprattutto per le materie di giurisdizione volontaria, come tutele e testamenti, per tutti quei beni affidati alla giurisdizione dei procuratori medesimi. Per un’informazione complessiva, si veda anche R. C. Mueller, “The procurators of San Marco in the thirteenth and fourteenth centuries”, *passim*.

di impegni lavorativi: se non altro perché in tal caso non si sarebbe certo sentita la necessità di fare ricorso a un giudizio arbitrario, liquidando la questione *naturaliter* entro i termini definiti con chiarezza nello stesso contratto. Inoltre, stando almeno a quanto ne sappiamo, nessuno dei tre poteva dirsi oberato di commissioni in questo periodo: forse solo Battista Franco avrebbe potuto vantare qualche recriminazione in proposito, in ragione dell'infittirsi di lavori che si registra dopo il 1556, nessuno dei quali sembra tuttavia sovrapporsi di necessità a quello dei tondi marciاني<sup>29</sup>.

Si può avanzare a questo punto la cauta ipotesi di una sostanziale revisione del programma iniziale, cui fu interessata in corso d'opera un'ampia e *uniforme* sezione del soffitto: non può del resto considerarsi una singolare coincidenza il fatto che i tre pittori sanzionati siano gli assegnatari di altrettante sezioni contigue – dalla seconda alla quarta – connotate, oltre che dalla prossimità fisica, anche da una inevitabile coerenza di contenuti. Questa revisione potrebbe aver determinato anche un rallentamento dei tempi di esecuzione, generando ambiguità nell'interpretazione della clausola finale: a chi addebitarne infatti la responsabilità?

Questa ipotesi – che resta al momento non ulteriormente verificabile sul piano documentario – potrebbe tuttavia giovare del sostegno di un interessante disegno di mano di Battista Franco, l'unico a quanto pare sopravvissuto dell'originaria *suite* preliminare di 21 «schizi» previsti dal contratto. Si tratta di un foglio di formato ottagonale eseguito con una tecnica mista a penna e inchiostro, con ritocchi di *wash* in funzione tonale (fig. 44)<sup>30</sup>. Oltre alla presenza di un parziale tratteggio circolare che delinea il profilo di un tondo, l'appartenenza del disegno al contesto marciاني è provato oltre ogni dubbio dall'iscrizione inferiore, nella quale si legge la segnatura corsiva *Semoleo 2.3.* vergata da una mano cinquecentesca: una scritta da intendersi come indizio di protocollo, inteso a segnalare la paternità del progetto e la sua posizione – “secondo di tre”, ovvero “secondo tondo della terza fila” – all'interno dello schema della volta.

Il disegno – come già del resto autorevolmente ipotizzato da Roger Rearick, a cui si deve la sua riscoperta<sup>31</sup> – è dunque il progetto preliminare del tondo centrale di

---

<sup>29</sup> F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco «pittore veneziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007, pp. 249-260.

<sup>30</sup> Penna, inchiostro bruno, acquerello e sanguigna; Louvre, Cabinet des dessins, inv. 4942, 190x199; A. Varick Lauder, *Dessins italiens*, pp. 250-252.

<sup>31</sup> W.R. Rearick, “Battista Franco and the Grimani Chapel”, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*,

Battista Franco, rispetto al quale tuttavia si distingue per numerose e cospicue varianti, incompatibili con l'idea di una semplice alterazione intervenuta in corso d'opera e dettata da ragioni estetiche. Il dipinto mette in scena infatti – non senza una buona dose di libertà rispetto alla fonte originaria – il noto episodio della fuga di Atteone, presentando il momento in cui il cacciatore, aggredito dai suoi stessi cani, riconosce la propria metamorfosi, e con un gesto della mano cerca di farne avveduti anche i suoi inseguitori (fig. 46). Nel disegno al contrario manca ogni riferimento al mito e alla metamorfosi, ai compagni di caccia e a Diana<sup>32</sup>: vi si riconosce un giovane armato di lancia aggredito da uomini e cani, guidato verso la salvezza da una fanciulla che indica col braccio un punto esterno, mentre sullo sfondo alcune figure si ritraggono concitate. A parte per qualche dettaglio secondario, il modello non corrisponde in nessun punto all'immagine finale: laddove il disegno descrive un'*allegoria dell'aggressione*, declinata sui temi della caccia e della violenza, il dipinto sembra invece rappresentare un'*allegoria dell'agnizione*, opportunamente mascherata dietro la qualificata referenza mitografica.

Il confronto tra queste due immagini sembrerebbe dunque testimoniare l'esistenza di un primo progetto regolarmente approvato e inserito dal programmatore all'interno della sequenza numerica dei dipinti, in seguito rivisitato in misura tale da determinare, oltre a un soggetto diverso, anche un rallentamento nella sua esecuzione. Non sono note né le cause né le responsabilità di questo possibile cambiamento: probabilmente esso rispose solo al tentativo di una migliore messa a fuoco del programma iconografico, che non per caso coinvolse quella sezione in cui più forte si avverte lo sforzo di declinare visivamente l'*evoluzione* di un concetto, e dove meno evidente è il ricorso a mediazioni allegoriche "rigide". In questa possibile revisione rimase senz'altro coinvolto anche Giuseppe Salviati: ed è assai probabile che il piccolo schizzo di formato circolare raffigurante *Minerva, Mercurio, Apollo e le Muse* già della collezione Scholz, di recente acquisito dal Metropolitan Museum di New York (fig. 43), possa essere considerato un progetto preparatorio alternativo per il tondo

---

2 (1958-59), pp. 107-139 (p. 117); di recente, questa ipotesi è stata messa in discussione, ma con argomenti poco persuasivi, da J. Myssok, "Battista Franco tra Biblioteca Marciana e Cappella Grimani", p. 117.

<sup>32</sup> Tant'è vero che alla sua prima apparizione pubblica, a una mostra parigina del 1931, il foglio veniva intitolato *Nymphé chasseresse, suivie d'hommes et de chiens*: Varik Lauder, *Dessins italiens*, p. 250. La studiosa resta peraltro dell'avviso che il disegno raffiguri un momento, non è chiaro però quale, del mito di Atteone.

centrale della sua sequenza, anch'esso in seguito sostanziosamente rivisitato in termini iconografici sotto la spinta di un aggiornamento contenutistico<sup>33</sup>.

A questo punto, solo la descrizione e l'analisi dei singoli dipinti potrà contribuire a fare maggiore chiarezza sulla questione: questo non prima tuttavia di aver riassunto in una tavola sinottica tutti i tempi di lavorazione dei dipinti, ricavati dalle citate ricevute del *processo 151*. Essi danno conto infatti della variabilità cronologica – non sempre recepita nei tradizionali regesti – di saldi e consegne, restituendo l'immagine di un'impresa che nella sua concreta realizzazione fu meno lineare e uniforme di quanto tradizionalmente ritenuto:

	Contratto	1° rata / anticipo	Saldo
Giovanni Demio	n.p.	9 ottobre 1556	10 febbraio 1557
Giuseppe Salviati	19 agosto 1556	23 settembre 1556	18 dicembre 1557
Battista Franco	19 agosto 1556	24 settembre 1556	18 dicembre 1557
Giulio Licinio	19 agosto 1556	24 settembre 1556	18 dicembre 1557
Battista Zelotti	n.p.	9 ottobre 1556	10 febbraio 1557
Paolo Veronese	n.p.	24 settembre 1556	10 febbraio 1557
Andrea Schiavone	n.p.	29 settembre 1556	10 febbraio 1557

### III.2 *Le immagini del soffitto: una lettura*

#### *I. Giovanni Demio, o dell'origine delle cose*

L'itinerario narrativo prende avvio dalle tre allegorie della creazione poste sopra il portale d'ingresso, realizzate da Giovanni Gualtieri di Bartolomeo, meglio noto come Giovanni De Mio (o Demio), versatile artefice originario del vicentino, documentato a Venezia come mosaicista marciano a partire dal 1537 ma attivo nel corso della sua

---

<sup>33</sup> Gessetto nero, penna e inchiostro marrone, con rialzi di biacca; diam. 140 mm; inv. 2000.204; McTavish, *Giuseppe Salviati*, p. 362. Lo studioso ipotizzava una sua originaria destinazione per il perduto soffitto della sala di Antipregadi di Palazzo Ducale, compiuto nel 1567: ma l'antica *Descriptio* di Francesco Zannio (cfr. *ultra*, e cap. IV.1) non annovera alcun soggetto di questo tipo; viceversa, interessanti sono le affinità tematiche col tondo marciano, ravvisabili soprattutto nella figura di Mercurio e nel gruppo delle Muse, queste ultime in seguito "compendiate" nell'unica personificazione femminile del dipinto, la quale peraltro incorpora anche il ruolo di custodia e patrocinio svolto da Apollo. Anche sul piano stilistico il disegno sembra distante dai modelli grafici degli anni sessanta successivi al ritorno dal viaggio romano, definiti da una sorta di regressione manieristica forse influenzata dalla problematica frequentazione con Federico Zuccari. Mancano in effetti gli indizi di registrazione presenti nel disegno franchiano: si consideri tuttavia che il disegno è ritagliato *ab antiquo*, e non è escluso che qualche tipo di annotazione potesse essere presente a margine.

carriera in diversi scenari pubblici e privati, nord e centro italiani<sup>34</sup>. La sua sequenza risulta senza dubbio la meno convezionale dell'intero soffitto: non solo per il suo linguaggio "eterodosso", in cui trovano sintesi spunti formali di diversa derivazione e provenienza, nordici e romani in particolare, ma anche per i suoi contenuti particolarmente elaborati, in genere ritenuti «concettualmente astrusi e di difficile decifrazione»<sup>35</sup>, in cui si potrà leggere in controluce l'esito di competenze maturate all'interno di contesti riservati e culturalmente all'avanguardia<sup>36</sup>.

Sul piano iconografico, l'elemento più notevole e distintivo della triade – o almeno della parte più rilevante di essa – è dato dall'accostamento mirato e funzionale di figure mitologiche e personificazioni cristiane: accostamento nel quale è possibile cogliere un riferimento a tematiche sapienziali tipiche della speculazione neoplatonica, miranti ad accordare o a *concordare* la rivelazione ebraico-cristiana con la narrazione mitologica<sup>37</sup>. In questa direzione andranno dunque letti e interpretati i diversi soggetti, raffiguranti *more allegorico* non tre distinte discipline della filosofia antica, o una loro potenziale conciliazione<sup>38</sup>, bensì altrettanti momenti del processo di creazione sottoposto al controllo della divinità.

Il primo e il terzo tondo della serie – da leggere in sequenza, l'uno accostato all'altro (figg. 37, 39), secondo un procedimento che si manterrà invariato per tutta la durata

---

<sup>34</sup> Per una sintesi complessiva su questa originale figura di "chierico vagante", con analisi su aspetti singoli del suo catalogo (compresa la problematica proposta per un "capitolo meridionale" nel corso degli anni quaranta), e un primo tentativo di inquadrare in maniera organica la sua vicenda biografica, si rimanda – anche per un ragionato riepilogo bibliografico – agli studi contenuti in *Giovanni Demio: "huomo di bellissimo ingegno". Un artista girovago nell'Italia del Cinquecento*, a cura di M.E. Avagnina, Dueville 2006. Tra i contributi più recenti, di particolare interesse sono lo studio di S. Marinelli, "De Mio nel Manierismo veneto", in *Verona illustrata*, 21 (2008), pp. 87-93, che individua la mano del pittore in alcune *Promissiones* redatte in ambienti vicini alla procuratia medesima, e quello di G. Sava, *VF. Un pittore del Cinquecento e il suo monogramma*, Rovereto 2008, che tenta di delineare la personalità di Francesco Demio "vicentino", fratello di Giovanni.

<sup>35</sup> Paolucci, "La Sala della Libreria e il ciclo pittorico", p. 291.

<sup>36</sup> Ci si riferisce in particolare al suo documentato impegno milanese per Domenico Sauli, figura di notevole interesse per i suoi multipli contatti culturali, come Giberti, Camillo e Flaminio: e su cui si può vedere in sintesi P. De Vecchi, "Nota su alcuni dipinti di artisti veneti per committenti milanesi", in *Omaggio a Tiziano. La cultura milanese nell'età di Carlo V*, Milano 1977, pp. 55-58.

<sup>37</sup> Questo aspetto era stato opportunamente rilevato già da Ivanoff, "Il ciclo allegorico", p. 250, che scorgeva nei miti del paganesimo la prefigurazione della religione cristiana.

<sup>38</sup> Secondo U. Ruggieri, "La decorazione pittorica", si tratterebbe di una «conciliazione delle dottrine platoniche e aristoteliche, vale a dire delle scienze morali e delle scienze fisiche» (p. 320). Ma già M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Venezia 1969, parlava a proposito di questa terna di una «conciliazione di Platone e Aristotele» (p. 84).

del soffitto – si muovono ancora all'interno di un immaginario integralmente mitologico. Questo è particolarmente evidente per il dipinto di apertura, che illustra un'allegoria della creazione intesa quale frutto dell'azione congiunta e coordinata di Giove, Minerva e della Natura (fig. 37). Le due divinità, fornite dei consueti attributi iconografici dello scettro e dell'armatura, sono infatti posizionate al vertice dell'immagine, da dove danno segno di dirigere le operazioni svolte poco più sotto dalla personificazione della Natura *lactans*: quest'ultima, elaborata a partire dal modello iconografico della Diana efesina<sup>39</sup>, è raffigurata mentre orienta il suo getto di fertilità verso il basso, nello spazio dove si accalcano – lungo il perimetro impreciso di una surreale sfera terrestre – i profili appena abbozzati di uomini e animali, sorpresi nel loro lento emergere dalla scura materia primordiale. Già Francesco Sansovino aveva interpretato in modo corretto questa dinamica narrativa, identificando nell'immagine «la Natura [...] che chiede licentia di produr ogni cosa, et Pallade [*recte*: Minerva] che consiglia Giove dell'ordine», e in tal senso riconoscendo – in opposizione al paradigma solitario del demiurgo biblico – il carattere collettivo di questa attività, nonché il ruolo decisivo svolto dalla Minerva/sapienza in questo processo di creazione<sup>40</sup>. Non è peraltro escluso, come di recente è stato proposto, che questa configurazione possa essere stata ispirata da alcune riflessioni contemporanee sul tema dell'origine e della diffusione della conoscenza, peraltro circolanti proprio in ambienti prossimi e cronologie contigue all'intervento marciano<sup>41</sup>.

In apparenza meno impegnativa sul piano dei potenziali riferimenti letterari si dimostra l'immagine successiva con *La natura e le Stagioni* (fig. 39), brulicante di presenze, motivi e dettagli tratti da repertori allegorici di varia provenienza e

---

<sup>39</sup> Per quanto ben nota per via erudita e archeologica, l'immagine della Natura *lactans* è diffusa e resa disponibile nel repertorio figurativo veneziano di questi anni soprattutto attraverso la mediazione grafica delle *Sorti*: qui la personificazione è illustrata mentre getta un liquido vivificante sopra delle membra inanimate destinate a riprendere vita. Anton Francesco Doni negli stessi anni la descrive come «benigna Natura [...] che donava il latte equalmente a tutti, et spargeva il suo dolcissimo liquore senza parzialità alcuna» (*Fiori della zucca*, Venezia, Francesco Marcolini, 1551, Grillo II, p. 9), mettendola in relazione al mito di Deucalione e Pirra: mito che peraltro lo stesso Demio aveva illustrato, sempre come allegoria della creazione, nel soffitto affrescato di Villa Thiene, ca. 1550-1555.

<sup>40</sup> Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, c. 114v.

<sup>41</sup> A. Angelini, *Simboli e questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermetema*, Bologna 2003, pp. 209-216. La studiosa ha proposto di mettere in rapporto l'immagine di Demio con le prime battute del dialogo *Della eloquenza* di Daniele Barbaro (Venetia, Vincenzo Valgrisiso 1557), dove le figure della Natura e dell'Arte – quest'ultima presentata con gli attributi di Minerva – disputano per stabilire chi di loro due debba avere la preminenza sull'altra in vista dell'educazione del genere umano (pp. 21-22).

concezione. La scena è qui dominata dalla sola figura della Natura, posta al centro di un etereo scenario sovramondano coronato dall'arco dello zodiaco, tutt'attorno alla quale si dispone un apparato cosmologico con le personificazioni delle stagioni e gli animali, questi ultimi sovrapposti a un finto globo terracqueo sul quale è tracciato un regolare reticolo geografico<sup>42</sup>. Come del resto è proprio di questo tipo di iconografia di derivazione enciclopedica, si tratta di una selezione faunistica piuttosto commista, con tratti di improbabile esotismo: si possono riconoscere infatti diversi ungulati, alcuni volatili, un mustelide dal pelo bianco, un grosso rapace dal becco acuminato, nonché da ultimo anche un cammello. Più che a veicolare un contenuto di carattere simbolico o morale, la loro presenza è funzionale a esprimere la varietà della natura e delle sue forme. In tal senso, l'immagine si configura come una sintetica raffigurazione allegorica del creato, e della sua soggezione all'elemento naturale, che dal centro trasmette movimento e armonia a tutti gli elementi<sup>43</sup>.

Momento culminante di questo processo di creazione è costituito dalla generazione delle Virtù e dal sorgere della *religio*, intesa come patto con la divinità. In questo senso dovrebbe infatti essere inteso il tondo centrale (fig. 38), che fonde insieme con originale sincretismo, ben di rado attestato in forme così radicali, divinità olimpiche, scritture ebraiche e virtù e simboli cristiani. Anche in questo caso la scena è ambientata in un surreale contesto sovramondano, dominato dalla figura di Giove in maestà. Alla divinità, identificabile con lo *Iuppiter* della tradizione orfica e neoplatonica<sup>44</sup>, rendono omaggio le tre virtù teologali, ciascuna individuata dalla

---

<sup>42</sup> Andrà anche segnalata la presenza, alla base di questa sfera, dell'iscrizione in lettere capitali «antartico», che individua non tanto un luogo geografico, ma una coordinata astronomica (*antartikos* è propriamente la posizione opposta al centro della sfera celeste). Una configurazione simile era stata sperimentata anche da Primaticcio nel compartimento centrale della volta della sala di Ulisse a Fontainebleau, dove compariva una scritta «antipodi» concettualmente affine a quella marciana: V. Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle cose del cielo*, Cittadella 1997, pp. 32-33.

<sup>43</sup> Non del tutto calzante risulta quindi la descrizione di Sansovino, che vedeva «la filosofia naturale, posta nel mezo del mondo con gli elementi, con le herbe, con gli animali, et con gli huomini attorno» (*Venetia città nobilissima*, c. 114v).

<sup>44</sup> Secondo l'ipotesi neoplatonica, il Dio della rivelazione monoteista corrispondeva al Giove della religione greca, e su questa identificazione si basava l'accordo tra le religioni antiche, che discendevano da un comune sostrato rivelativo: M. Muccillo, *Platonismo, ermetismo e prisca teologia. Ricerche di storiografia filosofica rinascimentale*, Firenze 1996. Vedi anche Vincenzo Cartari, *Le immagini de i dei de gli antichi*, Venetia, Francesco Marcolini, 1556: «e perciò i platonici lo posero [Giove] per l'anima del mondo, e lo credettero anchora alcuni quella divina mente che ha prodotto, e governa l'universo, la quale comunemente chiamavano Dio» (c. xxviii r). Questa interpretazione è contestata da Ch. Hope, "The ceiling paintings", che ritiene le virtù teologiche «incongruously juxtaposed with Juppiter» (p. 295).

consueta componente simbolica, nonché una quarta figura femminile, che la presenza di un crocifisso e un incensiere – metafora dell’invocazione elevata alla divinità (cfr. Ps. 140, 2) – suggerisce di identificare come una personificazione della *Fede*<sup>45</sup>. Un aspetto finora trascurato è inoltre costituito dalla presenza cospicua di elementi grafici in lingua ebraica, riportati con un’accuratezza filologica e puntualità esecutiva tali da chiamare in causa l’intervento di qualche dotto umanista versato nel sacro idioma. Una prima iscrizione è presente sulla lapide in primo piano, in cui sono trascritti i primi cinque versetti del decalogo mosaico, dedicati a istituire e fondare il rapporto di privilegio tra Dio e la sua creatura (Es. 20, 1-17); una seconda invece percorre il lungo cartiglio sorretto dal putto in primo piano, dove compaiono le prime 19 lettere del libro della Genesi, «In principio Dio creò il cielo [...]», riportate integralmente e senza soluzione di continuità.

Concepita senza dubbio con funzione simbolica – ma su questo punto l’intervento da parte di uno specialista di cultura ebraica rinascimentale sarebbe in prospettiva certamente auspicabile –, la doppia iscrizione concorre dunque a confermare a livello narrativo il carattere “fondativo” di questa composizione. Anche senza prodursi in faticose abduzioni, il senso complessivo della figurazione appare abbastanza chiaro, risolvendosi in sostanza in una rappresentazione allegorica della *religio* e delle virtù, entrambe riconosciute come espressione dell’originario patto con la divinità. In questo senso, dunque, l’immagine si pone come vertice ideale di un percorso di creazione “mistica” scandito nei suoi diversi passaggi, e teso a visualizzare una sorta di genesi riletta in chiave sapienziale.

## *II. Giuseppe Salviati, o dei reggenti dei cieli*

Alle caotiche e cerebrali allegorie sapienziali di Demio, Giuseppe Salviati contrappone una sequenza ordinata e metodica di personificazioni e figure mitologiche, disposte secondo una cadenzata alternanza di generi e identità, e con misurati equilibri di forme e cromie<sup>46</sup>. A differenza di quanto viene generalmente

---

<sup>45</sup> Un’identificazione alternativa è offerta dalla descrizione, per la verità alquanto imprecisa, di Francesco Sansovino, che riconosceva una «Theologia dinanzi a gli Dei, alla quale Ganimede porge l’ambrosia et il nettare, mostrando in atto ciò ch’ella opera alla Fede, alla Speranza, alla Carità» (*Venetia città nobilissima*, c. 114v).

<sup>46</sup> McTavish, *Giuseppe Salviati*, pp. 238-242. Sull’opposizione di temperamenti artistici tra Demio e Salviati ha insistito anche Paolucci, “La Sala della Libreria e il ciclo pittorico”, p. 291.

prospettato, non si tratta di allegorie di generiche attività intellettuali o scientifiche (il tondo centrale con gli strumenti delle arti; fig. 41), o di discipline militari (il terzo tondo con Bellona; fig. 42), magari sottoposte all'arbitrio di una Fortuna cieca e instabile (il primo tondo con Minerva e le virtù; fig. 40)<sup>47</sup>. I tre dipinti sembrano piuttosto segnalare la soggezione dell'uomo a diverse forme di autorità e razionalità, rappresentate dalle rispettive divinità patrono, tutelari dell'ordine civile e naturale. Esse incarnano una sfera di tensioni polari contrapposte e contraddittorie (virtù e fortuna, per esempio; oppure violenza e uso razionale della forza e della volontà; o ancora, aspirazioni celesti e contingenze terrene nell'uso del sapere), indicando quelle direzioni entro le quali il libero arbitrio del soggetto è chiamato a muoversi e a confrontarsi in vista della sua azione nella società e nel mondo<sup>48</sup>.

Da questa prospettiva, l'intervento salvatesco si radica all'interno di una tradizione allegorica ben collaudata nel contesto veneziano, con multipli riferimenti possibili sia nel campo della pittura – si pensi solo al contesto di Palazzo Ducale<sup>49</sup> – che in quello della scultura. Un immediato riscontro di questo utilizzo allegorico dell'elemento mitologico può essere offerto dal caso della Loggetta sansoviniana (1541-1546), la cui decorazione scultorea comprendeva divinità e personificazioni caricate, come ricorda Francesco Sansovino, di precisi significati etico-politici connessi col governo della città: come nel caso delle figure di Minerva o di Mercurio, solo per citare le due presenti anche nella Sala d'oro, in questo caso intese come emblema rispettivamente della sapienza dei legislatori e della loro efficace azione retorica<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> La sequenza viene interpretata come una «complicata allegoria morale adombrante le attività militari, diplomatiche e commerciali, sostenute dalla sapienza e dalla virtù, ma insidiate dalla mutevole fortuna» da Paolucci, “La Sala della Libreria e il ciclo pittorico”, p. 292.

<sup>48</sup> In questa stessa direzione (come «issues of choosing the right path») si è orientata di recente anche Gisolfi, “On Renaissance Library decorations”, p. 18. Al contrario, Ch. Hope sosteneva invece che «thematically [i dipinti di Salviati] are not very closely related one to another» (“The ceiling paintings, p. 295).

<sup>49</sup> D. Rosand. “Venezia e gli Dei”, in *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma 1984, pp. 201-215; per un caso specifico di Salviati – ovvero un'Allegoria di Venezia come Pace parte di un perduto ciclo allegorico nella Sala dello Scudo – vedi S. Mason Rinaldi, in *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia, 1570-1670*, Venezia 1986, p. 19.

<sup>50</sup> Sulle sculture della Loggetta, si veda almeno B. Boucher, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, pp. 73-88 (con bibl.). La celebre descrizione di Francesco Sansovino, edita già nel 1556, sta in *Venetia città nobilissima*, cc. 111rv, è stata commentata da Ch. Davis, “Jacopo Sansovino's 'Loggetta di San Marco' and two problems in iconography”, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29 (1995), pp. 396-400, e soprattutto da L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995, pp. 230-234.

A differenza dell'autorevole modello sansoviniano, la triade salviatesca presenta tuttavia spunti di maggiore complessità sul piano dell'organizzazione scenica e spaziale. Le figure sono infatti raggruppate all'interno di situazioni narrative più dinamiche, dando vita a schieramenti in contrapposizione oppure ad accoppiamenti problematici sul piano dei modelli e dei valori di riferimento. Che ad essere in questione sia quindi lo svolgimento di un conflitto o di una disputa, e non la rappresentazione di una celeste pantomima, è confermato anche dal fatto che le figure sono accostate secondo una logica di radicale contrasto iconografico: si tratta, in sostanza, della reiterazione del principio pitagorico della *syncrisis*, che Erwin Panofsky nel suo celebre saggio su Ercole Prodicio definiva come «la paradigmatica contesa di due antagonisti che vengono introdotti o come personaggi veri e propri [...] oppure, come accade più di frequente, come personificazioni di determinati spiriti o potenze vitali»<sup>51</sup>.

Questo carattere conflittuale risulta particolarmente evidente nel primo tondo della serie, dedicato al contrasto – moderato dalla saggia Minerva – tra la Fortuna e le diverse virtù che ad essa si contrappongono: vale a dire la Prudenza con lo specchio, la Fortezza con la colonna e una terza personificazione priva di attributi e che, dato il contesto, potrà essere tanto una Giustizia quanto una Temperanza (fig. 40). È soprattutto la figura della Fortuna a essere oggetto di particolare indagine e approfondimento, attraverso una descrizione dettagliata della sua identità multiforme e stratificata, resa per mezzo di un singolare accumulo di attributi<sup>52</sup>. Presentata di spalle, la matronale figura è innanzitutto seduta come da tradizione sull'instabile sfera; è coerentemente bendata, come per sottolineare l'arbitrio delle sue elargizioni; la stessa benda si prolunga rigonfiandosi, come tipico della mutevole *Occasione*; allo stesso modo della *Sorte* marcoliniana, con la mano destra offre una corona, mentre con la sinistra stringe un cappio; alle sue spalle mostra la catena del vincolo, come l'allegoria del *Fato* nella stessa raccolta; presenta ancora in basso un timone che,

---

<sup>51</sup> E. Panofsky, *Ercole al bivio, e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna* [1930], Macerata 2010, p. 77.

<sup>52</sup> L'identità plurima e commista di questa figura era stata già riconosciuta e in parte descritta da A. Gentili, "Marcolini, Doni e le immagini della maniera veneziana", in *Un giardino per le arti*, pp. 339-348; su questo punto si veda anche M. Hochmann, "«Le Sorti» de Francesco Marcolini", in *Le noyau et l'ecorce: les arts de l'allégorie, XVe-XVIIe siècle*, a cura di C. Nativel, Paris 2009, pp. 323-337. Più in generale, vedi anche R. Wittkower, "Chance, Time and Virtue", in *Journal of the Warburg Institute*, I (1937-38), pp. 313-321 (pp. 317-318).

alludendo alle insidie della navigazione, ricorda come ogni attività umana sia soggetta alle forze imponderabili della natura e del *Caso*. Fanno infine parte del suo corredo simbolico anche la brocca cesellata, il bacile ricolmo di monete e il diadema deposti ai piedi della sfera, concepiti quale premi illusori dispensati secondo percorsi di merito casuali e imprevedibili, e dunque sottratti al controllo e al giudizio dell'individuo.

La densità iconografica di questa invenzione pare suggerire una specifica competenza del pittore sul tema della Fortuna, probabilmente maturata a contatto con gli ambienti marcoliniani frequentati in gioventù. Un possibile riscontro in questo senso potrebbe essere offerto da una notizia riportata da Anton Francesco Doni nella sua *Zucca* (1552), dove si fa riferimento a un «bellissimo quadro di pittura, nel quale erano la Sapienza e la Fortuna dipinte» donato al pittore toscano all'Accademia Pellegrina<sup>53</sup>. Stando a quanto riferito da Doni, l'opera – sulla cui effettiva esistenza è legittimo tuttavia esprimere profondi dubbi – era stata commentata dai componenti dell'Accademia con motti o iscrizioni argute inserite ai margini, parte dei quali trovano ideale consonanza con l'elaborazione marciana di qualche anno più tarda<sup>54</sup>. Nonostante la sua scarsa attendibilità sul piano “materiale”, l'episodio offre comunque una testimonianza del pubblico riconoscimento tributato alle prerogative allegoriche di Salviati, tali evidentemente da orientarne anche le scelte iconografiche nel contesto marciano.

Il medesimo contrasto tra valori di segno opposto ritorna anche nel terzo dipinto della serie, l'essenziale e quasi laconico tondo con *Ercole e Bellona*, ben rappresentativo delle efficaci capacità di sintesi iconografica di Salviati (fig. 42)<sup>55</sup>. L'elemento

---

<sup>53</sup> Anton Francesco Doni, *I frutti della Zucca*, Venetia, Francesco Marcolini, 1552, cc. 17r-18r. L'episodio è stato segnalato da F. Quiviger, “Arts visuels, iconographie et déraison dans l'œuvre d'Anton Francesco Doni”, in *Trois. Revue d'écriture et d'erudition*, 3 (1988), pp. 49-55; Id., “The presence of artists in literary Academies”, in *Italian Academies of the Sixteenth century*, ed. D.S. Chambers e F. Quiviger, London 1995, pp. 104-112.

<sup>54</sup> Queste le sentenze trascritte sotto il dipinto: «La Fortuna non fa sedere; Chi vien favorito continuamente dalla Fortuna, poche volte falla che non habbia un ramo di matto; Colui è degno d'ogni male, che della sua Fortuna si vergogna; In ogni luogo dove arriverà il sapiente huomo, sarà cittadino di quella patria; La pura mente appresso Iddio, et la vita lodata appresso gli huomini, è il camino vero di sapienza; Rare volte avviene (sempre) che la Fortuna offenda le grandissime virtù; La vera sapienza non è quella che va volando con le ali de le parole, ma quella che si fa vedere con l'opere della virtù, è perfetta; Il cenno della Fortuna, governa tutte le cose; A molti la fortuna dona troppo, ma tanto che basti non diede ella mai ad alcuno; Il sapiente non si maraviglia di cosa che gli accaggia; Par che sempre la Fortuna (salvo il vero) abbi favoreggiato gli ingiusti, molto più che i giusti; Vorrei buona Fortuna, la sapienza chi la vuol la toglia»: Doni, *I frutti*, cit.

<sup>55</sup> L'identificazione delle due figure è moderna (Ivanoff, “La Libreria Marciana”, p. 71),

“negativo” è qui impersonato dalla figura di Bellona, oscura divinità latina preposta al patrocinio dell’attività bellica, intesa non come nobile passatempo cavalleresco (*duellum*) ma come esercizio di violenza e di strage (*bellum*)<sup>56</sup>. Anche in questa circostanza, la sua identità è specificata attraverso un autentico cumulo di attributi, ammassati al suo fianco in forma disordinata: si possono riconoscere un *tympanum* da battaglia, altri oggetti da difesa, un drappo rosso innestato su una lunga lancia e una grossa bombarda d’assedio. Ben più essenziale al contrario risulta la figura di Ercole, il cui corredo simbolico si limita a quegli elementi tradizionalmente rappresentativi delle sue virtù di razionalità e discenimento, ovvero la pelle di leone e la clava, riferibili al contrasto ai vani desideri e ai disordinati appetiti della volontà<sup>57</sup>. Ed è proprio a questi nuclei tematici che l’opposizione – radicalizzata peraltro anche dalle differenze di genere – sembra fare coscientemente riferimento: da un lato l’espressione radicale di un vitalismo incontrollato e orientato alla sopraffazione, alla violenza, allo scontro; dall’altro viceversa un modello di controllo e vigilanza sulle passioni dell’animo, esemplate da una figura che unisce la potenza al discernimento, alla forza fisica la forza morale.

Le tensioni tra opposti principii dei due tondi laterali trovano una loro sintesi ideale nel dipinto centrale, tradizionalmente intitolato *Le arti di fronte a Mercurio e Plutone* (fig. 41). Anche in questa circostanza è presente un archetipo femminile, impegnato a

---

limitandosi Sansovino a definire il dipinto come una «Militia» (*Venetia città nobilissima*, c. 114v; sulla stessa linea si pongono anche le fonti successive). L’unica proposta alternativa, rimasta tuttavia senza seguito, è stata formulata da Ch. Hope, “The ceiling paintings”, che ha suggerito di individuare nella figura maschile (ritenuta «not especially robust», p. 295) una rappresentazione della «Virtù Maschile» descritta da Vincenzo Cartari (*Le imagini de i Dei*, cit., c. xxxii r: ma è evidente che Cartari assume proprio gli attributi di Ercole come emblema della sua virtù). L’identità “erculea” della figura maschile trova tuttavia conferma se non altro dal fatto che essa ritorna pressochè identica – con la stessa inclinazione del corpo e con analoghi riferimenti fisionomici – negli affreschi della stanza della Lucerna di Villa Barbaro, dove è raffigurato in compagnia di una matrona di solito intepretata come Prudenza: Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, I, p. 226. Da ultimo, Gisolfi, “On Renaissance Library decorations”, ha proposto di leggere l’immagine come illustrazione di Sap. 6, 1 (p. 18).

<sup>56</sup> Questo aspetto è messo in rilievo dallo stesso Vincenzo Cartari: «Sono poi di quelli anchora li quali pongono con queste [cioè con Minerva e Pallade] Bellona, perch’ella fu parimente Dea delle guerre. Ma si può però dire che per quanto mostrano le loro imagini fosse tra loro questa differenza: che Minerva mostrasse l’accorto provvedimento, il buon governo, et il saggio consiglio che usano i prudenti, e valorosi capitani nel guerreggiare, e Bellona le uccisioni, il furore, la strage, e la roina, che ne i fatti d’arme si veggono» (*Le imagini de i dei*, cit. c. xxxv r).

<sup>57</sup> Secondo Cartari, la pelle del leone cinta sui fianchi rappresenta la sconfitta dei «ferocissimi mostri che ci turbano del continuo, e ci travagliano», mentre la clava fa riferimento «alle virtù dell’animo, e per queste alle opere giuste e honeste» che segnano l’azione di questo *prudentissimo filosofo* (*Ivi*, c. xxxvii v).

svolgere un ruolo di custodia e sovrintendenza dei diversi strumenti deposti ai suoi piedi (ancora una volta in forma di “accumulo”, o di lista), sui quali esercita un patrocinio segnalato anche dal gesto della mano rivolta verso il basso. La sequenza comprende una tabella sulla quale sono tracciati alcuni diagrammi geometrici<sup>58</sup>, un flauto, dei pennelli legati, un quadrante, un oggetto squadrato (forse un elemento da costruzione), quel che sembra un sigillo ogivale e infine un volume rilegato. Nel suo complesso, l'insieme non sembra fare riferimento a qualche gerarchia culturale definita (come la distinzione tra discipline liberali e arti meccaniche, di cui il ciclo non reca traccia), quanto piuttosto all'insieme delle *tecniche* considerate come dispositivi di produzione di sapere e conoscenza: avremo così – pur con una certa inevitabile approssimazione – la matematica, la musica, la pittura, l'astronomia, l'architettura e la scrittura.

A essere messa in discussione a questo punto è la direzione verso cui orientare l'utilizzo di questi strumenti, segnalata dall'inedita coppia Mercurio-Plutone. Prive in apparenza di immediate relazioni mitografiche, le due figure sono in questo caso rappresentazioni emblematiche di due domini simbolici alternativi e inconciliabili. Mercurio è divinità aerea e celeste, messaggero degli dei ed egli stesso «dio delle scienze massime»; al contrario, Plutone – la cui identità è confermata dall'attributo del bidente e della verga, nonché dalla presenza seminascosta del cane Cerbero<sup>59</sup> – è dio ctonio e notturno, signore degli inferi, privo di qualsiasi coinvolgimento con la sfera del sapere<sup>60</sup>. L'impressione è allora che questa inedita combinazione sia introdotta per segnalare un doppio destino per gli strumenti custoditi dalla fanciulla, definito rispettivamente dagli orientamenti aereo e terreno assunti dalle due divinità<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Si tratta, per la precisione, di un poligono iscritto in un cerchio entro il quale sono tracciate due rette diagonali, di due triangoli rettangoli con un vertice in comune e di una circonferenza con due corde di arco. Figure simili sono presenti anche nel trattato salviatesco su tematiche acustico-astrologiche, su cui vedi *ultra*, cap. IV.3.

<sup>59</sup> Diversamente, Ch. Hope, “The ceiling paintings”, identificava la figura non con Plutone-Ade («*Pluto*», p. 295) ma con Plutone-Dite, dio delle ricchezze («*Plutus*», *Ibidem*).

<sup>60</sup> L'insieme delle funzioni e dei significati associati alla figura di Plutone trova ancora in Cartari un'efficace sistematizzazione. Il mitografo ferrarese afferma che «Fulgentio chiama Plutone preside, et custode della terra, e lo fa circondato da oscure tenebre con uno scettro in mano» (*Le immagini de i dei*, cit. c. xxxviii r); tra i suoi attributi, segnala anche che «Pindaro finge che habbia in mano una verga, et dice che egli con questa conduce le anime all'inferno» (*Ibidem*). La percezione di un vincolo contrastato tra Mercurio e Plutone, tale da legittimare la loro associazione nei termini suggeriti da Salviati, può essere testimoniato anche dal fatto che, sempre in Cartari, le due sezioni dedicate a queste divinità siano poste l'una di seguito all'altra.

<sup>61</sup> Diversamente, secondo Ch. Hope, “The ceiling paintings”, il tondo rappresenterebbe invece

L'immagine sembra dunque prospettare – e in questo caso come nei precedenti, senza prendere esplicita posizione – due possibili direzioni nell'uso dei saperi, l'una rivolta verso fini celesti, l'altra viceversa verso scopi terreni. Sulla scorta di questo contrasto, e sulla conseguente necessità di operare delle scelte, sembra muoversi peraltro anche la sequenza successiva di Battista Franco.

### *III. Battista Franco, o della caduta*

Alcune importanti precisazioni possono essere svolte anche per la serie di tre tondi di Battista Franco, probabilmente la più complessa sul piano iconografico e la più articolata a livello di contenuti dell'intero soffitto.

Significativo in tal senso è il caso offerto dall'immagine di apertura (fig. 45). Secondo Francesco Sansovino, si tratterebbe di un'allegoria composita di carattere erudito-mitologico, raffigurante «l'agricoltura con Pomona, con Cerere, et Vertunno»<sup>62</sup>. Essa farebbe dunque riferimento alla vicenda tratta da Ovidio (*Metam.* XVI, vv. 623-771), in cui si narra dei reiterati tentativi compiuti da Vertumno, antica divinità latina preposta al cambiamento dei cicli naturali, per conquistare l'amore di Pomona, ninfa degli orti e dei giardini, e del loro conclusivo lieto fine, complici anche le doti affabulatorie del dio e la sua provvisoria manifestazione nelle rassicuranti sembianze di una vecchia<sup>63</sup>.

L'episodio viene di norma recepito e interpretato come allegoria della fertilità naturale e della capacità riproduttiva dell'elemento naturale, nonché come metafora di amore casto e fecondo, regolato all'interno dell'istituto matrimoniale. È soprattutto questo aspetto del mito a godere di relativa fortuna nell'ambito della produzione

---

un'allegoria del «commerce and wealth fostered by the arts» (p. 295). Tale interpretazione “empirica” non considera tuttavia il carattere contrastivo che distingue l'intera sequenza, non trovando di conseguenza riscontro sul piano iconografico.

<sup>62</sup> Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, c. 114v. Solo Zanetti dimostrò un certo scetticismo verso questa identificazione, limitandosi prudentemente a segnalare, accanto all'episodio centrale con Atteone, la presenza di «soggetti simbolici che difficili sono a intendersi» (*Della pittura venetiana*, p. 248). L'ipotesi di Sansovino è accettata da tutta la storiografia moderna: da ultimo, F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco «pittore viniziano»*, p. 268 (con bibl.). Altrettanto condivisa è l'interpretazione del soggetto come un'allegoria dell'agricoltura (*Ibidem*).

<sup>63</sup> La vicenda, assente nel repertorio mitografico precedente a Ovidio, trae ispirazione indiretta da Varrone e Properzio, come già ricordato da V. Cartari, *Le immagini de i dei*, c. xl v. Dopo essere apparso alla ninfa travestito da vecchia, Vertumno le narra la storia di Anassarete, punita per aver respinto il suo innamorato Ifi, spingendolo al suicidio. Il racconto non sembra smuovere alcun sentimento in Pomona: solo quando Vertumno recupera il suo originario aspetto virile, essa muta disposizione d'animo, ricambiando il suo amore («mutua vulnera sensit», v. 771).

figurativa veneta, come dimostra il caso delle multiple versioni di *Pomona* prodotte in area tizianesca a partire dalla metà degli anni cinquanta. Al di fuori di questo contesto, stenta tuttavia ad affermarsi una trattazione delle singole fasi dell'*historia*, dal corteggiamento di Vertumno alla finale agnizione di Pomona. L'unico intervento specifico in questo senso che è dato riscontrare in ambiente veneziano sembra essere offerto da un trascurato telero dei tardi anni settanta ascrivito a Jacopo e Domenico Tintoretto, in cui sono illustrati i momenti finali del mito, con Vertumno che riacquista la sua identità originaria e Pomona che manifesta la sua disponibilità al connubio<sup>64</sup>: ma a parte questo caso, non si registrano ulteriori interventi, né narrativi né allegorici.

Il confronto con questi modelli dovrebbe essere sufficiente a revocare in dubbio la consueta identificazione del soggetto franchiano. Rispetto alla fonte ovidiana, mancano infatti nel quadro marciano elementi fondamentali dell'*istoria* quali il travestimento del dio, la scoperta della ninfa, l'approccio fisico nel giardino d'amore; la scena presenta inoltre troppi comprimari per preludere convincentemente all'unione amorosa tra i due protagonisti; e infine c'è troppa tensione nei gesti e negli sguardi per confermare il carattere lieto, se non addirittura comico, dell'episodio. A partire da questa considerazione, è possibile allora avanzare una identificazione alternativa in favore del tema della *Disobbedienza di Adamo*, qui declinato nei tre momenti principali della trasgressione del precetto (Gn. 3, 6), della perdita della veste di grazia (Gn. 3, 7) e della condanna dei progenitori (Gn. 3, 23). Dato il carattere decisamente inconsueto di questa allegoria "teologica", di fatto un *hapax* privo di sostanziali riscontri nella tradizione figurativa cinquecentesca, è opportuno osservare i singoli punti iconografici più nel dettaglio:

- La scena è introdotta dalle due figure muliebri vestite all'antica. Quella più in basso, distesa alla maniera delle divinità fluviali, si accompagna a un corno di dovizia carico

---

<sup>64</sup> Il dipinto appartiene alla coll. del marchese di Bath a Longleat, Wiltshire, dove è attualmente schedato come *Ascalafò e Proserpina*. La scena è ambientata in un frondoso giardino all'italiana, ricco di fiori dischiusi, piante e uccelli; Vertumno, ancora incappucciato ma già riappropriatosi del proprio genere maschile, si manifesta a Pomona sotto forma di "abbacinante" splendore; Pomona, che dimostra la propria disposizione favorevole sollevando la veletta, è adagiata sotto un'alcova naturale composta da rami intrecciati di vite e di olmo, già presenti in Ovidio (vv. 667-668); la stessa ninfa ha i tratti idealizzati della sposa veneziana, doverosamente casta e pronuba. Si veda P. Rossi, *Jacopo Tintoretto*, Milano 1982, p. 213 (come «coppia allegorica in giardino»); *The treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, Washington 1985, p. 565 (come «Angelica e l'eremita»).

di fiori e di frutti, sul quale sono intagliate alcune figure simboliche, una delle quali è identificabile forse come allegoria del desiderio. L'altra florida matrona – derivata dal modello scultoreo della cosiddetta “Pomona” Grimani<sup>65</sup> – porge in direzione della figura maschile un grembiule carico di frutti e di messi. Si tratterà dunque di due personificazioni, rispettivamente dell'abbondanza e dell'offerta: esse fanno riferimento alla ricchezza e alla fertilità del giardino dell'Eden, e alla sua spontanea generazione di frutti, come riportato in Gn 2, 9 (*Produxit Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu et a vescendum soave*).

- La conferma dell'identificazione della figura maschile come Adamo si ricava dal confronto con il noto modello michelangiolesco del soffitto della Sistina, qui replicato in controparte<sup>66</sup>. Contrariamente a ogni possibile precedente, è lui a trasgredire alla proibizione divina di mangiare dell'albero della *conoscenza* (*De lignum autem scientiae boni et mali ne comedas*, Gn. 2, 17), determinando la perdita dell'originario stato di perfezione e di privilegio legato allo stato edenico; è peraltro a questa condizione perduta che rimanda anche la sua nudità, secondo Gn. 3, 21 (*Et fecit Dominus Adae et mulieri eius tunicae pelliciae et induit eos*).

- L'ultima figura, la cui espressione tradisce una piena consapevolezza dell'evento trascorso, è identificabile con Eva; di fronte a lei sono accatastati alcuni oggetti di lavoro, tra cui un carro e un aratro: l'insieme rimanda secondo logica prolettica all'invettiva scagliata da Dio all'indirizzo dei progenitori (da *Maledicta humus propter te* fino a *In pulverem reverteris*, Gn. 3, 17-19), che manifesta il destino dell'uomo dopo l'espulsione dal paradiso terrestre.

Problemi non diversi, di preliminare definizione icografica, sono posti anche dal tondo in terza posizione, variamente intitolato in tempi più o meno recenti – nonostante i dubbi e le cautele degli scrittori antichi – come *Virtù che disprezza la Fortuna*, oppure ancora come *La sollecitudine tra il lavoro e l'esercizio* (fig. 47)<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> L'identificazione chiarisce l'origine dell'equivoco in cui è incorso Francesco Sansovino, o chi per lui, al quale andranno comunque riconosciute le dovute attenuanti generiche in ragione del riconoscimento della nota scultura antica.

<sup>66</sup> Il carattere michelangiolesco della figura è riconosciuto anche da Biferali-Firpo, *Battista Franco*, p. 269. Più specificamente, sul rapporto tra Battista Franco e Michelangelo, si veda A. Varick Lauder, “Absorption and interpretation: Michelangelo through the eyes of a Venetian follower, Battista Franco”, in *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames-Lewis, P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 93-113.

<sup>67</sup> Francesco Sansovino si riferiva a questo dipinto come a una raffigurazione de «la sollecitudine, la fatica, l'essercitio, et cose altre» (*Venetia città nobilissima*, c. 114v). Per i due titoli, vedi

L'immagine, senz'altro una delle più originali del ciclo, raffigura sulla destra una coppia di figure maschili che si affrontano in una «plastica lotta di pollaiolesca memoria, offrendo un indecoroso spettacolo che li assimila più ad animali bruti che a esseri umani»<sup>68</sup>, in tal senso offrendo una testimonianza diretta delle conseguenze della caduta sul genere umano; dalla parte opposta sono invece riconoscibili due personificazioni femminili di segno positivo, una delle quali porta un'ancora che la qualifica come Speranza<sup>69</sup>. Più controversa invece l'identificazione della seconda figura, contraddistinta dall'attributo della ragnatela e del ragno, e dubitativamente interpretata talora come Aracne<sup>70</sup>, talora come personificazione della Dialettica<sup>71</sup>. Considerato il contesto narrativo fin qui delineato, non si può escludere che in questa circostanza la figura possa fare riferimento a una diversa tradizione allegorica, ben attestata in ambito umanistico, stando alla quale il ragno (e la ragnatela) erano considerati emblemi della provvidenza divina: una tradizione elaborata in particolare nell'*Aranei Encomium* di Celio Secondo Curione (Venetij, 1540), nel quale l'industriosità dell'aracnide veniva per l'appunto ricondotta all'attività della provvidenza, e alla sua capacità di operare nei viventi anche in assenza di visibili segni di elezione<sup>72</sup>. Anche in questo caso, quindi, la titolazione tradizionale sembra portare fuori strada rispetto ai contenuti espressi dall'immagine: più che raffigurare un'allegoria di generiche attività manuali<sup>73</sup>, essa sembra piuttosto prospettare

---

rispettivamente Biferali, Firpo, *Battista Franco*, p. 267; Ch. Hope, "The ceiling paintings", p. 295.

<sup>68</sup> Biferali, Firpo, *Battista Franco*, p. 269.

<sup>69</sup> Diversamente, Biferali-Firpo parlano di una Vittoria alata (*Ivi*, p. 269).

<sup>70</sup> Rearick, "Battista Franco", cit., p. 118.

<sup>71</sup> Ivanoff, "La Libreria Marciana", cit., p. 71. L'autore fa riferimento a una delle definizioni degli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, senza specificare tuttavia che in questo contesto il simbolo è inteso nella sua accezione negativa, per indicare il carattere vacuo dei discorsi pubblici, leggeri e inconsistenti come tele di ragno (come da fonti testamentarie: Prov. 5, 25; Tim. 2, 26). Con un significato simile l'aracnide compare anche come simbolo politico di prevaricazione del più forte sul più debole: A. Henkel-A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967, 938-943. L'ipotesi di Ivanoff non ha convinto Ch. Hope, "The ceiling paintings", che pensava a una raffigurazione dell'Industria (p. 295).

<sup>72</sup> *Aranei encomium, in quo aranei erudita natura rethorico schemate explicatur: et in eo loci communes de ente supremo et unico, de divina providentia, de spiritus humani perpetuitate, aliisque nonnullis scitu dignis*, Celio Secondo Curione autore, Venetij (s.n.t.), 1540. Un'analisi dettagliata del testo – su cui già Delio Cantimori aveva attirato l'attenzione – è svolta da ultimo da L. D'Ascia, *Frontiere. Erasmo da Rotterdam, Celio Secondo Curione, Giordano Bruno*, Bologna 2003, pp. 81-170 (che ricorda anche l'uso della metafora del ragno da parte di Alberti ed Erasmo).

<sup>73</sup> Secondo Ch. Hope, "The ceiling paintings", l'immagine sarebbe «an allegory of 'Industria' and 'Esercizio', meant as a pendant of the representation of Agriculture on the other side» (p. 295). Lo studioso britannico aggiunge tuttavia che «its precise significance remains elusive, since there is no obvious way of establishing the identity of the winged woman [in questa sede identificata come

visivamente l'idea di un provvidenziale riscatto per l'umanità decaduta, aprendo in direzione di una possibile soluzione salvifica della vicenda. In tal senso, pur con una certa genericità (del resto inevitabile in un contesto a tal punto sperimentale sul piano dei contenuti, e così ricco di licenze tematiche), un riferimento più idoneo potrebbe essere quello di *Allegoria della provvidenza e del soccorso*.

Rispetto ai due laterali, il tondo centrale presenta meno problemi sul piano del riconoscimento del soggetto, che già Sansovino indicava come «la caccia, ove è Diana et Atheone, con cani reti et altre cose necessarie a quell'arte» (fig. 46)<sup>74</sup>. Alcune essenziali precisazioni sono tuttavia opportune. La scena, dominata dalla figura lunare di Diana, illustra infatti la fase finale del mito ovidiano, ovvero l'estremo tentativo da parte di Atteone di farsi riconoscere dai suoi compagni di caccia: «Clamare libebat:/ "Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!/ Verba animum desunt: resonat latratibus aether" (*Metam.* III, 229-231)<sup>75</sup>. Rispetto alla fonte narrativa, l'immagine introduce alcune minime varianti, tali da prospettare un'inedito scioglimento positivo della vicenda: la più evidente in questo senso è data dalla presenza di una terza figura posta ai margini, estranea allo svolgimento del *recit*, il cui gesto sembra contribuire tuttavia a interrompere l'inseguimento, e con esso la violenza e la strage. Non si tratterà allora di una rappresentazione della caccia intesa come attività ludica, né tanto meno di un'inedita allegoria della distrazione, o della scelta tra lo studio e i piaceri mondani<sup>76</sup>: nell'economia della triade di Battista Franco, il tondo sembra piuttosto evidenziare il possibile superamento dello stato ferino associato alla figura di Atteone, e con esso la dimensione di deficienza che impediva la vista di Diana, ovvero di quella verità di natura non direttamente esperibile dall'uomo segnato dalla caduta<sup>77</sup>. Da questo punto di vista, la scena segna anche un possibile elemento di passaggio con la sezione successiva, affidata a Giulio Licinio, e dedicata al tema della redenzione dallo stato di debolezza conoscitiva legato all'infrazione originaria.

---

speranza], who is presumably the figure called "la sollecitudine" by Sansovino».

<sup>74</sup> Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, c. 114v.

<sup>75</sup> Sul mito di Atteone, si veda in particolare A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988, pp. 183-204 e 244-246.

<sup>76</sup> Biferali-Firpo, *Battista Franco*, p. 267; Ch. Hope, "The ceiling paintings", secondo il quale «the scholarly figure with the beard is trying to dissuade the younger man from neglecting his studies for more frivolous pursuits» (p. 293): in questo contesto la figura di Atteone viene letta come immagine del destino che attende coloro che abbandonano gli studi per dedicarsi ad altre attività.

<sup>77</sup> Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, p. 190.

#### IV. Giulio Licinio, o della redenzione

Il motivo principale della sequenza liciniana è quello della liberazione dai vincoli terreni, retaggio della colpa originale, e della conseguente proiezione verso una dimensione eticamente e spiritualmente superiore. L'aspetto più caratteristico dei due tondi superstiti di questa sezione – un terzo è andato perduto attorno al 1635: ma nulla vieta di pensarlo affine ai precedenti – è difatti costituito dalla loro pronunciata vocazione “ascensionale”, che si manifesta in dettagli di struttura e composizione quali gli sguardi rivolti verso l'alto, le braccia levate al cielo, le ali spiegate, il vorticoso movimento delle vesti, l'incedere aereo delle figure, il precipitare dei corpi gravi (figg. 48, 49). Quanto sembra emergere, in sostanza, è il tentativo di delineare l'itinerario di una progressiva *elevazione* spirituale, in linea con la funzione “redentiva” associata a questa triade.

Particolarmente complessa risulta l'identificazione del soggetto del primo tondo (fig. 48), per il quale il titolo sansoviniano di «veglia e digiuno»<sup>78</sup>, come pure la sua variante moderna di «veglia e sacrificio»<sup>79</sup>, risultano ampiamente insoddisfacenti. Anche in questo caso, l'immagine associa due figure allegoriche di pura invenzione, a prima vista estranee ai correnti repertori iconografici<sup>80</sup>, tuttavia coordinate tra di loro dal punto di vista del genere, delle posture e degli orientamenti. La fanciulla – che, come ha mostrato Caterina Furlan, deriva puntualmente dall'angelo dell'*Annunciazione* di Pordenone (fig. 50)<sup>81</sup> – si cala dall'empireo recando con sé una lucerna accesa, simbolo diffuso di illuminazione (fisica e spirituale) e di rischiaramento dalle tenebre (della conoscenza e del peccato). Il senso di “infusione” di questo contenuto è suggerito dalla presenza di una clessidra stretta nella mano superiore, la cui funzione sembra essere quella di evidenziare la trasmissione o il

---

<sup>78</sup> La descrizione di Sansovino è decisamente eccedente rispetto al contenuto del dipinto: «nel primo tondo del quarto spatio è dipinta la vigilia, il digiuno, la patientia et altre cose che si ricercano a gli amatori della virtù» (*Venetia città nobilissima*, c. 114v).

<sup>79</sup> L. Vertova, *Giulio Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo 1976, II, p. 563. La studiosa – forse tradita da una cattiva riproduzione fotografica – individuava nel dipinto l'inesistente dettaglio di un delfino, ritenuto immagine di sollecitudine verso i congiunti (e di qui, di sacrificio). La sua interpretazione ha goduto tuttavia di ampio credito: Ch. Hope, “The ceiling paintings”, p. 295; J. Myssok, “Battista Franco”, p. 124 (in entrambi i casi, con riferimento ai “sacrifici” del letterato virtuoso).

<sup>80</sup> Ch. Hope, “The ceiling paintings”, p. 296.

<sup>81</sup> C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988, p. 238. La consapevole appropriazione del modello da parte di Licinio è sottolineata anche dalla presenza del monogramma J.L.F. («Julius Licinius fecit») posto ai piedi di questa figura.

passaggio di un contenuto dall'alto verso il basso<sup>82</sup>. Alla discesa della fanciulla è legata, in termini di pressochè speculare contrapposizione, la reazione della figura maschile, che per postura e attributi rimanda con minime varianti al noto emblema della *Povertà* – intesa come limite antropologico, non come condizione sociale – ideato nel 1534 da Andrea Alciato<sup>83</sup>: il robusto personaggio, avvolto da uno scenografico mantello rosso sfrangiato, è ritratto nell'atto di sostenere con la mano destra un greve masso, simbolo dei suoi vincoli terreni, che tuttavia viene ora rimosso dall'ingresso in scena di un intraprendente puttino alato<sup>84</sup>. Il suo intervento, eliminando l'ostacolo fisico e disattivando la metafora originaria, rende dunque virtualmente possibile l'ascesa propiziata dalla figura femminile, e con essa il riscatto dalla condizione di debolezza conoscitiva legata all'effrazione originaria. Volendo tentare una definizione sintetica per questa singolare e composita invenzione, si potrebbe allora proporre *La concessione del lume come presupposto per l'ascesa*. Non possediamo il secondo tondo laterale, danneggiato per infiltrazioni d'acqua e sostituito nell'ottobre 1635 da un dipinto di Bernardo Strozzi raffigurante una tanto piacente quanto incongrua *Allegoria della scultura*, molto probabilmente celebrativa del vicino statuario Grimani<sup>85</sup>. Sopravvive invece il dipinto centrale (fig. 49), asse geometrico della volta e, come è stato ben detto, «fulcro del suo programma

---

<sup>82</sup> Filippo Piccinelli, *Mondo simbolico*, Milano, Francesco Vigone, 1669, p. 770 (s.v. «horologio a polvere») riporta il caso di un'impresa col motto "infunditur non effunditur". Con questo significato la clessidra appare in alcune scene di annunciazione (Bergognone a Lodi; Lotto a Recanati), evidenziando il senso di infusione delle proprietà divine nel seno della Vergine: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile (XIV-XV-XVI secc.)*, Paris 1916, pp. 91-92.

<sup>83</sup> Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Parisiis, Christian Wechel, 1534, p. 19: «paupertatem summis ingenijs obesse ne prohevantur» ("Ai sommi ingegni non è dato progredire per causa della povertà"). Il breve componimento latino che accompagna la figura spiega in modo esaustivo il suo significato: «Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas/ Ut me pluma levat, sic grave mergit onus./ Ingenio poteram superas volitare per arces,/ Me nisi paupertas invida deprimet». La principale differenza tra le due immagini è data dalla posizione della pietra che frena l'ascesa, che nell'emblema risulta collocata in basso.

<sup>84</sup> Per un'interpretazione alternativa – e a mio parere decisamente arbitraria – di questo dettaglio, si veda J. Missok, "Battista Franco", p. 124 («un vecchio [...] col braccio sinistro levato verso un putto che gli porge una pagnotta [...] dipinto in atto di rifiutare il pane, cioè il cibo offertogli»).

<sup>85</sup> Secondo quanto riportato da Sansovino, il tondo raffigurava «quelle cose che si fanno per l'acquisto della predetta [virtù]» (*Venetia città nobilissima*, c. 114v). L'aggiornamento tematico tiene conto verosimilmente del recente (1626) allestimento definitivo dello statuario pubblico nel vestibolo (Zorzi, *La Libreria*, pp. 211-212): eloquente, in tal senso, la presenza ai piedi della personificazione del celebre busto del cosiddetto "Vitellio" Grimani, di frequente presenza in molti celebri lavori cinquecenteschi, da Tintoretto (che ne possedeva una replica in gesso) a Palma il giovane: S. Bailey, "Metamorphoses of the Grimani 'Vitellius'", in *J. Paul Getty Museum Journal*, 5 (1977), pp. 105-122.

allegorico»<sup>86</sup>.

In maniera simile all'allegoria precedente, anche qui l'immagine accosta due personificazioni "in ascesa", tradizionalmente identificate – anche se non senza un po' di approssimazione – come «la gloria e la beatitudine» che attendono il virtuoso al termine dei suoi sforzi<sup>87</sup>. La prima di queste non presenta alcun particolare attributo, delegando il suo riconoscimento alla sola postura e alla definizione cromatica. Elementi distintivi in tal senso sono offerti dalla sua decisa proiezione celeste (l'indice rivolto verso l'alto) e dalla presenza cospicua di un drappo verde portato a tracolla sopra un manto rosso (i colori tradizionali della Speranza e della Carità): si potrebbe dunque pensare a una virtù totalizzante di senso religioso, intesa ancora una volta a sottolineare l'idea di ascesa verso una dimensione superiore<sup>88</sup>. La compresenza di moti contraddittori pare segnare invece l'attività della seconda figura, che gli attributi delle ali e della tuba qualificano, questa volta in modo inequivoco, come una *Fama*<sup>89</sup>. Si tratta tuttavia di una Fama dall'indole rinunciataria, il cui volteggio celeste è reso possibile solo a seguito del rilascio di quei simboli di mondanità – la corona e il serto di alloro – che di solito costituiscono la ragione principale della sua attività; altri emblemi di questo tipo – tra cui una tiara, un elmo e un cappello cardinalizio – giacciono già ai suoi piedi. Indicativo del tenore celeste della figura è da ultimo il fatto che essa prenda la direzione di Dio padre, che compare al vertice della composizione sostenuto da una frotta di angioletti apteri. L'immagine pare dunque riferire come solo la rinuncia ai beni terreni possa garantire un'ascesa alla fama, l'essenza della quale risiede in definitiva nella sua ricerca di un contatto celeste, nel suo tentativo di dimorare (o di "riposare") nella divinità. In tal senso, un plausibile titolo sintetico per questa invenzione potrebbe essere *La virtù e l'ascesa della Fama*.

#### V. Battista Zelotti, o dello studio e della virtù

La sequenza zelottiana riporta lo studio al centro dell'attenzione. Assieme alla serie veronesiana, questa è infatti l'unica a illustrare singoli elementi figurativi

---

<sup>86</sup> Vertova, "Giulio Licinio", p. 564.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Di più, al momento, la figura non sembra dire. Si noti tuttavia la sua non casuale somiglianza con la *Speranza* dipinta da Veronese per il soffitto della Sala della Bussola (Pignatti-Pedrocco, *Veronese*, I, pp. 63-74), che presenta la stessa posizione e una simile divisa cromatica.

<sup>89</sup> Di diversa opinione Vertova, "Giulio Licinio", secondo la quale la personificazione, «contaminando gli attributi della Vittoria e della Fama», sarebbe una Gloria (p. 564).

riconducibili esplicitamente al tema del sapere, della conoscenza e del suo esercizio: dal libro agli strumenti di scrittura, dagli strumenti matematici (questi ultimi perduti) fino alla Sapienza figurata sotto forma di allegorica matrona assisa sul trono. È peraltro la triade che presenta in apparenza minori problemi interpretativi, in virtù se non altro del riferimento a tipologie di ampia e radicata diffusione: il che non impedisce, tuttavia, che alcuni dettagli restino ancora in attesa di più precisa definizione<sup>90</sup>.

Il tondo meglio leggibile sul piano iconografico è senz'altro il primo della serie, che tempo fa Charles Hope – correggendo le più neutrali letture precedenti – proponeva di interpretare come *La scelta tra lo studio e la sensualità* (fig. 51)<sup>91</sup>. Con minime alterazioni narrative, lo schema deriva dal noto motivo di derivazione umanistica dell'Ercole al bivio, e della scelta contrastata tra *virtus* e *voluptas*, che in questi anni riprende quota a Venezia dopo un periodo di relativo oblio proprio grazie ad alcuni interventi in area veronesiana<sup>92</sup>. Il protagonista in questo caso è un giovane vestito all'antica, seduto di fronte a uno scranno sovrastato dal busto di un filosofo, invitato da una virtuosa personificazione femminile presentata di spalle a esercitare la sua dilemmatica scelta: da un lato una fanciulla discinta stretta da un diabolico satiro, che manifesta la sua inequivoca disposizione all'incontro amoroso esibendo le sue nudità; dall'altra un codice manoscritto, su cui è leggibile unicamente la lettera capitale "V", da sciogliersi in questo caso proprio nel senso di *Virtus*, o in alternativa di *Veritas*. Come dimostra la stessa posizione del giovane, nonché il suo sguardo rapito verso il cielo, è evidente come la scelta moralistica sia già stata operata, e proprio nel senso della virtù e del rifiuto delle passioni.

Non è chiaro che tipo di piega avesse preso il discorso nell'altro dipinto laterale, andato perduto nelle stesse circostanze del precedente tondo di Licinio, e subito sostituito (nello stesso 1635) da una nuova immagine di iconografia commista ed

---

<sup>90</sup> Per un'informazione preliminare si può fare riferimento a K. Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, Milano 1992, pp. 87-88.

<sup>91</sup> Ch. Hope, "The ceiling paintings", pp. 293, 296 («a studious young man resisting the temptations of lust»). Vedi anche J. Missok, "Battista Franco", pp. 125-126. Francesco Sansovino – che peraltro, con curioso lapsus, identificava l'autore di questa serie con Benedetto Caliari – riferiva genericamente di «cose che si convengono a tutte le scientie» (*Venetia città nobilissima*, c. 114v).

<sup>92</sup> Tra questi, il *Giovane tra vizio e virtù* del Prado, la cosiddetta *Infedeltà* della National Gallery di Londra, oppure ancora il *Poeta tra vizio e virtù* della Frick collection di New York: vedi Panofsky, *Ercole al bivio*, pp. 165-168.

esotica eseguita da Alessandro Varotari, capofila delle tendenze neocinquecentiste nella Venezia di primo Seicento. Sansovino descriveva l'opera dispersa come «le Mathematiche co'i loro stromenti», e il fatto che nel nuovo tondo siano effettivamente presenti un astrolabio e un compasso sembra suggerire quanto meno un tentativo di «alludere – come già sosteneva Ridolfi – al concetto di Battista»<sup>93</sup>. La perdita non sembra tuttavia aver pregiudicato del tutto l'integrità concettuale della sequenza, la cui intima coerenza è testimoniata dal tondo centrale nel quale viene messa in scena l'investitura finale del virtuoso “rigenerato” (fig. 52).

Il protagonista del dipinto è lo stesso giovane del tondo precedente, che portando con sé un voluminoso cartiglio (o una patente poetica, o un codice: il dettaglio non è chiaro) si presenta in compagnia di una virtù alata al cospetto di una imperturbabile matrona: questa, assisa su un podio sopraelevato sovrastato da pesanti cortine di broccato, si qualifica per la sua prestante come una suprema incarnazione nella sfera del sapere. L'accesso alla sua dimensione – che si configura nei termini di un'ascesa, come dimostra anche la ripida prospettiva immaginata da Zelotti – è finalizzato a un'investitura ufficiale attraverso la consegna di uno scettro di fattura alquanto originale: esso infatti presenta al vertice un oggetto a forma di mandorla, riconoscibile come un 'occhio' aperto.

La corretta identificazione di questo tipico attributo “misterico” ha dato molto filo da torcere alla critica, che sembra essersi prevalentemente orientata in direzione di una sua interpretazione in senso morale, con riferimento al concetto di Modestia che definirebbe l'esistenza del virtuoso<sup>94</sup>. In realtà, il contesto “iniziatico” dell'immagine sembra piuttosto suggerire che si debba trattare di un riferimento al tema della

---

<sup>93</sup> Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, c. 114v; Ridolfi, *Le maraviglie*, I, p. 367. L'ambientazione “egizia” sembra alludere al tema della mitica origine dei saperi, e rimanda direttamente al contesto dell'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, di cui il pittore era intimo, la cui impresa era costituita da una raffigurazione schematica del fiume Nilo accompagnata dal motto «ex ignoto notus»: N. Cannizzaro, “The Nile, nothingness et knowledge: the Incogniti Impresa”, in *Coming about... A festschrift for John Shearman*, Cambridge (MA) 2001, pp. 325-332.

<sup>94</sup> L'interpretazione spetta a J. Schulz, *Venetian painted ceilings*, p. 94, che la fonda su un passo dell'Iconologia di Ripa (il quale però omette di giustificare la sua formulazione, facendola apparire pretestuosa o quanto meno non codificata); l'ipotesi di Schulz è stata giustamente criticata nel merito e nel metodo da Ch. Hope, “The ceiling paintings”, che propone in alternativa l'identificazione generica, fondata questa volta su Cartari, di «royal power» (p. 296). In precedenza si registra solo il tentativo di Ivanoff, “La Libreria Marciana”, p. 71, che riferisce l'oggetto al concetto di Misura, ma senza citare alcuna fonte. Il dipinto viene inteso ancora come “Allegoria della Modestia” da K. Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, p. 88.

veggenza e sapienza divina, ispirato al noto passo di Sap. 7, 23 (*omnem habens virtutem, omnia prospiciens*): con questo significato il dettaglio compare ad esempio con una certa frequenza tra gli attributi divini in alcune allegorie o apoteosi celesti, soprattutto di epoca barocca<sup>95</sup>. Nel caso zelottiano, il conferimento della scettro sembra dunque configurarsi come un'attribuzione di rinnovate potenzialità conoscitive allo studioso, rigenerato dalla scelta moralmente virtuosa del primo tondo e dall'esercizio "disciplinare" attraverso il confronto con gli strumenti matematici raffigurati in quello perduto. In questo senso, un appropriato titolo sintetico per questa composizione potrebbe essere *L'investitura sapienziale del virtuoso*.

#### *VI. Paolo Veronese, o dei modi del sapere armonico*

Al di là degli aspetti "agiografici" legati all'episodio del concorso e dei conseguenti onori tributati al pittore, la triade di Paolo Veronese presenta notevoli spunti di interesse sul piano dei contenuti, imponendosi nel contesto del ciclo non solo per le sue indiscusse qualità formali, ma anche per l'esemplarità del suo messaggio: esemplarità tale da lasciar sospettare che il premio della catena d'oro fosse stato attribuito non tanto o non solo per la bella forma, ma per il buon contenuto. Il tema generale dei tre tondi è ancora una volta quello del contrasto tra dimensioni sociali e culturali diversamente connotate, in questo caso lette attraverso il filtro della metafora in lato senso sociale o musicale. L'esito finale di questo percorso culmina nell'ascesa a una dimensione rinnovata di perfezione conoscitiva, che rende nuovamente possibile il riconoscimento dell'armonia celeste, e con essa quello della stessa divinità.

Sulla tradizionale interpretazione dell'immagine di apertura come un'allegoria de «l'Onore, al quale, essendo in sedia, si offeriscono sacrificj e si porgono corone reali»

---

<sup>95</sup> Tra i casi più significativi dove compare lo scettro "veggente", sempre sorretto da un angelo, si segnalano: il soffitto con l'*Apoteosi della divinità* di Giovanni Battista Trotti per la cappella del Sacramento del Duomo di Salò (ca. 1600); la pala con *La visione di Sant'Agostino* di Antoon Van Dick realizzata per gli eremitani di Anversa (1628); l'affresco raffigurante la *Divina Sapienza* eseguito da Andrea Sacchi per Palazzo Barberini a Roma (1629-1634 ca.) [qui lo scettro è definito dallo stesso artefice come «segno del provvido et saggio intendimento»]. Non sono riuscito a rintracciare nella letteratura critica su queste opere specifici approfondimenti iconografici. Si ricorda infine che lo stesso simbolo – probabilmente inteso nell'accezione riferita da Charles Hope – compariva anche secondo Vasari («uno scetro al sommo al quale fece un occhio») tra gli attributi del *Sole* scolpito da Danese Cattaneo per il vicino cortile della Zecca (1540 ca.): M. Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cattaneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca 1995, pp. 9-10.

(fig. 53) si può in linea di massima convenire, anche se con alcune mirate precisazioni<sup>96</sup>. Il suo giovane protagonista – privo di specifiche insegne di *status*, eccezion fatta per una catena dorata portata sopra la casacca – siede su uno scenografico podio sopraelevato, segnato in questa circostanza dalla presenza laterale di due rilievi raffiguranti Mercurio e la Fama: questi sono indicativi di come la sua autorevolezza sia fondata sull'esercizio delle massime virtù di sapere e conoscenza<sup>97</sup>. Tutt'attorno ai suoi piedi si dispongono una serie di personaggi recanti omaggi onorifici di vario genere, tra i quali si nota anche la presenza di una berretta di consistenza affine a quella del corno ducale.

Il nucleo simbolico più significativo è tuttavia costituito dalla coppia di figure in primo piano, comprese in un'area contrassegnata lateralmente dalla presenza di un bucranio di significato funerario. Il primo dei due, raffigurato di spalle, si appresta a trafiggere con un pugnale un giovane vitello: si tratta del *victimarius*, ovvero del ministro deputato a compiere nella pratica antica il sacrificio rituale (*immolatio*) per propiziare il favore dei numi<sup>98</sup>. Il suo gesto è però interrotto dall'intervento di un secondo ministro più anziano, dall'espressione severa e aggrottata, che gli si accosta brandendo energicamente una corona di alloro. Non è chiaro se anche questi debba corrispondere a qualche figura di tipo cerimoniale, come potrebbe far pensare l'originale copricapo sacerdotale: certo è che il suo intervento sospende la celebrazione del rito cruento, imponendo al suo posto – almeno, così sembra doversi sciogliere il suo gesto – un omaggio di più alto tenore simbolico. Il senso dell'intervento pare dunque essere quello di segnalare il superamento del rito propiziatorio, e dell'idolatria ad esso collegata: la nuova condizione raggiunta attraverso l'esercizio della virtù interrompe il sacrificio cruento, definendo così una nuova identità civile basata su simboli e segnali “immateriali”.

Che questo possa essere il significato del primo tondo lo suggerisce anche il fatto che lo stesso concetto di rinnovamento, declinato questa volta secondo il canone

---

<sup>96</sup> Vasari, *Le Vite*, VI, p. 372. In generale, per un ragguaglio bibliografico, si veda Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, I, pp. 113-114. Un'efficace sintesi del rapporto istituito col precedente tondo centrale zelottiano può essere offerta da una massima ancipite di Giovan Battista Possevino: «gli huomini acquistan l'honore quando hanno conseguito le virtù: et le virtù si richieggiono, acciochè alcuno habbia honore» (*Dialogo dell'honore*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1566, p. 89).

<sup>97</sup> Diversamente, Ch. Hope, “The ceiling paintings”, individuava unicamente la figura femminile, riconoscendola come una replica della precedente personificazione zelottiana (p. 297).

<sup>98</sup> J. Rüpke, *La religione dei romani* [2001], Torino 2004, pp. 156-162.

armonico-musicale, ritorna anche nel più celebre dei 21 tondi, quell'*Allegoria della musica* che – stando alla testimonianza vasariana – valse a Veronese la catena del primato (fig. 55). La nota sequenza, che Vasari probabilmente riporta da una fonte terza, merita di essere trascritta per esteso:

[...] ed il quadro che diede la vittoria ed il premio dell'onore fu quello della Musica, nel quale sono dipinte tre bellissime donne giovani, una delle quali, che è la più bella, suona un gran lirone da gamba, guardando a basso il manico dello strumento, e stando con l'orecchio ed attitudine della persona e con la voce attentissima al suono; dell'altre due, una suona un liuto, e l'altra canta a libro. Appresso alle donne è un Cupido senz'ale, che suona un gravecebbolo, dimostrando che dalla Musica nasce Amore, o vero che Amore è sempre in compagnia della Musica; e perché mai non se ne parte, lo fece senz'ale. Nel medesimo dipinse Pan, dio, secondo i poeti, de' pastori, con certi flauti di scorze d'albori, a lui, quasi voti, consecrati da' pastori vittoriosi nel sonare.<sup>99</sup>

Troppo dettagliato per non essere frutto di osservazione diretta e ponderata, il brano associa interessanti intuizioni interpretative a marginali incongruenze, relative soprattutto alla corretta identificazione dell'apparato strumentale<sup>100</sup>. Innanzitutto c'è la giovane fanciulla a sinistra, che per Vasari «canta a libro», ovvero improvvisa senza ricorrere all'ausilio di una partitura vocale<sup>101</sup>: questo fatto spiegherebbe il suo sguardo rivolto verso la tastiera della viola, diretto a ricercare l'accordo con lo strumento, nonché la sua espressione ispirata, che lascia pochi dubbi circa il suo effettivo coinvolgimento nel concerto in corso. Non presentano particolari problemi le due virtuose “gemelle” alle prese con i nobili strumenti a corda della viola e del liuto: andrà tuttavia rilevato come la loro presenza accanto all'elemento vocale identifichi in questa circostanza un tipico trio armonico, solitamente associato alla pratica recitativa<sup>102</sup>. Difficile quindi scommettere sulla partecipazione all'esecuzione del quarto invitato, quel «cupido senz'ale» visto di spalle il cui strumento a tastiera – sia

---

<sup>99</sup> Giorgio Vasari, *Le vite*, VI, p. 373. È assai probabile che Vasari riporti in questa circostanza notizie fornitegli per via epistolare da Cosimo Bartoli, presente a Venezia dal 1561.

<sup>100</sup> E. Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in western Art. Studies in Musical Iconology*, New Haven-London 1979, pp. 54-55, dove si specifica che non si tratta di un «gran lirone», ma di una viola da gamba; corretta invece l'identificazione del liuto.

<sup>101</sup> S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze 2003, pp. 83-85.

<sup>102</sup> Già Pietro Bembo, in diversi punti del suo *Cortigiano*, aveva eletto liuto e viola a immancabile corollario dell'effusione della voce, definendo attraverso di essi il massimo raggiungimento possibile nell'ambito dell'esperienza musicale: *Ivi*, p. 176. La trattatistica contemporanea (come nel caso di Castiglione) aveva riservato alla viola un ruolo centrale nella gerarchia degli strumenti, associando ad essa l'armonia, e al liuto la soavità (*Ivi*, p. 246).

esso un «gravecembolo» o una più modesta spinetta – non è visibile né concretamente immaginabile sulla stretta mensa lapidea posta di fronte.

Il suo significato può forse essere meglio compreso in rapporto alla parte superiore del dipinto, dove, incastonato tra le rovine di un edificio e in parte coperto dalla vegetazione, compare il busto pietrificato di un satiro<sup>103</sup>. In maniera simile al *victimarius* dell'Onore, la sua presenza è qui funzionale a esprimere una condizione connotata negativamente. La figura porta infatti annodato al collo un flauto, mentre altri due rozzi strumenti – poco più che «scorze d'albori», ovvero canne palustri, peraltro prive dei fori diatonici – penzolano incrociati dall'arbusto al suo fianco. Non si tratta certo di omaggi resi dai pastori al loro nume tutelare, come sembra suggerire Vasari sulla falsariga di qualche scadente idillio post-arcadico: flauto e canne, in accordo con la tradizionale accezione svalutativa collegata ai rustici strumenti a fiato<sup>104</sup>, intendono sottolineare la dimensione culturalmente inferiore dell'armonia primitiva impersonata dal satiro, e di cui il sottostante concerto a corde costituisce il pratico avanzamento in un rinnovato tempo presente.

Soggetto del dipinto è dunque il contrasto – reso in termini di concreto superamento attraverso una svalutazione iconografica dell'elemento passato – tra la nobile armonia del presente “rigenerato”, e la rustica dissonanza del primitivismo associato al satiro: e in questo contrasto il cupido alato può essere allora letto, d'accordo con Vasari, come incarnazione di una rinnovata condizione spirituale di senso positivo<sup>105</sup>. In questo senso, è ancora interessante osservare come l'idea di un avanzamento tecnico e teorico della pratica musicale, aggiornata dall'introduzione di nuove e più ardite consonanze, costituisca uno dei motivi topici della trattatistica armonica di questo periodo. Giuseppe Zarlino, nelle sue *Istituzioni harmoniche* (1558), ne descriveva il carattere facendo ricorso a metafore di ordine tecnico ed esecutivo che presentano

---

<sup>103</sup> Il dettaglio, di specifica invenzione veronesiana, vale a sottolineare una posizione (storica, sociale, morale) connotata in senso negativo, un primitivismo neutralizzato e lontano dai valori di civiltà di solito espressi dalle figure “viventi”. In tal senso ritorna per esempio nell'*Allegoria* della sala delle Udienze (Pignatti-Pedrocco, *Paolo Veronese*, I, pp. 63-74), oppure nell'estrema *Conversione di San Pantalon* (II, pp. 500-501). Un caso originale è offerto anche dal *Mercurio, Erse e Aglauro* di Cambridge (II, p. 379), dove è proprio lo stesso tema della “pietrificazione” del vizio a essere portato a completo sviluppo narrativo.

<sup>104</sup> S. Lorenzetti, *Musica e identità*, p. 209 (con ampia bibl.).

<sup>105</sup> Ancora Lorenzetti sottolineava, da questa prospettiva, come la metafora di “amore” incarnato attraverso la musica costituisca un luogo classico della produzione poetica rinascimentale: *Ivi*, pp. 176-179. È probabilmente con questo riferimento che il dettaglio viene qui evocato.

importanti analogie con quanto illustrato da Veronese:

Dico adunque che se bene la musica ne i nostri tempi è pervenuta a tal grado, et perfettione di harmonia, in quanto all'uso di tutte quelle consonanze, che si possono ritrovare, delle quali alcune appresso gli antichi non erano in consideratione, et che quasi non si vegga di poterle aggiungere cosa alcuna di nuovo, tuttavia non è dubbio, che da principio (si come avvenne dell'altre scientie) ella sia stata non solo semplice, et rozza, ma etiandio molto povera di consonanze. Il che esser verissimo ne dimostra quel che narra Apuleio di essa dicendo che da principio si adoperava solamente il piffero, non con fori, come quelli che si fanno al nostro tempo, ma senza, alla simiglianza di una tromba, nè si facevano tante sorti di concerti, con variati istrumenti, et variati modi, ma gli antichi ricreavano i loro spiriti, et si davano tra loro piacere et sollazzo col sopraddetto piffero solamente, senza varietà alcuna di suono.<sup>106</sup>

L'indagine del fenomeno acustico come manifestazione sensibile del divino costituisce il principale nucleo tematico anche del tondo centrale, di cui tanto Vasari quanto Sansovino fornivano descrizioni parziali e incomplete, sia per il numero che per l'identità delle figure rappresentate (fig. 54)<sup>107</sup>. C'è da dire innanzitutto che si tratta di un trio poco armonico, composto com'è da un vecchione e due fanciulle, accomunati tuttavia dal possesso di libri o spartiti, con i quali intrattengono un rapporto più o meno diretto. Il personaggio più maturo – sulla cui identità in passato si è molto equivocato<sup>108</sup> – tiene di fronte a sé un volume aperto, sul quale si possono ancora distinguere alcuni tracciati geometrici, plausibilmente riferibili al tema della proiezione di oggetti distanti<sup>109</sup>: il suo sguardo diretto verso l'alto sembra quindi

---

<sup>106</sup> *Le istituzioni harmoniche di m. Gioseffo Zarlino da Chioggia*, Venetia, Pietro da Fino, 1558, p. 58. La produzione teorica di Zarlino – per certi versi ancora poco studiata – si presta sotto diversi aspetti a definire una poetica armonica di carattere universale, valevole non solo per la musica ma in generale per tutte le discipline. Interessanti in tal senso sono le considerazioni svolte nel proemio dell'opera, dove l'autore traccia un paragone tra pittore e musico, suggerendo come entrambi debbano giustificare dal punto di vista teorico la loro azione tecnica («render salda ragione», p. 2).

<sup>107</sup> Vasari, VI, p. 373 («l'Arismetica con certi filosofi vestiti all'antica»); Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, c. 114v («le geometria, et l'arithmetica co' i loro segni»).

<sup>108</sup> L'ardito scorcio della figura, e l'impressione antropomorfa del profilo del turbante, ha indotto erroneamente Ch. Hope a interpretare la figura come una personificazione della Menzogna: «the figure turning away at the right, a woman with the mask of an old man on the back of her head, is [...] readily identifiable as Marcolini's "Menzogna"» («The ceiling paintings», p. 297). L'ipotesi è tacitamente accolta da Pignatti-Pedrocco (*Paolo Veronese*, I, p. 113, come «L'Astronomia, l'Armonia e la Menzogna»).

<sup>109</sup> Per la precisione, si tratta di un diagramma circolare e di uno schema composto da rette convergenti intervallate da semiassi perpendicolari. La tavola richiama alla memoria alcune figure presenti ne *La pratica della prospettiva di mons. Daniele Barbaro*, Venetia, Camillo e Rutilio Borgomanieri, 1569, in corrispondenza delle quali si afferma l'importanza «che le distanze rispondino all'occhio con certe ragioni proportionate di raggi, et anguli» (p. 7).

suggerire il tentativo di ricercare un accordo con gli oggetti celesti secondo il metodo descritto nel volume. La medesima attitudine “contemplativa” contraddistingue anche le due figure femminili: quella ritratta di spalle, che il possesso di un doppio *aulos* qualifica come una musicista, ha sospeso momentaneamente la propria esecuzione per rivolgersi anch’essa verso l’alto; la seconda, che per posizione sembra costituire l’ideale *leader* del gruppo, è intenta invece alla consultazione di un volume di tavole astronomiche, un tempo provviste anche di specifici segni numerali<sup>110</sup>. Il gesto della sua mano destra, che ha il senso idiomatico di chi “tende l’orecchio” per amplificare la ricezione di un suono, conferma come anche la sua attenzione sia rivolta all’ascolto delle più alte sfere.

Non dovrebbe trattarsi quindi di semplici personificazioni disciplinari. Per il loro coinvolgimento in un contesto narrativo, “perspettiva”-geometria, musica e astronomia sono piuttosto figure allegoriche dell’indagine celeste intesa come ricerca dell’accordo (ovvero dell’armonia) con il macrocosmo, ovvero con la *ratio* naturale. Anche in questa circostanza, in conclusione, una breve sequenza tratta da Zarlino può aiutare a comprendere il senso dell’immagine in un più ampio contesto di carattere teorico:

Quantunque Iddio ottimo massimo per la sua infinita bontà habbia concesso all’huomo l’essere con le pietre, il crescere con gli arbori, et il sentire commune con gli altri animali, tutta via come ei volesse, che dalla eccellenza della creatura si conoscesse l’onnipotenza sua, lo dottò dell’intelletto, cosa che poco lo disaguagliò da gli angioli. Et accioche egli sapesse il suo principio et fine esser la su, *lo credò con la faccia drizzata al cielo*, dove è la sedia di esso Iddio, et questo perche ei non fermasse l’amor suo nelle cose basse et terrene, ma levasse l’intelletto a contemplar le superiori et celesti, et penetrasse alle occulte et divine col mezo delle cose che sono, et si comprendono per via de i cinque sentimenti.<sup>111</sup>

### *VII. Andrea Schiavone, o del tempo presente*

Rispetto alle sospese e rarefatte atmosfere veronesiane, la triade conclusiva di Andrea Schiavone segna un netto cambio di registro, distinguendosi in particolare per il suo

---

<sup>110</sup> Il dettaglio è ancora riconoscibile nelle vecchie foto della Sovrintendenza: incolonnati sulla sinistra si potevano distinguere i numeri dall’1 al 25, mentre il millesimo «(1)421» (?) era vergato sul margine superiore. Tavole di questo genere, destinate al calcolo dei moti degli astri nella volta celeste, sono diffuse in tutti i trattati di astronomia. Il dettaglio era già correttamente individuato da Ch. Hope, “The ceiling paintings”, p. 297.

<sup>111</sup> Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, cit., p. 3 (il corsivo è mio).

linguaggio greve, pastoso, cromaticamente contrastato, scarsamente elaborato a livello di allegorie erudite ma al contrario ricco di riferimenti e allusioni a Venezia e all'antico<sup>112</sup>. Non è escluso che questa “deriva materialista”, se così la possiamo chiamare, non debba intendersi anche come un corrispettivo formale dello spostamento dell'attenzione verso tematiche di più concreta attualità: in questo senso, i tre dipinti raffigurerebbero quindi una sorta di sintesi virtuale dell'intero discorso, mettendo in luce in termini risolutivi la direzione verso cui tende la Storia, e insieme il ruolo dell'uomo all'interno di essa.

La compatta sequenza viene di solito interpretata come un'allegoria delle vocazioni “professionali” dei giovani del patriziato, ovvero delle loro potenziali carriere politiche (il sovrano come figura del doge nella cosiddetta *Degnità degli imperi*; fig. 56), militari (il capitano da mar nel cd. *Trionfo dei capitani*; fig. 57) o religiose (il patriarca nel cd. *Sacerdozio*; fig. 58)<sup>113</sup>. La metafora professionale, implicitamente ricalcata sul consueto modello medievale della società tripartita (“oratores, bellatores, laboratores”), deve essere tuttavia assunta in questa circostanza con una certa cautela, se non altro per la sua non lineare aderenza ai contenuti espressi dalle immagini. L'individuazione di alcuni motivi iconografici condivisi – nello specifico, la presenza di costanti riferimenti bellici e militari, dalle armature al bastone del comando – suggerisce in alternativa di ipotizzare uno sviluppo diverso, di più spiccato tenore narrativo: letti in sequenza, i tre dipinti paiono delineare infatti la sintetica trama di un ideale percorso di “ascesa” individuale, visto questa volta sotto un'inedita, e per certi versi spiazzante, angolatura politico-militare.

Come scena di investitura regale può essere quindi interpretato il primo tondo (fig.

---

<sup>112</sup> Per una informazione generale sulla sequenza, vedi F.L. Richardson, *Andrea Schiavone*, p. 145. Sull'originaria disposizione dei dipinti, e sulla sua non perfetta corrispondenza con l'ordine fissato da Francesco Sansovino (*Venetia città nobilissima*, cc. 114rv), si registra un marginale intervento di Schulz, *Venetian painted ceilings*, p. 95, n. 21, opportunamente ridimensionato dallo stesso Richardson, che ribadisce sul piano della continuità formale la coerenza dell'attuale dislocazione delle opere.

<sup>113</sup> Mentre i titoli risalgono ancora a Sansovino (*Venetia città nobilissima*, cc. 114rv), la loro interpretazione è formulazione moderna: Ivanoff, “La libreria Marciana”, p. 71 («le tre carriere aperte ai nobili: potenziali dogi, patriarchi e “capitani da mar”»); Ruggeri, “La decorazione pittorica”, pp. 320-321; Gisolfi, “On Renaissance Library decorations”, p. 18 («the profession appropriate to the patrician male»). Dissentono da questa lettura Zorzi, *La Libreria di San Marco*, che parla di allegorie «chiarissime» della Militia, della Politica e della Legge canonica (p. 148), e Ch. Hope, “The ceiling paintings”, il quale, negando i riferimenti proposti da Ivanoff («they include no reference to Venice or its government, or to the sea»), ipotizza in alternativa che le immagini raffigurino «the deeds of secular rulers, religious authorities and warriors» (p. 291).

56), nel quale viene rappresentato il cerimoniale della consegna al condottiero da parte del sovrano – qui ritratto nei panni del *dispensator beneficiorum* – del bastone del comando, simbolo tradizionale di autorità politica e militare trasmessa per delega. La scena successiva illustra quindi le dirette conseguenze di questa investitura (fig. 58), raffigurando il medesimo generale della scena precedente, circondato di una luce soprannaturale che lo qualifica quale *miles christianus*, che conduce il suo esercito alla vittoria nel campo di battaglia nemico. L'episodio centrale, in chiusura (fig. 57), può essere allora tentativamente letto come una celebrazione del comandante vittorioso, ovvero come una cerimonia di unzione o consacrazione finalizzata a sancire sul piano della religione l'elezione del milite e la sua metaforica conquista di un merito. È suggestivo pensare che questa scena abbia luogo proprio a Venezia, ai piedi della stessa Libreria: pur con una certa libertà, propria del resto dell'estro inventivo di Schiavone, l'edificio alle spalle del sacerdote sembra infatti ispirato al lessico della Loggetta sansoviniana, di cui riprende il motivo tipico delle statue inquadrato da un sistema colonna-trabeazione; se questo fosse il caso, l'allusione potrebbe essere letta anche come un omaggio finale all'autorità dei procuratori di San Marco, al loro patronato artistico e alla loro potestà civile.

Quest'ultima sequenza sembra dunque proiettare il senso del ciclo in una prospettiva di carattere storico e civile. È forte infatti l'impressione che dietro la sua controversa metafora bellica si possa celare un'allusione a un itinerario di ascesa letto come coerente conseguenza del ristabilito equilibrio "armonico" teorizzato nelle sezioni precedenti: come a dire, che a seguito della restaurazione di una condizione di privilegio, all'uomo è reso possibile operare e agire virtuosamente al servizio della società, ottenendone in cambio un riconoscimento di fondamento divino<sup>114</sup>. Ed è probabilmente dietro questa metafora che si cela il significato ultimo dell'intero intervento figurativo del soffitto (tav. I).

---

<sup>114</sup> L'affermazione è tutt'altro che infondata sul piano contestuale, nonostante la sua distanza dalla moderna sensibilità. Per il momento, basterà solo ricordare che lo stesso significato ritorna anche nel ciclo *bellico* della sala del maggior consiglio di Palazzo Ducale, dove per l'appunto è l'esperienza militare, vista come vertice dell'agire politico, a portare in luce il fondamento divino ed elettivo di una civiltà. In questa direzione dovranno dunque muoversi i futuri approfondimenti: per ora si rimanda a W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento* [1983], Venezia 1987, soprattutto pp. 186-201.

DEMIO	Giove, Minerva e la Natura che feconda l'umanità	La Fede davanti alla divinità, con le virtù teologiche	La Natura e le Stagioni
PORTA	Minerva, la Fortuna e le Virtù	Le arti di fronte a Mercurio e Plutone	Bellona ed Ercole
BATTISTA FRANCO	Disobbedienza di Adamo	Diana e Atteone	Allegoria della provvidenza e del soccorso
LICINIO	La concessione del lume come presupposto per la salvezza	La virtù e l'ascesa della Fama	(Scultura)
ZELOTTI	La scelta tra lo Studio e la Sensualità	L'investitura del virtuoso	(Astronomia)
VERONESE	L'Onore tributato al virtuoso	Geometria, musica, astronomia	Allegoria della musica
SCHIAVONE	Dignità degli imperi	Il sacerdozio	Il trionfo dei capitani

### III.3 *L'Accademia della Fama: un'ipotesi per il contesto*

Se questo è dunque il senso – plausibile o presunto – del ciclo e delle sue immagini, o quanto meno la sua linea di sviluppo complessiva, a chi addebitarne ora la sua complessa e stratificata formulazione? Chi, in sostanza, il dettatore iconografico? La questione riveste a questo punto un ruolo critico decisivo, visto che solo attraverso la sua soluzione potrà trovare conferma o sostegno qualsiasi impianto interpretativo (questo, come qualunque altro) orientato a definire il significato delle immagini nel loro contesto originario. Purtroppo, le nostre conoscenze materiali e documentarie su questo punto sono nulle, o quasi: a differenza infatti di quanto accade per altri ambienti ufficiali, come ad esempio Palazzo Ducale, la Libreria sembra sperimentare un perfetto isolamento documentario, senza che nessuna fonte riporti nomi o identità di personaggi coinvolti nella programmazione figurativa; una situazione che, come si è visto, ha contribuito nel tempo ad alimentare dubbi e scetticismi di molti studiosi circa l'esistenza di una regia unitaria dell'intero programma<sup>115</sup>. Per provare a fornire una risposta, ci si dovrà dunque affidare alla congettura, in forma di ipotesi, cercando di ragionare a più ampio raggio sul contesto ideologico ruotante attorno all'edificio. Per la verità, non sono mancate in passato alcune generiche proposte identificative. Delle diverse personalità letterarie o artistiche chiamate in causa – tra cui Pietro Bembo, Pietro Aretino, lo stesso Sansovino o Tiziano<sup>116</sup> – nessuna sembra però possedere i requisiti anagrafici, professionali o culturali adeguati al ruolo e alla circostanza richiesti. Altrettanto problematica risulta poi l'ipotesi di un coinvolgimento *programmatico* – e non meramente burocratico – degli stessi procuratori (Vittore Grimani o, in alternativa, Antonio Cappello: quest'ultimo già accreditato ispiratore del progetto della Loggetta), sul conto dei quali peraltro non possediamo ancora molti elementi validi per fissare un attendibile profilo culturale<sup>117</sup>:

---

<sup>115</sup> Alcune ponderate riflessioni su questo punto, con impliciti riferimenti al contesto marciano (biblioteca-loggetta-palazzo ducale) sono in Rossi, *La poesia scolpita*, pp. 194-196, che mette in luce come, in molte proposte interpretative avanzate negli ultimi tempi, «la figura del committente, soprattutto quando coincida con magistrature pubbliche, [appaia] vaga se non latitante sulla scelta dei temi da rappresentare e soddisfatta solo del diletto che il risultato finale procurerà» (p. 195).

<sup>116</sup> Ivanoff, “La Libreria Marciana”, p. 45; Paolucci, “La Sala della Libreria e il ciclo pittorico”, p. 290.

<sup>117</sup> Il nome del Grimani viene fatto da Zorzi, *La Libreria di San Marco*, p. 143. Al di là del suo importante impegno pubblico nel solco della *renovatio* grittiana (su cui si veda almeno Morresi,

se pure è indubbia una loro partecipazione al progetto, e una sostanziale condivisione delle sue istanze, questo non significa automaticamente che a loro fosse spettato anche il compito di stilare il programma e seguirne lo sviluppo. Più praticabile al contrario appare la proposta di connettere lo schema del soffitto alle attività dell'Accademia Veneziana o della Fama: ipotesi sulla quale già a suo tempo Marino Zorzi aveva attirato con forza l'attenzione, suggerendo per l'appunto di identificare questo sodalizio come il plausibile ispiratore dell'iconografia del ciclo<sup>118</sup>.

Su questa istituzione culturale, in assoluto la più celebre e influente nel contesto veneziano di questi anni, sono già state dette e scritte cose molto importanti. È merito soprattutto degli studi di Rose, Tafuri e Bolzoni aver evidenziato in diversi contributi modelli, riferimenti e finalità della sua azione culturale, rilevando in particolare le sue peculiarità disciplinari e teoretiche (enciclopedismo, sincretismo gnoseologico, apertura in direzione dei saperi tecnico-scientifici e misterici) e le sue ambizioni civiche e statali, ricostruendo nel contempo nel dettaglio la parabola della sua breve e per certi versi tormentata vicenda<sup>119</sup>. Fondata nel 1557 su iniziativa di Federico

---

*Jacopo Sansovino*, ad indicem), idee progetti amicizie e prospettive culturali e religiose di questo personaggio restano ancora parzialmente in ombra, o quanto meno non risaltano per autonomia in misura tale da legittimare il ruolo ipotizzato da Zorzi. Segnali di attenzione culturale rivolti verso il classicismo bembiano si ricavano da un sonetto di Agostino Beaziano a lui indirizzato inserito nella raccolta di *Lachymae in funere Petri cardinalis Bembi*, Venetij, Giolito de' Ferrari, 1548, c. 30r; a lui, nonché ai fratelli Marino cardinale e Marco patriarca, vennero inoltre dedicati i *Commentari de fatti di Aquileia* del giureconsulto Giovan Candido, 1544. Non è chiaro che tipo di relazioni potesse intrattenere con le opinioni religiose del fratello Giovanni: A. Del Col, "Le vicende inquisitoriali di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia e la sua lettera sulla doppia predestinazione", in *Metodi e ricerche*, 27 (2008), pp. 81-100.

<sup>118</sup> Zorzi, *La Libreria di San Marco*, p. 143. L'ipotesi dello studioso si radica tuttavia in un contesto interpretativo scarsamente convincente sul piano dell'identificazione del significato delle immagini, e dunque dovrà essere assunta come proposta di lavoro. Critico verso questa impostazione si era dimostrato Ch. Hope, "The ceiling paintings", che evidenziava però – oltre a incongruenze cronologiche, per la verità non insormontabili, quanto meno se viste in ottica non unidirezionale (vedi *ultra*) – come «the proposal [...] does not fit the visual evidence particularly closely» (p. 290).

<sup>119</sup> Paul L. Rose, "The Accademia Venetiana. Science and culture in Renaissance Venice", in *Studi Veneziani*, 11 (1969), pp. 191-242 (in part. pp. 216-242 per l'appendice documentaria); P. Pagan, "Sulla Accademia «Venetiana» o della «Fama»", in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, 132 (1973-74), pp. 359-392; C. Vasoli, "Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione enciclopedica", in *Immagini umanistiche*, Napoli 1983, pp. 429-465 (in part. pp. 449-454); M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza e architettura*, Torino 1985, pp. 172-185 (con ampia bibliografia precedente); C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988, pp. 136-143; Bolzoni, *La stanza della memoria*, pp. 3-25; A.L. Puliafito, "Due lettere del Pinelli e l'Accademia della Fama", in *Studi Veneziani*, 18 (1989), pp. 285-295; B. Marx, "Die Stadt als Buch. Anmerkungen zur Academia Venetiana und zu Francesco Sansovino", in *Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig*, 9 (1993), pp. 233-

Badoer (1519-1593), probabilmente sulla scia di precedenti esperienze associative più o meno occasionali (dagli Infiammati padovani al cenacolo di Domenico Venier), l'Accademia si prefiggeva come obiettivi principali l'organizzazione di pubbliche letture, tenute fino al 1560 nella *domus Badoera* ai Santi Apostoli, nonché la realizzazione di un ambizioso programma editoriale, rimasto tuttavia per buona parte sulla carta. La sua originaria consistenza è documentata da una *Somma delle opere* (1558)<sup>120</sup>, nella quale sono elencati, suddivisi per categorie, i circa 300 volumi che l'Accademia intendeva pubblicare per dar corso al suo progetto di *renovatio* umanistica: e dove si distinguono soprattutto alcuni importanti volgarizzamenti (tra cui il *De harmonia mundi* di Francesco Zorzi, il *Pimander* e l'*Asclepius*), numerosi compendi, antologie e repertori, un certo numero di brevi trattazioni di carattere giuridico-istituzionale, nonché nuove edizioni di testi inediti e rari, con una particolare attenzione nei riguardi della tradizione ermetica e neoplatonica, della filosofia presocratica, del pensiero pitagorico, nonché dei saperi scientifici del tardo ellenismo<sup>121</sup>.

Notevole è anche la componente umana del sodalizio: tra i nominativi dei circa 100 accademici segnalati nell'*Instrumento di deputatione* del 1560<sup>122</sup> compaiono infatti molti nomi illustri della cultura non solo veneta del tempo: tra questi emergono i nomi di Jacopo Surian e Agostino Valier (nella classe dei filosofi), Ettore Ausonio (matematici), Giuseppe Zarlino (musicisti), Paolo Manuzio, Bernardo Tasso e Francesco Coccio (umanisti). Non trascurabile è inoltre la presenza di importanti esponenti del ceto avvocatizio lagunare, alcuni dei quali – Camillo Trevisan, Francesco Assonica e Nicolò Crasso – ben noti per il loro mecenatismo artistico. Non manca infine un piccolo ma significativo gruppo di figure compromesse o simpatizzanti con idee e posizioni religiose ai limiti dell'ortodossia<sup>123</sup>: una componente, quest'ultima, che

---

260.

<sup>120</sup> *Somma delle opere che in tutte le scientie et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l'Academia Venetiana, parte nuove et non più stampate, parte con fidelissime tradottioni, giudiciose correzzioni ed utilissime annotationi riformate*, Venetia, Accademia Venetiana, 1558; l'anno successivo la stessa usciva anche in latino.

<sup>121</sup> Bolzoni, *La stanza della memoria*, pp. 7-9.

<sup>122</sup> All'*instrumento di deputazione* venne data pronta pubblicità attraverso la stampa: 1560. 30 Dicembre In Venetia in contrada di San Cantian nella casa dell'habitatione del Clarissimo m. Federigo Badoer [...], Venetia (s.n.t.). Un'indagine complessiva sull'identità dei membri del sodalizio – parte dei quali ancora anonimi o coperti da pseudonimi – resta ancora da fare (per alcuni spunti in questa direzione, si veda però la nota seguente).

<sup>123</sup> Tra questi, si segnalano i casi del medico Agostino Gadaldino, reo confessato nel 1557 davanti

segnala l'apertura intellettuale di questa istituzione, e che forse fu tra le cause indirette che contribuirono – complice anche una disinvoltata gestione delle risorse finanziarie – al suo precoce fallimento, sancito dall'arresto, nell'agosto 1561, dello stesso Federico Badoer e dalla rimozione per decreto del nome dell'Accademia dalla memoria collettiva<sup>124</sup>.

Gli indizi che legano le attività del sodalizio con l'ambiente della Libreria e dei procuratori sono numerosi e importanti. Sappiamo per esempio che nel luglio 1560 gli accademici si erano proposti di collaborare alla gestione delle attività della biblioteca, e in particolare di partecipare alle scelte bibliografiche promuovendo nuovi acquisti e di curare la disposizione dei volumi «acciò che *visibilmente* s'intendano le cose, che sono dall'intelletto solo comprese»<sup>125</sup>. È inoltre noto che nella stessa circostanza l'uso del vestibolo – dove da poco era stata installata, al centro di un soffitto ligneo intagliato da Cristoforo Rosa, una virgineale *Figura allegorica della Sapienza* realizzata da Tiziano (fig. 59) – era stato concesso al sodalizio per svolgere le sue attività pubbliche: qui, la presenza dell'allegoria tizianesca contribuiva a definire anche dal punto di vista iconografico il senso della loro azione culturale, configurando una cornice aulica appropriata alle ambizioni del gruppo<sup>126</sup>. Infine, l'istituzione si era

---

all'inquisizione per possesso di libri proibiti (tra cui Valdes, Lutero, Melantone), andato assolto, e poi *relapso* nel 1563 per libri in ebraico contro la fede (S. Pagano, *Il processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568*, Roma 1991, p. 278, n. 103); dell'«eccellente messer Detio Belle Buono», anch'egli medico, pseudonimo di Giacomo Campagna da Bologna, processato nel 1567, forse antitrinitario (A. Stella, *Dall'anabattismo al socinianesimo nel Cinquecento veneto. Ricerche storiche*, Padova, 1967, p. 153, n. 106; si tratta di un personaggio importante, che figura tra i firmatari dei capitoli di fondazione; possibile che sia suo figlio quel «Galeno Bellebuono» annoverato tra i legisti, e che nello stesso processo (*Ibidem*) è indicato come intimo di Lelio Sozzini); di Giuseppe Moletto, matematico, inquisito nel 1562 (*Ivi*, p. 139); dell'avvocato «Matthio da Riva», alias Matteo degli Avogari, lettore di Erasmo e di Curione, morto in carcere nel 1567 (L. Tacchella, «Il processo degli eretici veronesi Matteo e Alessandro degli Avogari nell'anno 1567», in *Studi storici veronesi Luigi Simeoni*, 30-31 (1980-81), pp. 303-319); del «reverendo padre fra' Pacifico fiorentino», al secolo Francesco Giuntini, immatricolato tra gli Egidiani, grande astrologo, fuggito a Lione nella primavera 1561 dopo la chiusura dell'Accademia e qui costretto all'abiura pubblica, forse vicino alle posizioni calviniste (G. Ernst, «Giuntini Francesco», in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 104-108: ma omette di segnalare l'appartenenza alla Fama). Di altri personaggi – ovvero Marino Gradenigo (reggente dei teologi) e Livio Sanudo (geografo) – sono già stati messi in luce altrove comportamenti compatibili con una religiosità moderatamente orientata alla riforma e aperta a istanze di rinnovamento individuale e collettivo affini di stampo valdesiano (F. Ambrosini, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, Milano 1999, ad indicem).

<sup>124</sup> Pagano, «Sulla Accademia», pp. 373-375; Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 172.

<sup>125</sup> Rose, «The Accademia Veneziana», p. 231; Bolzoni, *La stanza della memoria*, p. 15.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 17. La decorazione del soffitto venne affidata a Cristoforo Rosa nel settembre 1557, e portata a compimento agli inizi del 1560: il 22 aprile di quell'anno veniva valutata da Tiziano e Sansovino (come arbitri di parte, rispettivamente dell'intagliatore e dei procuratori) 310 ducati.

anche ripromessa di coordinare la redazione di una “storia della procuratia”, volta a mettere in luce l’«ispirazione veramente divina» della sua fondazione e della sua attività<sup>127</sup>. Questi episodi evidenziano insomma una singolare convergenza a diversi livelli funzionali e progettuali tra l’Accademia e la Biblioteca, identificando nella sfera *visiva* – e dunque nella proiezione nell’immaginario pubblico – uno dei possibili nuclei di questo incontro, non privo di risvolti promozionali e autocelebrativi.

Non è purtroppo possibile, sul piano del metodo storico, ancorare direttamente l’esecuzione del soffitto della sala di lettura a un’esplicita volontà teoretico-iconografica espressa dalla Fama: in altri termini, non è possibile qualificare l’Accademia *tout court* come “iconographic advisor” del ciclo. Le prime notizie documentarie sul suo conto sono infatti successive all’estate del 1557, quando la decorazione doveva essere per la massima parte già completata<sup>128</sup>. Tuttavia, un collegamento tra questi due ambiti esiste, ed è stato peraltro già autorevolmente prospettato<sup>129</sup>, e legittima quanto meno la possibilità alternativa che, se non sia stata l’Accademia a dettare l’agenda della decorazione, al contrario possa essere stato il ciclo pittorico (ovvero, il suo contenuto: la sua peculiare gnoseologia rivelativa) ad aver ispirato indirettamente alcuni aspetti dell’istituzione.

Che la concezione del sodalizio possa essere in qualche misura legata alle immagini del soffitto sembra indicarlo uno specifico caso iconografico, finora passato inosservato. Come noto, il nome con cui l’Accademia era conosciuta per antonomasia derivava dall’omonima impresa con la personificazione della Fama utilizzata a partire

---

L’identità della figura di Tiziano resta ancora molto controversa e dibattuta (si veda da ultimo Sciuto “L’arte della ‘Prudenza’”; R. Krischel, “La ‘sagesse’ de Titien”, in *Revue de l’Art*, 160 (2008), pp. 23-34). Una diversa strategia interpretativa potrebbe essere offerta dall’indagine dei testi delle lezioni tenute nell’andito (alcuni già segnalati da Bolzoni, *La stanza della memoria*, pp. 8-9), con lo scopo di mettere in luce il virtuale patronato culturale della figura e il suo portato evocativo.

<sup>127</sup> Rose, “The Accademia Veneziana”, p. 230.

<sup>128</sup> L’istituzione dell’Accademia sembra doversi fissare tra il febbraio 1557, quando Badoer fa ritorno dall’ambasciata di Spagna, e il settembre dello stesso anno, quando in una lettera inviata a Camillo Vezzato si fa per la prima volta riferimento al sodalizio (Pagan, “Sulla Accademia”, p. 360). L’*Instrumento* di fondazione risale al novembre dello stesso anno (*Ibidem*). Questo non esclude tuttavia che la presenza delle medesime istanze promosse dall’istituzione anche in contesti precedenti, come quello dell’“Accademia” Venier (su cui M. Feldman, “The Academy of Domenico Venier. Music’s Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice”, in *Renaissance Quarterly*, 44 (1991), pp. 476-512).

<sup>129</sup> Vedi per esempio Bolzoni, *La stanza della memoria*, quando afferma, con riferimento alla Sala d’oro, che «c’è d’altra parte una forte analogia tra il clima culturale dell’Accademia e l’iconografia dei cicli pittorici che, proprio in quegli anni, la repubblica commissiona per i suoi più prestigiosi edifici pubblici» (pp. 17-18).

dal 1558 come marca tipografica, esistente in due stati differenti per minime varianti (figg. 60 a-b). L'immagine – non l'unica elaborata dall'Accademia per definire la propria identità pubblica<sup>130</sup>, ma certamente la più importante – rappresenta una figura alata posta in equilibrio sopra una sfera simboleggiante il globo, che tiene in una mano una tromba e nell'altra un cartiglio con il motto «Io volo al ciel per riposarmi in Dio». La sentenza, ovvero l'*anima* dell'emblema, rimanda al carattere celeste e divino di questa Fama, che ascende al cielo per rimettere integralmente il proprio oggetto – ovvero, la conseguenza sociale o culturale di un'azione meritoria – nelle mani della divinità, per “dimorare” in essa interrompendo il proprio itinerario terreno<sup>131</sup>.

Non possono allora sfuggire, ne tanto meno derubricarsi a mere coincidenze, le affinità contenutistiche (e in parte anche iconografiche) che questa figura intrattiene con la *Fama* ideata da Licinio come fulcro centrale della volta della Sala di lettura (fig. 49): analoga è soprattutto l'idea di assunzione celeste della personificazione, e il conseguente principio di rinuncia ai beni materiali, nel dipinto reso attraverso il rilascio dei simboli mondani, nell'emblema attraverso il senso restituito dall'iscrizione del cartiglio. Si tenga presente, a titolo di raffronto, che l'iconografia tradizionale e di gran lunga più diffusa della fama *volitans* non prevedeva affatto la sua finale dimora celeste, né qualche forma di assunzione o ascensione divina, ma solo la sua libera e diffusa circolazione terrena<sup>132</sup>: il ricorso a questa tipologia – a tutti gli effetti qualcosa di simile a una *lectio difficilior* – rende dunque del tutto plausibile un rapporto derivativo tra le due immagini, almeno sul piano concettuale; occorre

---

<sup>130</sup> Nell'*Instrumento di deputatione* Federico Badoer invitava i nipoti ad apporre sulla facciata del palazzo sede dell'istituzione «il San Marco con l'arma Badoera scolpita, che dica, Academia Venetiana» (c. 11r). Il palazzo in questione non mi risulta sia stato ancora identificato.

<sup>131</sup> L'accezione religiosa dell'emblema era stata colta anche da Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 172. Andrà sottolineato l'interessante utilizzo riflessivo del termine “riposare”, che in questa circostanza ha il significato di affidarsi integralmente nelle mani di qualcuno, di dimorare in lui in senso metafisico in vista di un esaurimento dei compiti terreni; il *Dizionario* di Salvatore Battaglia segnala con questa accezione un eloquente esempio di Marcantonio Flaminio: «Questa santissima Fede genera una viva speranza e una costante fiducia nella misericordia di Dio verso di noi, vivendo e operando nel cuore, per la qual noi del tutto ci repossiamo in Dio» (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, XVI, Torino 1992, p. 691).

<sup>132</sup> Il caso più prossimo è offerto dalla Fama realizzata per le *Sorti* marcoliniane nel 1540 (di cui esiste anche un disegno preparatorio attribuito a Sustris: Mancini, *Lambert Sutris*, p. 5) che raffigura la personificazione incedente in un paesaggio rurale e con i piedi ben piantati a terra. Costanti sono invece la presenza di ali e tromba, che traducono il senso di mobilità e amplificazione delle notizie secondo un modello già codificato in Virgilio (*Aen.* IV, 173-190) e Ovidio (*Metam.* XII, 35-74) e di qui transitato, senza alterazioni di rilievo, in Boezio, Petrarca e Boccaccio.

peraltro tenere in debito conto che il tondo liciniano costituisce il perno non solo visuale su cui si regge l'intelaiatura rivelativa dell'intero soffitto, definendone una sorta di ideale silloge complessiva.

Il fatto che l'Accademia abbia tratto ispirazione per il suo emblema – che è come dire: per la sua immagine pubblica – da una delle allegorie che compaiono al *centro* del soffitto sembra dunque poter offrire una conferma all'ipotesi di una relazione tematica molto stretta, ai limiti dell'identificazione, tra le immagini della volta e i principi dell'istituzione. In effetti, anche sul piano dei contenuti non sembrano mancare tratti in comune tra le due poetiche, *espressioni condivise* di un similare sentire scientifico e gnoseologico; schematicamente, se ne possono rintracciare almeno tre di principali:

– centrale nell'ideologia dell'Accademia è il principio di *renovatio* umanistica, inteso non solo, o non tanto, in termini di recupero “archeologico” di tradizioni culturali passate (da cui l'attività di scavo e di recupero bibliografico), ma anche e soprattutto come riaffermazione e restaurazione di modelli conoscitivi perduti, dimoranti in un passato mitico. A questo proposito, in un sommario del 1559 compilato dall'Accademia e indirizzato «Agli studiosi delle buone arti» viene affermato che «niuna cosa per certo ha più cara, a niuna è più intenta, e di niuna l'Academia nostra più volentieri prende cura che, in quanto si estendono le forze sue, *ritornare al mondo il secol d'oro*: cioè il degno e proprio ornamento alle buone arti, e ai veri studii, e medesimamente la tralasciata consuetudine di bene, e virtuosamente operare»<sup>133</sup>. Lo stesso principio orienta sostanziosamente anche il programma iconografico del soffitto, soprattutto nelle sequenze centrali, tra Licinio e Veronese: è qui infatti che emerge il rapporto inscindibile tra virtù moralmente rigenerate attraverso una rinuncia dei beni terreni e conseguente libero accesso alla conoscenza; questo fenomeno è peraltro inquadrato nell'ottica di un recupero del privilegio originario, dello stato del *secol d'oro* che il ciclo marciano individua nella perduta condizione adamitica.

– la compenetrazione tra Accademia e soffitto emerge sensibilmente anche nei più specifici interessi disciplinari promossi nell'istituzione. È ben noto come nella *Somma* del 1558 rivestano un ruolo fondamentale i saperi scientifici e matematici, ovvero «Arithmetica», Geometria, «Perspettiva», Musica, Astrologia,

---

<sup>133</sup> Rose, “The Accademia Venetiana”, p. 228; Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 177. Il corsivo è mio.

«Geographia»<sup>134</sup>. La Fama si distingue dalle altre esperienze accademiche contemporanee – per lo più orientate sul piano dell’erudizione letteraria di ispirazione antipedantesca (da cui l’uso della lingua volgare), secondo un paradigma di ascendenza ancora umanistica: si veda la stessa Accademia Fiorentina, o gli Infiammati padovani<sup>135</sup> – proprio per questa marcata attenzione all’aspetto “scientista” o razionale, declinato nelle sue diverse formulazioni pratiche e metafisiche. Come dimostrano i casi del tondo centrale di Salviati o dei due dipinti di Veronese, la stessa attenzione verso i dispositivi tecnici e i saperi armonici, prima consegnati e poi riscoperti, ritorna in grande evidenza anche nel soffitto, venendo a costituire una sorta di selezionata metonimia per significare l’intera sfera della conoscenza e della *prisca sapientia*. Non è poi un caso che qui manchino del tutto allusioni alle tradizionali discipline del trivio (dialettica, retorica, grammatica), centrali nelle trattazioni allegoriche dei cicli eruditi di epoca precedente, e ancora attuali fino almeno al tempo della Stanza della Segnatura<sup>136</sup>.

– del tutto simile è inoltre l’attenzione alla dimensione civile, al “buon uso sociale” delle discipline. La proposta teoretica della Fama è avanzata con esplicite ricadute civiche: non a caso saranno proprio le sue “ambizioni statali” – simboleggiate su tutte da un’iniziativa quale l’ottenimento del privilegio per la stampa delle leggi del senato – a decretarne in buona misura l’isolamento politico, e il conseguente fallimento economico<sup>137</sup>. Anche nel soffitto sono presenti allusioni ai benefici che lo studio e la rigenerata virtù possono apportare alla civiltà, concentrate in particolare nella triade di Schiavone e nella sua controversa e problematica metafora bellica. L’attenzione verso

---

<sup>134</sup> *Somma dei libri*, passim. Su questo aspetto, e sull’emergere delle tendenze scientiste nel contesto veneziano, restano ancora attuali le riflessioni di Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 155-212.

<sup>135</sup> Sull’Accademia Fiorentina, si può vedere in particolare lo studio di M. Plaisance, “Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les «Humidi» aux prises avec L’Académie Florentine”, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l’époque de la Renaissance*, Paris 1974, II, pp. 194-242. Sul sodalizio padovano, si veda lo stimolante volume di V. Vianello, *Il letterato, l’accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova 1988 (con bibliografia).

<sup>136</sup> A questo riguardo, si deve tener presente in particolare, soprattutto per la sua ampia risonanza postuma, lo studio pionieristico di J. von Schlosser, “Giusto’s Fresken in Padue und die Vorläufer der Stanza della Segnatura”, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 17 (1896), pp. 13-100, nel quale si rintraccia per la prima volta una linea di sviluppo del motivo enciclopedico finalizzato a evidenziare cosa era il mondo, cosa era la conoscenza, cosa era la verità. Le stesse indagini di Nicola Ivanoff sul contesto della Marciana denunciano ampiamente il loro debito non solo bibliografico con la ricerca dello storico viennese.

<sup>137</sup> Bolzoni, *La stanza della memoria*, pp. 16-17.

questi temi è attestato anche nello scarso pubblicato della stessa Accademia, i cui titoli rimandano a tematiche di onore e distinzione cavalleresca nuovamente affini a quelli illustrati nella parte finale del soffitto, tra Veronese e Schiavone<sup>138</sup>.

Non mancano infine anche casi di adesione personale alla poetica del ciclo da parte di distinti accademici. Un esempio possibile è offerto da un trattatello sul tema della riforma del calendario gregoriano dato alle stampe nel 1583 dall'ex accademico Giuseppe Zarlino, musico, esperto di discipline armoniche e maestro di cappella marciano<sup>139</sup>, i cui scritti teorici abbiamo già visto fornire qualche spunto importante per l'interpretazione della triade veronesiana. Nella lettera introduttiva di questo trattatello, composto con finalità prevalentemente tecnico-matematiche, il teorico dispiega una breve "storia della conoscenza" in forma di mitologema che presenta ampie analogie con quella illustrata nel ciclo pittorico: in essa si fa riferimento alla questione della disobbedienza adamitica, cui si addebita la responsabilità della perdita dell'originario stato di perfezione conoscitiva, alla misericordia divina che mantiene "memoria" della perduta condizione di sapienza, al «desiderio innato di sapere» dell'uomo, e al ristabilimento delle condizioni di partenza in virtù di questa elezione<sup>140</sup>. Tematiche tutt'altro che scontate, sia in rapporto alla specifica occasione dell'intervento zarliniano sia con riferimento ai più diffusi paradigmi conoscitivi che

---

<sup>138</sup> Tra i primi titoli di carattere storico-politico usciti nel 1558, si segnalano per esempio un *Discorso intorno alle cose della guerra, con un'oratione della pace*, un *Ordine de cavaliere del tostone*, e i *Dieci circoli de l'imperio*.

<sup>139</sup> Vedi I. Fenlon, "Zarlino and the Accademia Venetiana", in *Italian Academies of the Sixteenth century*, a cura di D.S. Chambers, F. Quiviger, London 1995, pp. 79-90.

<sup>140</sup> Ne riportiamo per chiarezza un ampio e selezionato stralcio: «[Zarlino sta parlando dell'umano "difetto del conoscimento"] Et se ei non havesse cotale bisogno, veramente che se li potrebbe dir quello, che disse il maligno serpente alla prima femina, che ei fusse come un dio in terra, et forse sarebbe stato, se egli havesse obedito al suo fattore, et non havesse mangiato del frutto dell'arbore della scientia del bene et del male, il quale piantò esso Dio (come dice la divina scrittura) nel mezo del paradiso terrestre: ma dalla sua disubidientia gli avvenne, che dopo l'acquisto fatto della molta ignorantia, insieme anco perde la vita, onde la natura humana restò herede in sempiterno di queste, et di molte altre pene, et miserie. Et quantunque per la prevaricatione del nostro primo padre, l'huomo perdesse in un tratto molti beni, tuttavia non volse Iddio che restasse al tutto privo di quella scientia, che egli havea perduto, ma la divise tra i mortali, et diede a questo un dono di una maniera, et a quello di un'altra, et una particolar gratia, secondo che piu gli fu un piacere, come chiaramente dimostra il santissimo apostolo Paulo, accioche per cotal mezo l'huomo conoscesse la gloria di sua maestà, et i thesori infiniti della sua divina sapientia. Il perche havendo Iddio dato all'huomo il dono dell'intelletto, et ritrovandosi naturalmente in esso lui, come cosa naturale anco sempre naturalmente ha sete d'intendere et di sapere le cagioni delle cose, quantunque minime. [...]»: Gioseffo Zarlino, *Resolutioni de alcuni dubii sopra la correctione dell'anno di Giulio Cesare ordinata dalla s.d.n.s. papa Gregorio XIII*, Vinetia, Girolamo Polo, 1583, p. 4.

orientano in genere questi preamboli: motivi che contribuiscono a confermare una volta di più l'ampia diffusione, o almeno la possibile circolazione, della poetica rivelativa del ciclo figurato all'interno degli ambienti culturali dell'Accademia.

L'aver chiamato in causa l'Accademia della Fama ci consente da ultimo di rilanciare il discorso in direzione di Giuseppe Salviati. Nonostante manchino elementi documentari in grado di supportare l'ipotesi di un suo coinvolgimento *personale* e nominale nel sodalizio (per la verità non così improbabile, come vedremo: ma non è questo il punto), esistono tuttavia alcune circostanze indirette che possono provare quanto meno una prossimità professionale se non anche umana con questo ambiente accademico.

Un esempio concreto in tal senso è offerto dall'episodio della decorazione della Sala di antipregadi di Palazzo Ducale, condotta a termine da Salviati tra i primi del 1566 e il luglio 1567, andata distrutta a seguito dell'incendio del 1573, ma ricostruibile nelle sue articolazioni di massima grazie a una forbita *Descriptio* poetica composta e pubblicata da Francesco Zannio nello stesso 1567<sup>141</sup>. Il programma iconografico non è sopravvissuto, ma l'analisi circostanziata del poema di Zannio permette di inferire che il contenuto del ciclo – progettato per un ambiente destinato ad accogliere ambasciatori e maggiorenti – era destinato in misura preponderante a celebrare la *potestas* veneziana, e in particolare il suo dominio regale sui territori della terraferma e dell'oltremare<sup>142</sup>. Il soffitto era infatti scandito in tre teleri principali, i due laterali con personificazioni delle città dello stato da terra e di quello da mar, e quello centrale con una figura di Venezia attorniata e celebrata da diverse allegorie di virtù<sup>143</sup>: in questo senso, la decorazione dava corpo a un insieme che giustamente Massimiliano Rossi ha definito «un compendio della teologia politica veneziana che culminava nella celebrazione di Venezia regina»<sup>144</sup>, vicino per il suo contenuto a quello di altre

---

<sup>141</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 253-255. Sulla Sala di Antipregadi, si veda almeno S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council house. Studies in the religious iconography of the Venetian Republic*, Roma 1974, p. 241 sgg.; su Francesco Zannio, vedi anche cap. IV.1.

<sup>142</sup> Sinding-Larsen, *Christ in the Council house*, pp. 241-242. L'analisi dello studioso presenta tuttavia alcuni punti non del tutto convincenti, anche a causa del difficile latino adoperato dallo Zannio, a prima vista ricco di reminiscenze classiche e virtuosismi letterari che richiederebbero, per una loro migliore comprensione, la collaborazione da parte di uno specialista di letteratura umanistica.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> Rossi, *La poesia scolpita*, p. 176.

imprese decorative di qualche anno precedenti, come il caso della Loggetta Sansoviniana<sup>145</sup>. Per quanto non si possiedano a questo proposito elementi documentari incontrovertibili, è verosimile che il progetto fosse stato ispirato da un vecchio programma redatto su commissione diretta del doge Lorenzo Priuli (1556-1559) dalla stessa Accademia della Fama, inteso a «significare – sono le parole dello stesso Badoer nella supplica del 1560 – la prova del regger christianamente, virtuosamente, con sicurtà et splendor uno stato». Alla stessa istituzione era inoltre stato demandato dalle medesime autorità ducali il singolare incarico di selezionare un pittore cui affidare l'esecuzione, segno dell'esistenza di percorsi preferenziali di cooptazione artistica all'interno degli ambienti ufficiali di “palazzo”:

Potranno similmente sapere [i Procuratori di San Marco, a cui Badoer si rivolge] che havendo ad essa academia con la volontà del Serenissimo Principe li Clarissimi Signori proveditori supra le fabriche del palazzo fatto una terminatione in scrittura, che da essa sia fatto uno aparato di quelle inventioni di pitture da esser poste nel luogo inanzi le porte dell' Illustrissimo Collegio e Senato, Consiglio di Dieci, e la Cancelleria, et *datole il carico parimente ch'ella dovesse parimente far ellettione del pittore*, ha risoluto in scrittura la più bella inventione et di maggior ornamento a questo Serenissimo Stato ch'altra fosse mai fatta, non pur in questa città, ma in ogn'altra del mondo.<sup>146</sup>

Pur con tutte le cautele del caso, pare plausibile supporre che il pittore “eletto” dalla Fama nel 1558/59 – periodo entro il quale dovrebbe collocarsi l'elaborazione del progetto<sup>147</sup> – fosse lo stesso al lavoro nel 1566: ovvero che l'incarico di visualizzare il programma steso dall'Accademia fosse stato da questa affidato fin dal principio a Salviati<sup>148</sup>, il quale evidentemente poteva contare su importanti contatti o attestati di

---

<sup>145</sup> A questo proposito, può essere utile ricordare la notizia – non confermata, ma neppure vagliata con la dovuta attenzione – riportata da Antonio Diedo, secondo cui i rilievi della Loggetta erano stati disposti su disegno dello stesso Salviati, «dalla cui penna spiritosa e leggiadra espressi ne vennero i bassi rilievi e le statue, non men che alcune vedute prospettiche che vi si ammirano» (*Elogio di Daniele Barbaro Eletto patriarca di Aquileia del nobil uomo Antonio Diedo, Segretario dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, tipografia Alvisopoli, 1817, p. 11 (citato in Rossi, *La poesia scolpita*, p. 184).

<sup>146</sup> *Supplica ai Procuratori di San Marco*, in Rose, “The Accademia Veneziana”, p. 230 (i corsivi sono miei). L'episodio è rilevato anche da Bolzoni, *La stanza della memoria*, p. 18.

<sup>147</sup> A quanto si deduce incrociando i dati della supplica con quelli della *Descriptio* di Zannio, nel quale è incluso un elogio non casuale dei due dogi Priuli (vv. 319-325; Sinding-Larsen, *Christ in the Council house*, p. 275), l'incarico doveva essere stato affidato all'Accademia direttamente dal doge Lorenzo Priuli, regnante dal 1556 all'agosto 1559, e portato in seguito a compimento dal fratello (regnante dal settembre 1559 al novembre 1567): dal che si ricava che il progetto doveva essere stato redatto entro l'estate dello stesso 1559.

<sup>148</sup> Questa ipotesi è stata talora anche data per scontata: M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992, p. 260.

stima all'interno dell'istituzione. Non dovrebbero essere casuali infatti le tangenze tra la descrizione contenuta nella supplica del 1560 e la descrizione del soffitto operata dallo stesso Zannio, entrambe orientate a definire spazi fisici e peculiarità politiche del "concetto" di *dominio* veneziano. L'episodio offrirebbe quindi una prima importante testimonianza della vicinanza del pittore alle istanze di politica culturale promosse dalla Fama. Non solo: il fatto che alcuni tra i principali interlocutori del pittore toscano nel periodo 1555-1565 circa provengano dalle fila della stessa Accademia rafforza ulteriormente la sensazione di una prossimità ideale tra Salviati e la cultura del sodalizio: una prossimità che del resto già Ridolfi sembrava ventilare, riferendo dei frequenti interventi del pittore toscano «nei congressi dei letterati», dove aveva libero accesso in virtù delle sue competenze in campo scientifico<sup>149</sup>. All'indagine più approfondita di questo snodo, cruciale per poter intendere lo sviluppo della carriera di Salviati nell'ultimo decennio, sarà allora dedicato il prossimo capitolo.

---

<sup>149</sup> «Quindi è, che era di lui fatta molta stima, et interveniva ne' congressi de' letterati, essendo arguto ne' moti e nelle risposte, dando saggio in ogni conti di bell'ingegno. Veniva alcuna volta visitato da Titiano e frequentemente dal Sansovino e da gentil'huomini, quali godevano della soave sua conversazione: Ridolfi, *Le maraviglie*, I, p. 245. Il giudizio richiama alla memoria quello espresso da Giorgio Vasari a proposito di Francesco Salviati, al quale «piaceva[gli] il praticare con persone letterate e con grand'uomini».

#### IV.1 *La Regola della voluta, e altri incroci culturali*

Non sono in molti tra i pittori veneziani del Cinquecento a poter vantare una schiera di amicizie e frequentazioni erudite come Giuseppe Salviati. Le fonti antiche – a stampa e manoscritte, con particolare riguardo agli epistolari e alle raccolte poetiche – restituiscono infatti la notizia di almeno una dozzina di relazioni e complicità di alto tenore “culturale”, concentrate soprattutto tra i primi anni cinquanta e la metà del decennio successivo. Solo una minima parte di esse ha a che fare in maniera più o meno diretta con la sua professione pittorica: il numero maggiore riguarda piuttosto la sua attività – ma sarebbe meglio parlare di *vocazione* – di studioso, ovvero le sue riconosciute competenze multidisciplinari nel campo delle scienze matematiche e astronomiche. Un’analisi di questi rapporti – cui sarà dedicata quest’ultima sezione – consentirà quindi di delineare un profilo più netto e definito dell’attività intellettuale di Salviati, permettendo insieme di verificare i termini del problematico e non sempre lineare rapporto di questa con la sua pratica artistica e con la sua produzione di immagini<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Questo aspetto della biografia del pittore – su cui già l’erudito modenese Giuseppe Campori si era opportunamente soffermato, evidenziando le «molte aderenze [procurategli] dalla duplice professione delle arti e delle discipline scientifiche» (*Giuseppe Porta detto il Salviati. Notizie biografiche e artistiche*, in *Atti e memorie delle Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, VI (1872), pp. 1-15; cfr. anche Id., *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ecc. nativi di Carrara*, Modena 1873, pp. 187-208) – risulta pressochè trascurato nella monografia di McTavish (confronta comunque *Giuseppe Porta*, pp. 59-63). Importanti indicazioni si possono tuttavia ricavare da Rossi, *La poesia scolpita*, pp. 143-148, a cui si deve un

Una prima testimonianza degli interessi scientifici di Salviati è offerta dalla stampa – l'unica cui il pittore ebbe mai accesso – della *Regola per far perfettamente col compasso la voluta*, uscita per Francesco Marcolini nel giugno 1552<sup>2</sup>. Il contenuto di questa anomala *plaque*, costituita da un singolo *folio* destinato a circolare in appendice a più corposi trattati di architettura, è ben conosciuto: si tratta dell'illustrazione di un nuovo metodo per la costruzione della voluta o spirale ionica, concepito come tentativo di risarcimento di una celebre e problematica *crux* filologica vitruviana, sulla quale si erano già cimentati in precedenza altri importanti artefici e teorici, come Alberti, Dürer, Philandrier e Serlio<sup>3</sup>. Rispetto alle ricostruzioni tentate in precedenza, il nuovo metodo salviatesco presentava importanti novità esecutive, distinguendosi in particolare per l'utilizzo di un procedimento di derivazione matematica, mutuato dal Libro IV degli *Elementi* di Euclide. Oltre a garantire la riproducibilità del prototipo e una correttezza tecnica estranea ai tracciati fino ad allora sperimentati, il nuovo metodo consentiva soprattutto di coniugare precisione descrittiva a un'inedita eleganza formale: non a caso gli specialisti hanno messo in rilievo gli aspetti propriamente esecutivi di questo procedimento, sottolineando soprattutto come le sue proprietà grafiche siano proprie di una mentalità avvezzata alla pratica del disegno<sup>4</sup>.

Di questa iniziativa editoriale è opportuno sottolineare qui due aspetti principali. In primo luogo, la *Regola* evidenzia la precoce attenzione da parte del pittore verso le tematiche di carattere matematico, e la sua conoscenza diretta – già al tempo del suo soggiorno padovano del 1541<sup>5</sup> – del testo di Euclide, allora disponibile soprattutto

---

primo importante tentativo di inquadrare il problema della cultura salviatesca all'interno del panorama letterario di metà cinquecento, anche attraverso un incremento delle fonti disponibili: che in questa sede possiamo ulteriormente accrescere di due o tre numeri.

<sup>2</sup> *Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello ionico et d'ogn'altra sorte, per Iosephe Salviati pittore ritrovata*, Vinetia, Francesco Marcolini, giugno 1552.

<sup>3</sup> Una esaustiva valutazione del problema storico-teorico – con riferimenti al dibattito pre- e post-salviatesco e analisi comparative dei diversi modelli – è offerta da M. Losito, “La ricostruzione della voluta ionica vitruviana nei trattati del Rinascimento”, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 105 (1993), pp. 133-175; per un'analisi della questione tecnica, si rimanda invece a D. Andrey, M. Galli, “Geometric Methods of the 1500s for laying out the Ionic Volute”, in *Nexus. Network Journal*, 6 (2004), pp. 31-48.

<sup>4</sup> «The method is notable for its simplicity and formal elegance, designed for those familiar with drawing»: Andrey, Galli, “Geometric Methods”, p. 36.

<sup>5</sup> La precisazione cronologica, come è ampiamente noto, si ricava dalle prime battute della lettera dedicatoria a Daniele Barbaro: «Già sono undici anni, che mi ritrovava in Padova a fare alcune pitture, et quel tempo d'intermissione ch'io aveva dall'opera del dipingere, soleva per mio diletto considerar varie cose di proporzioni et misure [...]»: *Regola di far perfettamente col compasso la*

attraverso la mediazione di Nicolò Tartaglia. È possibile che questi interessi si dovessero peraltro inquadrare nell'ambito di ricerche tecnico-scientifiche di più vasto respiro, attestate dal contestuale annuncio, rimasto tuttavia privo di successivi svolgimenti, dell'uscita di ulteriori sue «fatiche di prospettiva»<sup>6</sup>. Abbastanza singolarmente, questi interessi risultano del tutto svincolati, sul piano pittorico, da qualsiasi esito formale o iconografico: non solo mancano nelle opere superstiti di Salviati “volute ioniche” (e rari sono, in generale, i riferimenti architettonici presenti nel suo *corpus* pittorico), ma la sua stessa poetica figurativa – in prevalenza fondata, come abbiamo cercato di vedere, sul dinamismo plastico della figura, e dunque su un'idea dello spazio quasi bidimensionale – sembra rifiutare anche l'utilizzo di sofisticate inquadrature prospettiche, di visioni slontananti, di digressioni spaziali, ovvero di tutto quanto può essere legato a livello teorico con l'idea di *prospettiva* intesa, alla maniera fiorentina, come misura dello spazio. Quanto sembra già emergere in questa fase è dunque una sorta di “dualismo professionale” tra attività teorica e pittura, che nel contesto della piena maturità si manifesterà in forme ancora più radicali ed evidenti.

Un ulteriore aspetto rimarcabile di questa *Regola* si ricava dalla specifica “occasione” della sua stampa. Nella lettera di dedica a Daniele Barbaro<sup>7</sup>, Salviati ripercorre brevemente le circostanze della divulgazione della sua scoperta, riferendo di una visita ricevuta nella sua casa di Venezia da parte di Francesco Marcolini e di Sebastiano Serlio: a quest'ultimo egli avrebbe fatto dono del suo metodo con la promessa, in caso di una sua divulgazione a stampa, di una contestuale attribuzione di paternità<sup>8</sup>. Come noto, l'episodio costituisce una possibile prova del plagio attuato

---

*voluta*, c. 1r.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> È il caso di precisare, a scanso di equivoci, che la dedica in questione non costituisce prova di un legame tra i due, dovendosi addebitare piuttosto a iniziativa di Marcolini: come ricordato anche da Losito, “La ricostruzione della voluta ionica”, la reazione di Barbaro alla dedica fu alquanto fredda e distaccata, giungendo financo a negare implicitamente il contributo diretto del pittore alla *querelle*; i numerosi tentativi di accreditare Salviati, sulla scorta di questo episodio e dunque di un'amicizia improntata sulla condivisione di istanze tecniche e teoriche, della realizzazione del frontespizio del Vitruvio del 1556 (si veda da ultimo L. Cellauro, “Giuseppe Salviati's ‘Allegory of Architecture’”, pp. 5-7) devono dunque essere presi con estrema cautela; non è casuale del resto il fatto che il dotto patrizio si sia sempre affidato per le sue commissioni artistiche al pennello di Paolo Veronese.

<sup>8</sup> «Poco tempo dopo, essendo io ritornato in Venetia, messer Sebastian Serlio, architetto di fama non inferiore ad alcun'altro, hebbe notizia di questa mia inventione dal mirabile et ingegnoso messer Francesco Marcolini, col quale teneva molta dimistichezza, et con esso lui venuto un giorno in casa mia per vederla, mostrò che gli piaceva sommamente, et lodolla per la migliore, che

dall'architetto, che nel suo *Secondo Libro* del 1545 aveva descritto, mantenendolo anonimo, un ritrovato del tutto uguale a quello poi edito da Salviati<sup>9</sup>. Lasciando da parte questi aspetti polemici, la vicenda offre però anche una testimonianza importante delle modalità di circolazione di idee e pensieri all'interno di questi contesti istituzionalmente "irregolari": ovvero, del loro essere affidati per lo più alla mediazione orale, a canali informali, a scambi occasionali legati ad amicizie o conoscenze condivise. Per questa ragione, questi rapporti tendono a sedimentarsi, sul piano letterario (l'unico attraverso cui sono ancora attingibili), in testimonianze di tipo funzionale: lettere *in primis*, ma anche dialoghi, talora dediche o poesie di occasione. Ed è dunque a questi generi letterari che è necessario rivolgersi per rintracciare la presenza del pittore nei contesti culturali veneziani del suo tempo.

Le prime testimonianze disponibili dei rapporti di Salviati con l'*entourage* culturale veneziano rimandano ancora all'ambiente di Marcolini, al settore dell'erudizione letteraria, e alle strategie di autopromozione e di mutuo accredito attraverso lo scambio di epistole e dediche tipiche della poligrafia cinquecentesca. È questo il caso, per esempio, della lettera inviata «al compare messer Giuseppe» da Pietro Aretino nel maggio 1548, in cui compare la descrizione di una facciata da poco realizzata nei pressi di San Geremia e un elogio del linguaggio "all'antica" del pittore, paragonato a quello di Pietro Bembo<sup>10</sup>. Alla stessa tipologia letteraria appartengono anche gli interventi "opportunistici" di Anton Francesco Doni, che menziona il nome di Salviati tra «i più honorati et amorevoli gentil'huomini» di Venezia elencati nei *Marmi* (1552)<sup>11</sup>, e lo ricorda ancora in chiusura della dedica a Jacopo Tintoretto premessa alla sua edizione delle *Rime del Burchiello* del marzo 1553, riconoscendolo come suo

---

infin a quest' hora fusse stata ritrovata, et datogli la regola di farla, mi promise che se per alcun tempo gli fosse accaduto di metterla in luce, egli sotto il mio nome l'haveria publicata»: *Regola di far perfettamente col compasso la voluta*, c. 1r. L'episodio si può collocare verso la fine della primavera 1541: V. Mancini, *Lambert Sustris a Padova*, p. 32. Sui rapporti Serlio-Marcolini ha insistito anche L. Olivato, "Ancora per il Serlio a Venezia. La cronologia dell'arrivo ed i suoi rapporti con i «dilettanti d'architettura»", in *Museum Patavinum*, 3 (1985), pp. 143-154.

<sup>9</sup> Losito, "La ricostruzione della voluta ionica", *passim*.

<sup>10</sup> Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1997-2002: IV, n. 591 [«al compare»]. L'edificio, la cui decorazione (perduta) viene paragonata a modelli romani di Polidoro da Caravaggio e Baldassarre Peruzzi, si trovava secondo Aretino «in sul canal grande, poco sotto al dove sta Giovanni Mendozza, di Cesare meritatamente ambasciatore»; l'episodio è commentato anche da Rossi, *La poesia scolpita*, pp. 187-188.

<sup>11</sup> Doni, *I Marmi*, 1552, p. 69.

«benefattore» e promettendogli una prossima «dedicatione», che tuttavia non vedrà mai la luce<sup>12</sup>. L'attenzione di Doni verso Salviati in questo specifico frangente è confermata anche dall'episodio dell'*Allegoria della Fortuna* ricordato in precedenza, nonché dalla sua inclusione tra i membri della fantomatica Accademia Pellegrina, promossa dagli stessi Doni e Marcolini<sup>13</sup>. La partecipazione diretta da parte del pittore a queste iniziative semiludiche e private, o quanto meno la loro effettiva condivisione sul piano teorico e culturale, resta tuttavia più che dubbia: ed è forte l'impressione è che si tratti più che altro di tentativi di coinvolgimento fittizi, tesi per l'appunto a promuovere persone e carriere piuttosto che idee e progetti. In questa luce deve quindi leggersi anche la citazione contenuta in un'ottava dell'*Angelica innamorata* del ferrarese Vincenzo Brusantino (1550), anch'egli poeta vicino al gruppo marcoliniano, dove il nome di Salviati ancora accompagnato dall'apposizione locativa («Iseppo garfagnino») viene associato a quelli di Tiziano, Sansovino e Danese Cattaneo, riuniti a comporre – nello stesso spirito antologico doniano – un'ideale rappresentanza illustre delle arti veneziane nelle loro distinte declinazioni pratiche:

Di pittura il mirabile Tiziano  
 La macchina ornerà dell'Universo  
 Jacopo Sansuin in oro, e in marmo terso;  
 Il Danese d'ingegno sovrahumano  
 Sculpendo adorerà poesia in verso  
 Iseppo Garfagnino con le sue belle  
 Pitture abbasserà Zeusi et Apelle.<sup>14</sup>

Di tutt'altro genere – perché improntati sul principio “accademico” per eccellenza della collaborazione intellettuale tra pari – appaiono al contrario i rapporti intrattenuti col letterato centro italiano Francesco Angelo Coccio, attestabili per via documentaria attraverso una lettera del novembre 1557 indirizzata da questi ad Ettore Ausonio, ma

---

<sup>12</sup> «Penso che n'havrete diletto, et in questo mezzo che vo leggerete, la mia penna seguirà di scrivere alcune altre cosette per riconoscere molti altri miei benefattori, et poi che ho cominciato a fare parte di mio debito con i pittori, passerò inanzi con un'altra dedicatione all'elevatissimo d'ingegno m. Ioseph Salviati, Pittore vivacissimo. Et vi prometto che io fo questo uffitio piu che volentieri, che cosa ch'io facesse mai dieci anni sono, per che l'honorar si nobili spiriti come voi et si unichi è un uffitio dignitosissimo, et reale».

<sup>13</sup> G. Masi, “Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina”, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, a cura di P. Procaccioli e A. Romano, Manziana 1999, pp. 45-85.

<sup>14</sup> Citato da A. Pettinelli, “Un tempio, una città: Venezia in un poema cavalleresco alla metà del '500”, in *La rassegna della letteratura italiana*, 95.3 (1991), pp. 60-70; Rossi, *La poesia scolpita*, p. 188.

plausibilmente già instaurati agli inizi degli anni quaranta, al tempo delle *Sorti* e dei primi lavori per Marcolini<sup>15</sup>. Originario dell'Umbria ma presente almeno dal 1538 a Venezia, dove si era rifugiato dopo una breve fallimentare esperienza romana, Coccio è figura di un certo rilievo nel panorama culturale veneziano del secondo quarto del secolo, come risulta in particolare dai contatti letterari e istituzionali che risulta in grado di stringere: egli fu, tra le altre cose, redattore per Francesco Marcolini, segretario e corrispondente di Pietro Aretino, precettore di Perseo Cattaneo (figlio dello scultore Danese) e di Zaccaria Contarini, segretario di Stefano Sauli e da ultimo anche di Federico Badoer<sup>16</sup>; a quest'ultimo si deve certamente il suo coinvolgimento nelle attività dell'Accademia della Fama, dove Coccio fu immatricolato col ruolo di «grammatico»<sup>17</sup>.

Oltre a un certo numero di liriche di ispirazione amorosa o di soggetto religioso, la sua attività letteraria è attestata da alcuni importanti volgarizzamenti, tra cui si segnala la traduzione dal greco della celebre *Tabula* di Cebete Tebano (Marcolini, 1538), dialogo allegorico di epoca ellenistica sul tema del destino, della Fortuna e delle vicissitudini umane<sup>18</sup>. La lettera di dedica di quest'opera, indirizzata a Francesco Contarini di Filippo, offre una testimonianza dell'apertura del letterato verso i contemporanei dibattiti sul rapporto tra arte e natura, e tra poesia e pittura: è in questa circostanza che fa la sua comparsa il *topos* neoplatonico della pittura mitologica come veicolo per la diffusione delle «gravissime e divine moralità sotto il velo de la favola»<sup>19</sup>, un principio posto a fondamento di ampi tratti della poetica figurativa di

---

<sup>15</sup> La lettera in questione, inviata da Coccio a Ettore Ausonio («e se vedete il Salviati, raccomandatemi a lui, dicendogli che ho gran desiderio d'intender qualche cosa di lui e del Danese [Cattaneo]»), già resa nota da S. Seidel Menchi, *Erasmus in Italia*, Torino 1987, p. 398, n. 86, è stata pubblicata assieme con altro materiale da P. Procaccioli, «Note e testi per Francesco Angelo Coccio», in *La cultura. Rivista di filosofia, letteratura e storia*, 27 (1989), pp. 387-417 (pp. 416-417); in entrambe le occasioni la presenza del pittore non è stata però rilevata.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 387-400.

<sup>17</sup> Il suo nome compare nell'*Instrumento di deputatione*, c. 7r.

<sup>18</sup> Oltre a questa, a lui si devono le traduzioni dell'*Institutio principis Christiani* di Erasmo (Marcolini, 1539) e degli *Amori di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (Nicolini da Sabio, 1551): Procaccioli, «Note e testi», pp. 409-416. L'edizione della *Tabula Cebetis* non fu priva di concrete ricadute anche sul piano della produzione di immagini, e proprio in contesti prossimi a quelli di Marcolini e dello stesso Salviati: Mancini, *Lambert Sustris a Padova*, p. 10 ss.

<sup>19</sup> Si riporta per maggior chiarezza il principale passaggio: «Le opere che i sommi Filosofi hanno scritto de le virtù, de i costumi e de i secreti de la natura, sono certamente meravigliose, ma a chi debbe leggerle bisogna la diligentia de l'otio e la consideratione de la quiete, perochè l'altezza de i loro ingegni fu tale, che chi vuole alzarsi a quella è necessario che abbia l'ali de l'intelletto simili a quelle de l'aquila, onde possa volare sopra le sfere. E perché la commodità de l'uno e lo agio de l'altra non è concesso a tutti quegli che bramano contemplarle e considerarle nel modo che essi le

Salviati (figg. 40-42). Ed è dunque possibile che proprio a contatto con Coccio il pittore toscano possa essere venuto progressivamente maturando la sua concezione di mitologia come “specchio” di principii allegorici attraverso cui poter attingere idee di portata universale.

Il destinatario della lettera di Coccio del novembre 1557, e dunque il mediatore dei saluti indirizzati a Salviati, con il quale evidentemente doveva mantenere rapporti costanti, è invece Ettore Ausonio (Venezia?, 1520ca.-1570ca.), poliedrica e ancora poco studiata figura di studioso di discipline tecnico-matematiche, nonché progettista di strumenti scientifici e cultore di cabala<sup>20</sup>. Laureatosi a Padova nel 1543 con Federico Dolfín, della cui cattedra fu in seguito accreditato tra i potenziali successori, Ausonio è documentato a partire dal 1547 a Venezia, nell’area di San Giobbe, dove risulta svolgere ufficialmente la professione di medico fisico<sup>21</sup>. Il suo nome compare nel 1558 tra i reggenti dei matematici nell’Accademia della Fama, per la quale curerà l’edizione della *De fluxu et refluxu maris aquae disputatio* dello stesso Dolfín (1559), dedicandola al cardinale di Tournon<sup>22</sup>. Negli anni successivi dovette occuparsi prevalentemente di studi di prospettiva e di ottica, intrattenendo peraltro anche una fitta corrispondenza col matematico urbinato Federico Commandino sul tema degli specchi concavi e della rifrazione delle immagini; in questo periodo sono inoltre attestati contatti con figure quali il tipografo Michele Tramezzino, il matematico Francesco Barozzi e il geografo Livio Sanudo, che documentano la sua integrazione a diversi livelli, pratici e teorici, nel dibattito culturale contemporaneo<sup>23</sup>.

Personaggio dai vasti e ramificati interessi, tipico esponente di quella cultura scienziata diffusa nell’ambiente veneto di secondo Cinquecento che aprirà la strada all’esperienza di Galileo, Ausonio è autore di un cospicuo lascito manoscritto confluito integralmente alla sua morte nel fondo Pinelli, composto da una trentina

---

scrissero, per giovare a i più ci sono suti di queglii che per meglio esplicare gli antichi di sì profonde cose le mostrarono dipinte come figure ritratte dal vivo, conoscendo che gli uomini tirati da la diletatione che si trae da la pittura più facilmente le intendono e se le imprimeno ne la memoria» (Procaccioli, “Note e testi”, p. 409).

<sup>20</sup> Su questa figura, si veda il contributo di P. Ventrice, “Ettore Ausonio, matematico dell’Accademia Veneziana della Fama”, in *Ethos e Cultura. Studi in onore di Ezio Riondato*, Padova 1991, II, pp. 1133-1154.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 1140.

<sup>22</sup> *Ivi*, *passim*. Il volume comprendeva anche l’edizione del *De motu octavae sphaerae* dello stesso Dolfín.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

circa di brevi e spesso incomplete trattazioni, parte di carattere teorico-speculativo, parte comprendenti traduzioni, commenti o riassunti di opere di soggetto filosofico<sup>24</sup>, parte ancora con sommari e appunti per lezioni e conferenze. Gli argomenti più frequenti affrontati in questi scritti sono quelli relativi alla geometria, alla geografia e al pensiero ermetico, anche se non mancano occasionali interventi di poetica e teoria letteraria. Tra le scritture più integre e importanti – alcune delle quali meriterebbero maggiore attenzione critica da parte degli specialisti – si segnalano un’*Introductione alla prospettiva* «divisa in 4 libri»<sup>25</sup>, dei brevi *Discorsi sopra la geografia*<sup>26</sup>, un commento sul *Libro della formatione dell’universo* «intitolato nella lingua hebrea sefer Iezzirah»<sup>27</sup>, alcune ricette alchemiche per ottenere sali e loro derivati nonché un gran numero di progetti di strumenti tecnici per l’osservazione del cielo<sup>28</sup>, alcuni dei quali predisposti per Emanuele Filiberto di Savoia, presso il quale Ausonio sembra essere stato a un certo punto convocato in qualità di precettore o astronomo di corte. Sul piano generale del metodo, gran parte di questa produzione si distingue per la sua sincera ortodossia neoplatonica e ficiniana, evidente dai frequenti riferimenti al principio dell’unità organica del vivente e della corrispondenza tra micro e macrocosmo. Dell’astrologia, per esempio, viene detto che il suo fine è quello di «dimostrare con scienza certa la misura delli corpi et delli lumi celesti, et di tutto quello che al corpo universale del mondo per cagione di tale misura s’appartiene»<sup>29</sup>. In maniera simile, della prospettiva si afferma il suo oggetto essere l’indagine delle «menti divine che reggono li cieli, havendo l’ufficio di muovere le portioni inferiori dell’anima humana alla contemplatione et all’attione»<sup>30</sup>: una definizione senza dubbio

---

<sup>24</sup> Si segnala in particolare la presenza di traduzioni, commenti e ragionamenti su opere di Platone, Ermete Trismegisto, Giovanni Sacrobosco, Witelo, Raimondo Lullo, Galeno. Un elenco sommario dei titoli è stilato da P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, Leiden-London 1977, I, *ad indicem*.

<sup>25</sup> Biblioteca Ambrosiana, Milano (=BAM), ms. R 105 sup., c. 183r ss. Il breve componimento è dedicato al problema «della illuminatione, della visione, delle cause degli errori et false apparenze, del modo d’illuminatione et della visioni delli lumi nel cielo», e la sua utilità, oltre che all’indagine naturale, viene riferita anche alla «consolatione et piacere che l’huomo può havere da questa cognitione nel giudicar quelle pitture di prospettiva che sono ammirate dagli huomini, et nell’ordinare le parti delli edificij nella architettura, et nel misurar con l’occhio le distanze, le altezze et le profondità» (c. 183r).

<sup>26</sup> *Ivi*, c. 278r ss.

<sup>27</sup> BAM, ms. R 116 sup., c. 205r ss. Si tratta di una rielaborazione di appunti raccolti per conto di Marc’Antonio Genova, lettore di filosofia allo Studio di Padova.

<sup>28</sup> Si veda per esempio BAM, ms. R 105 sup., cc. 267r-277v.

<sup>29</sup> *Ivi*, c. 203r («Il libro introduttivo alla nova astrologia»).

<sup>30</sup> BAM, ms. R 116 sup., c. 186r.

originale, distante dalla tradizionale codificazione della *perspectiva artificialis* come pure da quella della *perspettiva naturalis*, e volta piuttosto a sottolineare il carattere metafisico della disciplina e il suo orientamento divino e celeste; una definizione che per molti aspetti può essere ben visualizzata nell'immagine veronesiana del vecchione intento a indagare gli astri del soffitto marciano (fig. 54). Quanto alla poesia, il suo scopo viene detto essere quello di muovere «l'intelletto nostro alla contemplatione di quelle laudj divine, che dalle operationi della divinità si possono sapere»<sup>31</sup>.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze, Ausonio sembra essere il principale indiziato per la mediazione di contenuti di carattere “esoterico” in direzione di Salviati. Sono numerosi infatti i potenziali punti di contatto tra i due, che vanno dal comune interesse verso le discipline matematiche (la “perspettiva”) all'attenzione verso la tematica astrologica: quest'ultima peraltro declinata in Ausonio secondo un taglio decisamente più teorico e speculativo rispetto a quello di Salviati, viceversa più tradizionalmente improntato alla discussione degli effetti pratici del moto stellare<sup>32</sup>. Il rapporto tra i due sembra aver investito anche più concrete applicazioni tecniche e materiali, questa volta – a testimonianza di una circolazione non unilaterale di idee e pensieri – ispirate dalle riflessioni del pittore toscano: è il caso ad esempio del metodo per la costruzione di un compasso graduato «per far la voluta», la cui realizzazione da parte di Ausonio trae evidentemente spunto dal *Metodo* salviatesco del 1552<sup>33</sup>.

Al circuito dell'Accademia della Fama animato da Coccio e Ausonio, e alle tematiche discusse nei suoi immediati dintorni, rimanda nuovamente anche la conoscenza col filosofo chersino Francesco Patrizi<sup>34</sup>. A lui si deve quello che è forse l'encomio più appassionato e coinvolto del Salviati studioso ed enciclopedista, nonché insieme la stroncatura più sottile della sua attività pittorica, definita come la parte “minore e non migliore” della sua personalità. Il passaggio in questione, contenuto nel nono dei *Dialoghi della retorica* del 1562 (interlocutori Patrizi stesso e Gabriele Cornaro), fa parte di una sezione dedicata al tema dell'imitazione e della riproducibilità del reale: in questo contesto gli studi di Salviati vengono evocati per evidenziare l'estensione

---

<sup>31</sup> *Ivi*, c. 199r.

<sup>32</sup> Vedi *ultra*, cap. IV. 3.

<sup>33</sup> BAM, ms. D 178 inf., cc. 15r e 18r. Dello strumento è presente una descrizione analitica e una riproduzione grafica.

<sup>34</sup> La partecipazione di Patrizi agli incontri della Fama è indirettamente testimoniata dalla presenza del suo nome tra i sottoscrittori dei “capitoli e conventioni” del 1559 (Rose, “The Accademia Venetiana”, p. 224).

dello stesso concetto di *imitatio*, che comprende al suo interno diverse possibili declinazioni – non solo quelle tradizionali afferenti alla sfera visiva: dunque anche «il suono, o il sapore, o l’odore, o l’caldo» – accomunate dalla derivazione da un unico principio universale, al cui controllo mira l’azione del rétoire perfetto:

Patrizi: Conoscete voi messer Giuseppe Salviati?

Cornaro: Il conosco per eccellentissimo dipintore.

P.: Perciochè voi conoscete la meno parte di lui, et non le migliori.

C.: Et qua’ migliori?

P.: Egli è huom maraviglioso, senza la pittura, et la plastica, che voi non mi diceste; in matematica, in astronomia, et in astrologia, et in altro più mirabile.

C.: Et in che, per Dio?

P.: In opra d’inventare, tutti i suoni naturali di tutte cose, et di lor figure, et delle lettere naturali, et delle proferenze loro, in ogni lingua, et della musica terrena, et celeste, et de pianeti; fonte di tutti effetti magici et astrologici, ma ella è cosa, che dovendosi veder di brieve, porterà il suono della laude seco, senza ch’io, hor mi vi habbia a diffondere.<sup>35</sup>

Al di là dell’aspetto propriamente teorico e delle sue concrete ricadute sul piano epistemologico<sup>36</sup>, l’importanza della citazione risiede nell’ampio spazio dedicato alla descrizione dei settori di ricerca affrontati da Salviati, che comprendono campi di difficile classificazione disciplinare, sospesi tra l’indagine del fenomeno acustico (e della sua riproducibilità tecnica) e quella dell’armonia celeste. Sembra potersi avvertire in questo rapido scambio di battute tutta la difficoltà (e tutta la conseguente meraviglia) nel definire con precisione le aree di intervento prescelte dal pittore, per via della loro ampiezza e del loro carattere quanto meno eccentrico, difficilmente classificabile secondo le tradizionali scansioni tassonomiche proprie dell’*episteme*

---

<sup>35</sup> [Francesco Patrizi], *Della retorica dialoghi dieci di m. Francesco Patritio, nelli quali si favella dell’arte Oratoria con ragioni repugnanti all’openione, che intorno a quella hebbero gl’antichi scrittori*, Venezia, Francesco Senese, 1562, c. 55r; M. Rossi, *La poesia scolpita*, pp. 143-145. Nello scambio di battute successivo, i due dialoganti fanno nuovamente riferimento a Salviati come ritrattista, sfruttando il suo modello artistico per stabilire «l’insufficienza e l’inadeguatezza dell’esercizio imitativo» (*Ivi*, p. 144). Sulla sequenza, si veda ancora Id., “‘Ad imitatione de gli antichi e secondo la strada ch’insegna Aristotile’: Danese Cataneo e la scultura colossale alla metà del Cinquecento”, in *Alessandro Vittoria e l’arte veneta della maniera*, a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine 2001, pp. 97-117 (pp. 98-99).

<sup>36</sup> Sul tema dell’imitazione in Patrizi, sul suo originale neoplatonismo fondato sul principio della corrispondenza tra le idee delle cose e le loro immagini, e sul suo progetto di restituire attraverso il linguaggio (depurato ovviamente dalle “scorie” della caduta) l’operatività dell’uomo sulle cose, si rimanda a L. Bolzoni, *L’universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1980, dove è presente anche un inquadramento delle attività dello studioso all’interno del circuito dell’Accademia della Fama. Ulteriori indicazioni anche in P. Castelli, “Estetica e gusto nell’opera del Patrizi e nella trattatistica d’arte del Cinquecento”, in *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze 2002, pp. 103-113.

cinquecentesca. Evidentemente Patrizi doveva aver avuto accesso diretto alle ricerche di Salviati, visto che la sua descrizione corrisponde puntualmente ai contenuti trattati nel suo *opus magnum* manoscritto su cui torneremo in chiusura, fornendone di fatto una sorta di sintesi. Di un certo interesse è anche la notizia di un'imminente uscita a stampa («dovendosi veder di breve») di questa sua *Teorica* del suono: per quanto si tratti di uno dei frequenti “lanci editoriali” salviateschi rimasti poi senza seguito<sup>37</sup>, esso offre una testimonianza rilevante di quel clima misto di aspettativa e di curiosità che doveva circolare attorno alla produzione teorica del pittore toscano, anche da parte di personalità di indiscussa autorevolezza e competenza nel dibattito culturale contemporaneo.

Ancora nell'ambiente della Fama vedono la luce i riferimenti alla figura di Salviati presenti nell'opera di Bernardo Tasso e in quella del figlio Torquato: riferimenti che, per quanto più “impersonali” dei precedenti, lasciano comunque sospettare a diverso titolo una certa familiarità con l'uomo e la sua opera. Il primo, già cancelliere dell'Accademia nel 1559, introduce la figura del pittore in un'ottava del suo *Amadigi* (Giolito de' Ferrari, 1560), anch'egli antepoendo come Patrizi le sue competenze in campo astrologico – «Come specchio trasparente, e chiaro/ Vede del ciel tutti i secreti aspetti» – alle sue doti in campo artistico, risolte di mestiere attraverso il consueto modello del paragone con la poesia stessa<sup>38</sup>. Di tenore analogo è anche la fugace citazione di Salviati contenuta in chiusura del dialogo *Il Cataneo, ovvero le conclusioni amoroze* di Torquato Tasso (1590 ca.), dove il nome del pittore toscano viene evocato a sostegno delle posizioni – verso cui peraltro l'autore si dimostra ben poco indulgente – di chi crede nelle virtù dei pronostici e nelle «proprietà occulte de le stelle»<sup>39</sup>: ovvero, di chi trova più fascino nel vaticinio classico piuttosto che nella

---

<sup>37</sup> Oltre a quanto riportato da Salviati stesso nella sua *Regola*, si considerino anche le parole di Vasari (*Le vite*, VII, p. 47), quando afferma che «di sua mano è la voluta del capitel ionico che oggi mostra in stampa come si vede girare la misura antica: e tosto doverà venire in luce un'opra che ha composto delle cose di geometria».

<sup>38</sup> «Giuseppe Salviati, a cui mostrano  
Le stelle i rei, e i lor felici effetti,  
Che come specchio trasparente, e chiaro  
Vede del Ciel tutti i secreti aspetti;  
E col nobil pennello, a paro, a paro  
Và de pittor più illustri e perfetti.  
Veggio il Danese, spirito alto, et egregio:

E poeta, e scultor di sommo pregio»: citato da M. Rossi, *La poesia scolpita*, p. 145.

<sup>39</sup> Il passo, affidato alla battuta di Danese Cattaneo, recita come segue: «Se crediamo a san Paolo, l'una stella è differente da l'altra per la chiarezza: e con questa autorità posso anch'io interponer la

profezia cristiana. È probabile che questa affermazione, che di fatto conferma l'orientamento in senso deterministico dell'approccio alla materia astrologica di Salviati, rievochi occasioni di incontro e di discussione cui Tasso poteva aver preso parte in gioventù, nel corso del suo breve soggiorno veneziano al seguito del padre alla fine degli anni '50; non è tuttavia escluso che questa citazione possa offrire una testimonianza indiretta anche di una notorietà diffusa al di fuori dei circoli veneziani. In questo senso, un possibile veicolo di diffusione potrebbe essere stato offerto dall'opera del medico bolognese di ispirazione paracelsiana Leonardo Fioravanti (1517-1588), nel cui *Specchio universale* (2° ed., 1572) sono presenti alcuni brevi riferimenti a Salviati astrologo e studioso di *teorica dei pianeti*. In questa circostanza, peraltro, le competenze astrologiche del pittore vengono esposte con maggiore dettaglio: qui si fa menzione infatti non solo al tradizionale tema della composizione delle geniture astrali, ma anche a indagini di natura più tecnica sulle distanze «tra l'uno et l'altro de' pianeti»<sup>40</sup>. In questo caso, risulta chiara la vicinanza con i temi trattati da Ausonio, di cui peraltro lo stesso Fioravanti era amico e conoscente.

Sembra invece estraneo all'immediato contesto della Fama il rapporto di amicizia – molto intenso e cordiale, a quanto sembra di capire – intessuto con l'umanista padovano Sperone Speroni (1500-1588), di cui ci informa una lettera inviata da Roma a un purtroppo anonimo corrispondente veneziano il 13 giugno 1562, avente come oggetto l'annuncio del recente arrivo di Salviati nella città pontificia. Per il suo singolare contenuto, la missiva – fin qui passata inosservata – merita un'ampia citazione (per il testo completo, si veda invece in Appendice 4):

---

mia opinione: altre differenze non sono forse di tanta importanza. Ma a voi, signor Paulo [Sanminiato, letterato lucchese], per provar le proprietà occulte de le stelle, non mancheranno compagni, perch'è di questa opinione ancora messer Giuseppe Salviati, il quale non solamente è pittore, ma astrologo eccelente»: Torquato Tasso, *I dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze 1958, II, pp. 837-838; M. Rossi, *La poesia scolpita*, p. 146.

<sup>40</sup> «Di alcuni huomini litterati, et virtuosi, i quali al presente habitano in Venetia. [...] Gioseffo Salviati Pittor dignissimo, et Astrologo celeberrimo: percioche ha scritto la Teorica de Pianeti, con tanta dottrina, et così bel stile, che mai più da nissuno è stata intesa in quel modo: et predice gran cose sopra la natività de gli huomini, et ha il sopradetto trovato il modo di misurare la distanza, che è tra l'uno, et l'altro de pianeti, et altre cose simili, che rendono al mondo gran meraviglia: et oltre di ciò si veggono di lui dignissime opere di Pittura in Roma nel sacro Palazzo, et in Venetia nel Palazzo della Sereniss. Signoria, et in S. Maria Giubbenico, in S. Spirito, Chiese di Venezia, et altri luoghi, dove di lui si veggono cose miracolose, et grandi, et per far ritratti del naturale è raro, et divino al mondo, come dall'esperienza si può vedere»: Leonardo Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, Venetia, eredi Marchiò Sessa, 1572, cc. 7rv (ma vedi anche p. 47, dove il nome di Salviati è accostato a quello di Girolamo di Lorenzo Piccioli, Marco del Moro e Francesco Terzo); Rossi, *La poesia scolpita*, p. 147.

A N.N. a Venezia.

[...] Il Salviati è giunto già otto giorni, ma non l'ho visto se non l'altro jeri. Dunque non scrissi in vano che egli dovea venirsene a Roma: e vorrei anche che ci fosse il Danese, e quanti amici ho al mondo, o per farci tutti papi, o per consolarci l'un l'altro, non possendo esser cherici. Vorrei anche vederli degli inimici, o pur vederli stentare e crepare d'invidia. Basta, siam qui aspettando. Di grazia, se mi volete qualche bene, non parlate che io meriti cosa alcuna; che se la sorte vi ode, sono niente. [...] Scrivo di queste ciance per non aver che dire altro. Certo il Salviati mi ha grandemente allegrato; e se io ci vedo il Danese, son felice. Voi voglio in Venezia per qualche anno, poi ove meglio si potrà stare. Conservatevi adunque per molti anni; che pochi non voglio vivere; ed amatemi, e se vi corruciate, non inimicate.

Dì 13. giugno 1562.<sup>41</sup>

Purtroppo, la lettera – dal tono ludico e scherzoso, a tratti quasi cameratesco o goliardico – non dice nulla riguardo a possibili interessi condivisi tra i due, e i settori di indagine di Sperone, già professore di retorica e filosofia a Padova e attivo su diversi fronti nella ricerca declinata in termini neoplatonici sui temi della lingua e dell'espressione artistica<sup>42</sup>, sono di ampiezza tale da sconsigliare almeno in questo caso accostamenti più stringenti e dettagliati.

L'epistola offre comunque una testimonianza per certi versi sorprendente della capacità di Salviati di suscitare attenzione e riguardi da parte di importanti interlocutori: l'impressione infatti è che Speroni stia facendo riferimento a Salviati più come a un collega che come a un artefice. Non è detto poi che questa attenzione non possa essersi anche tradotta concretamente nella condivisione tra i due di percorsi di indagine e di ricerca: ovvero che a Roma Salviati non possa aver avuto accesso agli incontri delle *Noctes Vaticanae*, istituzione accademica fondata dal giovane Carlo Borromeo all'interno della quale Sperone dovette ricoprire un ruolo non secondario,

---

<sup>41</sup> Sperone Speroni, *Opere*, Venezia, Domenico Occhi, 1740, V, p. 135 (il destinatario non compare neppure nell'edizione Schinella: *Lettere di messer Sperone Speroni*, Venetia, Battista Ciotti, 1606). In precedenza, un rapporto tra Salviati e Speroni era stato postulato sulla base della notizia di un perduto ritratto di eseguito dal pittore garfagnino e ricordato nel testamento dell'umanista padovano del 1569. Su quest'opera si vedano le considerazioni di E. Saccomani, "... Dal naturale, come fe già Tiziano ...". I ritratti di Sperone Speroni", in *Filologia Veneta*, 2 (1989), pp. 257-267, che fissa la datazione del dipinto ai primi del 1567, al ritorno di Salviati da Roma.

<sup>42</sup> Su questi aspetti in particolare, si può vedere la lettura fornita da G. Barbieri, "Il Cuoco della mente e la strategia della vita sobria", in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. Puppi, Padova 1980, pp. 150-157. Ulteriore bibliografia su Speroni è nello studio di J.-L. Fournel, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture*, Marburg 1990. Si tengano presenti infine anche le indicazioni contestuali offerte negli studi di G. Bresciani Alvarez, *Architettura a Padova*, a cura di G. Lorenzoni et alii, Padova 1999, *ad vocem*.

di *magister ludi literari*<sup>43</sup>. Ad ogni modo, al di là delle questioni di accademia, la missiva riveste qualche interesse anche per la cronologia del pittore, offrendo la possibilità di precisare *ad diem* la tradizionale datazione del suo soggiorno romano degli anni '60, anticipandola di qualche mese rispetto alle attestazioni documentarie fin qui disponibili<sup>44</sup>.

Un ultimo esempio di “prossimità” letteraria con Giuseppe Salviati – a prima vista non allineato a nessuno dei modelli precedenti, e di tenore più istituzionale, almeno stando al contesto in cui questo rapporto prende corpo – è offerto dal caso del poeta Francesco Zannio. Figura ancora per molti versi misteriosa, sul conto della quale possediamo pochissime informazioni biografiche<sup>45</sup>, Zannio è autore di un voluminoso *corpus* poetico latino, parte approdato alla stampa e parte rimasto manoscritto, tra cui si segnalano un'ode in verso eroico e alcuni epigrammi sulla battaglia di Lepanto<sup>46</sup>, nonché un certo numero di carmi e sonetti indirizzati a figure minori o collaterali del panorama culturale veneziano di questi anni<sup>47</sup> (tra le quali figurano tuttavia un Gadaldino e un Frangipane)<sup>48</sup>. La sua notorietà è legata soprattutto alla redazione della

---

<sup>43</sup> Si veda Sperone, *Opere*, V, pp. 140-141; 149-150; 159, in cui si più volte riferimento a letture e commenti pubblici del testo della *Retorica* di Aristotele.

<sup>44</sup> Come noto, il pittore giunse a Roma su invito di Marcantonio da Mula – già ambasciatore veneziano, in seguito nominato cardinale da Pio IV – per partecipare alla campagna decorativa della Sala Regia, per la quale realizzò due affreschi di soggetto storico con *La riconciliazione di Alessandro III e Federico Barbarossa a Venezia nel 1177* e un episodio tradizionalmente identificato come *La storia dei sette re* (quest'ultimo andato perduto). Le coordinate cronologiche del soggiorno sono ripercorse da McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 244-251 (con bibliografia), che ricorda come i primi pagamenti finora rinvenuti risalgano al settembre 1562 (ma su questo punto vedi anche L. Partridge, R. Starn, “Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican”, in *All the world's stage: Art and pageantry in the Renaissance and Baroque*, a cura di B. Wisch, S. Scott Munshower, Pennsylvania University, pp. 30-60). Per inciso, essi riguardano il saldo di alcuni lavori di stuccatura e preparazione della parete – preliminari dunque all'esecuzione dell'opera – effettuati a favore di un certo «Hieronimo, aiutante di m.ro Josepho Salviati» (A. Bertolotti, *Artisti modenese, parmense e della Lunigiana a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Modena 1882, pp. 19-20). Dovrebbe trattarsi della prima testimonianza disponibile sul conto di Girolamo Gambarato, che le fonti a partire da Ridolfi (...) ricordano come antico allievo di Salviati.

<sup>45</sup> E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, 1853, VI.1, pp. 30-32, che ipotizza una lontana origine lucchese della famiglia, contribuendo a fissare il suo periodo di attività entro la breve parentesi 1560ca.-1572.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 31. A quanto risulta, Zannio aveva messo in cantiere il progetto di un componimento eroico sulla battaglia di Lepanto, esemplata sul modello virgiliano dell'Eneide; il progetto non trovò compimento, ma venne pubblicato come opera autonoma il progettato secondo libro.

<sup>47</sup> *Ivi* pp. 31-32.

<sup>48</sup> Un sonetto (citato *Ivi*, p. 31) è inviato a Belisario Gadaldino, medico e poeta anch'egli, figlio di Agostino (accademico della Fama) e fratello di Marcantonio, grande conoscitore delle lingue orientali, e collaboratore negli anni sessanta del cardinale Sirleto, prefetto della biblioteca Vaticana (su entrambi si veda Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Venezia

già citata *Explicatio picturae*, erudito componimento efrastico redatto in un faticoso latino letterario dedicato all'illustrazione e alla spiegazione dei tre grandi teleri allegorici del perduto soffitto salviatesco della Sala di Antipregadi di Palazzo Ducale, realizzato dal pittore toscano nel 1556-1567. Recitato davanti al doge Priuli in occasione dell'inaugurazione dell'apparato di pitture il 13 agosto 1567, il testo era probabilmente destinato a circolare attraverso il canale diplomatico, con lo scopo di fornire una delucidazione delle immagini e del loro significato politico agli ospiti illustri della repubblica, che in questo ambiente sostavano in attesa di essere introdotti al cospetto delle più alte cariche dello stato: un dispaccio di Cosimo Bartoli testimonia infatti del suo precoce invio a Firenze, probabilmente anche con lo scopo di fornire un autorevole strumento di confronto e di informazione per la corte medicea, in questi stessi anni alle prese con analoghe iniziative autocelebrative<sup>49</sup>. In questo senso, esso costituisce un precedente possibile del più celebre e noto programma iconografico redatto in prosa volgare da Girolamo Bardi con la supervisione di Jacopo Contarini e Jacopo Marcello per la sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, anch'esso finalizzato a fornire senso e significato del complesso apparato pittorico delineato nel salone dopo l'incendio del 1577<sup>50</sup>.

Oltre che per i suoi contenuti di carattere politico-encomiastico legati all'iconografia del soffitto – elogio di Venezia e della sua identità e autonomia politica e territoriale

---

1796, VII, pp. 617-618). Un ulteriore componimento è invece indirizzato a Claudio Cornelio Frangipane, noto legista di origine friulana, autore tra le tante cose di un'*Allegatione in iure* intitolata *Per la historia di papa Alessandro III pubblicata nella sala regia à Roma, et del maggior consiglio à Venetia* (Venetia, Evangelista Deuchino, 1615), nella quale si allude esplicitamente a una sua conoscenza personale di Giuseppe Salviati: «[con riferimento ai lavori della Sala Regia] il Pontefice ... ordenò la pittura a Gioseppe Salviati maestro celebre, e singolare, che da Venetia fu chiamato, e di tal lavoro mi disse haver havuto mille ducati» (p. 10; corsivo mio; su questo episodio vedi anche F. Haskell, *Le immagini della storia* [1993], Torino 1997, pp. 75-77). Nella stessa circostanza Frangipane specifica di essere anche conoscente del citato Marcantonio Gadaldino. Insomma, non è escluso che questi personaggi facessero capo a un unico circuito culturale-letterario condiviso, ancora non noto nei suoi precisi contorni, del quale Salviati doveva essere parte integrante.

<sup>49</sup> [Francesco Zannio], *Explicatio picturae quam nuperrime Iosephus Salviatus Venetiis in aula Ducali exaravit*, Venetijs, Gabriele Giolito, 1567; il raro testo (di cui sembrano sopravvivere solo due copie, una in Marciana e l'altra alla Biblioteca Hertziana di Roma) è stato edito da S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall*, pp. 269-275. Il dispaccio di Cosimo Bartoli a Francesco de' Medici (conservato in Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del principato*, dispacci da Venezia, vol. 3080, c. 115v) porta la data del 19 luglio 1567, antecedente di qualche settimana quella della sua declamazione ufficiale; il punto in questione recita: «sarà con questa il disegno stampatosi de 3 solj et certi versi latinj stati fatti qui da un messer Francesco Zannj sopra il contenuto» [sic].

<sup>50</sup> Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, p. 299 sgg.

–, già altrove del resto autorevolmente messi in luce<sup>51</sup>, il poema si caratterizza fin dalle prime battute anche per la presenza di frequenti allusioni al tema del paragone tra pittura e poesia, dei loro fini e delle loro rispettive peculiarità comunicative: allusioni che contribuiscono a definire una cornice teorica per l'intervento dello Zannio<sup>52</sup>. A questi stessi temi è nuovamente dedicato un secondo componimento latino indirizzato a Salviati, conservato solo in forma manoscritta all'interno di un codice miscelaneo di *carmina* veneti e friulani (per la trascrizione, si veda Appendice 5)<sup>53</sup>. Per quanto non datato, il poema dovrebbe essere contemporaneo all'*Explicatio*, come rivelano le analogie a livello tematico riscontrabili tra i due testi. Anche in questa circostanza infatti Zannio affronta la questione del paragone tra pittura e poesia, elogiando le potenzialità espressive e le capacità sintetiche proprie del mezzo pittorico, la sua maggiore aderenza al vero («Natura vestra est aemula semper natura») e al principio di realtà, e sostenendo questo confronto attraverso il riferimento ad alcuni celebri personaggi del mito (Apelle e Protogene; Zeusi e Parrasio): ai quali la figura di Salviati, definito «dulcis amicus», viene in conclusione associata. Purtroppo sembrano mancare nel componimento riferimenti più dettagliati a lavori pittorici, a temi o motivi specifici affrontati da Salviati nella sua professione artistica, e tutto sembra stemperarsi nel riferimento circostanziale al problema del confronto tra le arti gemelle, ovvero tra celebrazione poetica e raffigurazione pittorica. In ogni caso, il valore e l'importanza della testimonianza dello Zannio risiede nel riportare al centro dell'attenzione l'elemento figurativo e la concreta pratica pittorica, restituendone, seppur tardivamente e a livello teorico, spessore critico e rilievo concettuale.

L'insieme di questi dati permette in conclusione di tracciare una mappa sinottica delle frequentazioni e delle amicizie di Salviati tra quinto e settimo decennio, evidenziandone continuità e caratteristiche, e permettendo di valutare il loro rapporto con la pratica pittorica. Ricapitolando i dati per maggiore comodità, si possono

---

<sup>51</sup> S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall*, pp. 241-242.

<sup>52</sup> Si prendano ad esempio proprio i primi versi: «Est affine aliquid pictoribus atque poetis,/ nam scripturam tacens illis, hic plurima fando;/ Concipiunt animo, mostrantque coloribus illi;/ Concipiunt animo isti, et tradunt omnia cartis» (vv. 1-4).

<sup>53</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, *Carmina Forojuliensium et venetorum saec. XVI*, ms. lat. cl. XII, 150 (4395), cc. 209v-211v. Nel corso del processo di trasmissione il testo è stato probabilmente manipolato, in forme tali da rendere difficoltosa la lettura e la sua traduzione.

riscontrare in sintesi tre diverse tendenze che in qualche modo scandiscono e accompagnano la biografia artistica e umana del pittore toscano.

- Una prima fase, fino circa alla metà degli anni cinquanta, è segnata dalla sua prossimità al gruppo di Marcolini (Aretino, Doni e Brusantino). In questo periodo – che è poi quello del Salviati “romanista”, delle grandi pale d’altare e dei cicli di affreschi – è ancora la sua pittura a essere al centro dell’interesse critico in quanto oggetto di omaggio e di celebrazione: l’attenzione alla sua poetica appare tuttavia più che altro strumentale alle velleità associative e promozionali dei personaggi con i quali via via il pittore entra in contatto.

- Il periodo successivo, tra il 1555 circa e i primi anni sessanta, è caratterizzato dal definitivo riconoscimento di Salviati come affidabile interlocutore e come studioso dotato di un’autonoma ancorché originale fisionomia intellettuale. Tutte le figure con le quali Salviati intrattiene accertabili o intuibili relazioni in questo frangente – che sono, nell’ordine: Coccio, Ausonio, Patrizi, i due Tasso – sono legate all’Accademia della Fama; le sue stesse ricerche sembrano inquadrarsi nell’ambito degli stessi interessi promossi da quel sodalizio. La sua attività pittorica – che pure in questi anni riceve importanti riconoscimenti a livello di committenza ufficiale – esce di fatto dall’orizzonte critico.

- Ancora molto fluida è invece la situazione per gli anni sessanta, documentata solamente dagli episodi anomali e isolati di Sperone e di Zannio, quest’ultimo peraltro responsabile di un importante, anche se occasionale, ritorno della pittura al centro dell’interesse. L’impressione è che la chiusura dell’Accademia della Fama e la conseguente diaspora dei suoi membri abbia costretto Salviati a rivedere le sue strategie – culturali, intellettuali, professionali – forzandolo a ripiegare verso orizzonti più circoscritti, più riservati.

In quest’ottica si deve leggere quindi il contestuale avvicinamento alla figura di Jacopo Contarini, influente patrizio appartenente a una delle “case” più nobili della città, che di Salviati sarà il principale interlocutore nonché il più importante committente a partire dal 1567 fino almeno al tempo della sua scomparsa nel 1575. Su questo rapporto, e sui suoi singolari esiti “biografici”, sembra importante soffermarsi in maniera più dettagliata e approfondita.

## IV.2 I Salviati e Jacopo Contarini

Jacopo di Pietro Contarini del ramo dei SS. Apostoli (1536-1595) è una figura ben nota agli studiosi di cultura veneziana del secondo Cinquecento, al punto da non necessitare di importanti presentazioni. Le ricerche di Rose, Tafuri e Hochmann in particolare hanno contribuito a evidenziare i suoi cospicui interessi in campo umanistico e scientifico, tracciandone un profilo che lo mette al centro del mecenatismo veneziano pubblico e privato del tardo rinascimento<sup>54</sup>. Raffinato cultore di matematica e meccanica, amico di Francesco Barozzi e di Daniele Barbaro (di cui viene in genere considerato una sorta di erede spirituale), protettore di Galileo, collezionista di strumenti scientifici e dispositivi meccanici, Contarini ospitò probabilmente Palladio e altri artefici nel suo palazzo a San Samuele “in volta di canal”, dove si svolgevano gli incontri del suo circolo. Nel corso della sua carriera politica fu incaricato tra l’altro di organizzare le celebrazioni per la visita di Enrico III nel 1574 – episodio che gli valse importanti riconoscimenti pubblici, come la nomina a senatore – nonché di redigere con Jacopo Marcello e Girolamo Bardi il programma per la decorazione di Palazzo Ducale dopo l’incendio del 1577<sup>55</sup>. Numerosi i pittori che avevano accesso agli incontri del suo *mezado*, o che in alternativa vantavano presenze di rilievo nelle sue raccolte di dipinti: tra questi, per limitarsi ai nomi principali, si ricordano almeno Jacopo Tintoretto – protagonista di un aneddoto raccolto da Ridolfi ambientato proprio in casa Contarini<sup>56</sup> –, Paolo Veronese, Jacopo e

---

<sup>54</sup> P.L. Rose, “Two Venetian Patrons of the Renaissance of Mathematics: Francesco Barozzi and Giacomo Contarini”, in *Studi Veneziani*, 13 (1971), pp. 119-178; Id., “Jacopo Contarini (1536-1595), a Venetian patron and collector of mathematical instruments”, in *Physis*, 18 (1976), pp.117-130; Id., “A Venetian Patron and Mathematician of the Sixteenth Century: Francesco Barozzi (1537-1604)”, in *Studi Veneziani*, n.s., I (1977), pp. 119-178; Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, pp. 197-212; M. Hochmann, “La collection de Giacomo Contarini”, in *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Moyen Age – Temps modernes*, 99 (1987), pp. 447-489; Id. *Peintres et commanditaires*, pp. 254-262. Da ultimo, elementi documentari sulla carriera del nobile – che, come noto, manca di un profilo sul Dizionario Biografico – e sul suo *cursus honorum* sono stati raccolti da G. Benzoni, “Parole per dirlo (e figure per tacerlo)”, in *L’Europa e la Serenissima: la svolta del 1509*, a cura di G. Gullino, Venezia 2011, pp. 229-336 (p. 279). Altri spunti documentari in C. Scarpa, “Ca’ Contarini dalle Figure a San Samuele: un progetto a più mani”, in *Annali di Architettura*, 17 (2005), pp. 69-92 (in part. 87-88).

<sup>55</sup> Per questi aspetti, vedi in sintesi Hochmann, *Peintres et commanditaires*, pp. 254-255 (con bibliografia).

<sup>56</sup> Ridolfi, *Le meraviglie*, II, p. 66, dove si racconta l’episodio di una falsificazione di un’opera di Tiziano operata per evidenziare «come siano pochi coloro che bene intendono di pittura».

Francesco Bassano nonché, e certo non da ultimo, anche Giuseppe Salviati<sup>57</sup>. Non suona dunque fuori luogo quanto riportato da Girolamo Porro nella sua dedica dei *Discorsi sopra le antichità di Roma* di Vincenzo Scamozzi (1582), nel quale il patrizio veniva ricordato come «intendente di tutte le belle cose, sia architettura, pittura, scultura o strumenti bellici, armonici et analematici [...] quasi novello Archimede [...] di così alto giudizio in tutte le scienze et arti»<sup>58</sup>.

Che il pittore toscano abbia giocato un ruolo importante nella prima stagione del ridotto Contarini – anteriormente cioè alla nomina del patrizio alla carica di podestà di Bergamo nel 1575 – è un fatto pressochè certo, già da tempo ipotizzato da alcuni studiosi, e indirettamente accertabile a diversi livelli anche sul piano figurativo e su quello documentario. L'affinità tra i due dovette fondarsi in particolare su condivisi interessi di carattere scientifico e matematico (forse di ottica e di prospettiva, settori nei quali Contarini era molto impegnato sul piano del collezionismo<sup>59</sup>), nonché su una comune attrazione per le tematiche di natura tecnologica, inerenti soprattutto il problema della produzione del moto e della sua trasmissione attraverso strumenti meccanici<sup>60</sup>: tematiche peraltro non prive di concrete ricadute anche nell'ambito della gestione territoriale, e dell'amministrazione tecnica e fondiaria dei beni dello stato da terra.

Da questo punto di vista, deve essere senz'altro inquadrata nel contesto contariniano la notizia di un privilegio concesso dal Senato a «Josepho Salviati pittore, et matematico» nel marzo 1575 – poche settimane prima della sua improvvisa e prematura scomparsa – per la realizzazione di macchinari idraulici per «far che ogni edificio si de molini, come de ogni altra sorte si possa mover con manco forza de animali ... et ancora per adacquare terreni come per farne fontane»<sup>61</sup>. La notizia, come sempre in questi casi, non è meglio precisabile sul piano pratico-esecutivo, ma segnala – come già ricordava Bruce Boucher – il persistente interesse del pittore verso

---

<sup>57</sup> Per un sintetico elenco delle presenze illustri nelle raccolte Contarini, vedi Hochmann, *Peintres et commanditaires*, pp. 259-262.

<sup>58</sup> La citazione è tratta da Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 197.

<sup>59</sup> Gli inventari della sua collezione registrano un numero importante di strumenti di misurazione come specchi, compassi e altri dispositivi geometrici: Hochmann, “Le collection de Giacomo Contarini”, passim.

<sup>60</sup> Sul problema del macchinismo e della meccanica razionale (e del suo rapporto col motivo ficiniano dell'animazione universale), si veda in termini introduttivi il saggio di P. Rossi, *I filosofi e le macchine, 1400-1700*, Milano 1962.

<sup>61</sup> B. Boucher, “Giuseppe Salviati, pittore e matematico”, in *Arte Veneta* 30 (1976), pp. 219-224.

tematiche indirettamente connesse con la filologia vitruviana, che vedevano impegnati a diversi livelli in quegli stessi anni esperti di matematica e di ingegneria come Daniele Barbaro, Andrea Palladio, Alvise Cornaro nonché, per l'appunto, lo stesso Jacopo Contarini<sup>62</sup>.

Anche sul piano figurativo l'accordo tra Salviati e Contarini sembra essere stato particolarmente stretto e proficuo, costituendo la pittura del primo una delle presenze in assoluto più rilevanti dal punto di vista quantitativo nelle raccolte del secondo. Sono infatti almeno una mezza dozzina – senza considerare i dipinti dispersi e non ancora rintracciati – le opere salviatesche finora note riconducibili al patronato o al collezionismo contariniano: un numero tale da porre il patrizio tra i principali (se non forse unici) referenti privati del pittore toscano nel periodo corrente tra il 1566-1567 circa e i primi mesi del 1575, ovvero tra il suo ritorno da Roma e il momento della sua scomparsa<sup>63</sup>.

Tra di esse, alcune si distinguono per il loro estremo, quasi spartano rigore iconografico, come nel caso della *suite* di cinque telette a soggetto evangelico oggi a Palazzo Ducale, probabilmente concepite come parte di un più ampio e strutturato ciclo cristologico rimasto incompiuto, che non è detto che proprio per la loro semplicità non dovessero far parte di un fondo di bottega acquisito dal patrizio dopo la morte del pittore (fig. 62)<sup>64</sup>. Altre al contrario si caratterizzano per soluzioni

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 220. Approfondimenti anche in Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 279, che segnala il consistente numero di privilegi idraulici concessi in questo periodo dalle autorità veneziane. Tra l'abbondante documentazione disponibile, si segnalano per il loro interesse anche una dichiarazione di compagnia di Fabrizio Mordente (*AsVe, Notarile*, atti Renio, b. 11631, c. 496) per «uno inzegno da cavar acqua senza quadrupedi» (1566), e una di Camillo Balbo bolognese (*AsVe, Notarile*, atti Cavanis, b. 3273, cc. 319v-320v) autoproclamatosi «inventore del moto perpetuo» (1564).

<sup>63</sup> Vedi anche Hochmann, “La collection de Giacomo Contarini”, secondo il quale «Giacomo fut sans aucun doute un grand admirateur et l'un des plus influent commanditaires de Giuseppe Salviati» (p. 469). La parentesi cronologica suggerita è ovviamente indicativa, giacché nessuna delle opere sopravvissute è datata né può essere datata *ad annum* su base stilistica, e si fonda sull'ipotesi che l'avvicinamento tra i due possa essere avvenuto solo a seguito del ritorno del pittore da Roma nel 1566, e della conclusione dei lavori della Sala degli Antipregadi nell'estate 1567.

<sup>64</sup> La serie – abbastanza uniforme per formato e impostazione – è composta da una *Circoncisione*, una *Orazione nell'orto*, una *Salita al calvario* e un *Noli me tangere*: McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 255-257 e 284-287; dell'insieme doveva far parte anche una *Sacra famiglia* (*Ivi*, p. 284), di cui esiste una seconda versione inedita con ritratto di anonimo donatore (Riccione, coll. privata), documentata da un fotocolor conservato con la giusta attribuzione a Salviati nella relativa cartella della Fondazione Zeri di Bologna (fig. 63). Ci può essere inoltre qualche sospetto che a questo stesso contesto, o alle sue immediate vicinanze ideologiche, possa essere ricondotta anche la realizzazione dell'*Allegoria della creazione*, giuntaci purtroppo in cattive condizioni di

contenutistiche più impegnative e complesse: è questo il caso del fregio realizzato per uno dei saloni del palazzo di San Samuele, smembrato probabilmente alla caduta della Repubblica e sostituito da copie anonime di qualità abbastanza scadente, e del quale è stato rintracciato finora un solo pannello originale, conservato nella coll. Rearick di Venezia, raffigurante un'*Allegoria con fiumi e divinità* (fig. 61)<sup>65</sup>. Riscoperto da Michel Hochmann e da lui datato attorno al 1570, il «friso» – già elogiato in un sonetto di Giambattista Maganza<sup>66</sup> – è (o era) composto da cinque teleri oblungi di notevoli dimensioni con allegorie e personificazioni, uno dei quali raffigurante una Venezia in trono cui sono attribuiti omaggi regali, intervallati da alcuni riquadri minori e specchiature con figure mitologiche e simboli zodiacali. Lo stato frammentario dell'insieme, la non perfetta restituzione delle copie nonché il carattere talora idiomático delle allegorie raffigurate rendono per il momento difficile pronunciarsi sul significato complessivo di questo intervento<sup>67</sup>: i suoi caratteri iconografici si rivelano comunque del tutto coerenti con una pratica ben attestata anche nel lungo periodo nel catalogo di Salviati, mirante a dar corpo a quei principii universali di ordine etico, politico o religioso associati per consuetudine alla personificazione erudita e alla figura mitologica. Appare evidente quindi la funzione dotta dell'insieme, destinato a fornire una sorta di ideale cornice mitologica agli incontri letterari che si svolgevano nel *mezado*.

Di un certo interesse è da ultimo il caso dell'allegoria sacra raffigurante un'*Apparizione di Cristo risorto con i santi Tommaso, Giovanni Battista, Giacomo e Marco, e due committenti* (fig. 64), da tempo in deposito ai Santi Giovanni e Paolo ma di certa provenienza da palazzo Contarini, dove risulta registrata in un inventario del 1714 come «quadro con san Marco evangelista e altri apostoli con la resuretion di

---

conservazione, ricordata da Campori a metà ottocento nelle raccolte del Louvre (*Giuseppe Porta detto il Salviati*, p. 12) e riscoperta in coll. privata parigina da C. Furlan, "Un'aggiunta al catalogo di Giuseppe Porta", in *Arte Documento*, 13 (1999), pp. 164-167, che avanza una condivisibile datazione alla fine degli anni sessanta.

In materia di attribuzioni, mi pare invece del tutto estranea al corpus salviatesco la teletta con *Giuseppe e i suoi fratelli* resa nota da M. Gregori, "Fogli di taccuino. Un dipinto di Giuseppe Porta detto Salviati", in *Un'identità. Custodi dell'arte e della memoria. Studi, interpretazioni e testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi*, Mariano del Friuli 2007, pp. 217-219.

<sup>65</sup> M. Hochmann, "Giuseppe Porta e la decorazione di palazzo Contarini dalle Figure", in *Arte Veneta*, 59 (2002), pp. 238-246.

<sup>66</sup> «E in quel, ch'a stago a vere/ Quell'impenture, e i bei frisi, cha fatti/ Quel si cellente Iseppo Salviati» (*Ivi*, p. 238).

<sup>67</sup> Estrema cautela è manifestata anche da Hochmann: *ibidem*, p. 246.

Christo del Salviati»<sup>68</sup>. Si tratta di un “quadro di galleria”<sup>69</sup> per molti versi anomalo e difficile, sia per le sue disparità esecutive, tipiche peraltro dell’ultima maniera di Salviati, sia soprattutto per la sua complessa partitura iconografica, evidentemente frutto di ponderate scelte contenutistiche compiute a stretto contatto con la committenza.

L’aspetto più significativo in questo senso è senz’altro costituito dalla presenza, su cui già aveva attirato l’attenzione Michel Hochmann<sup>70</sup>, di multipli inserti ritrattistici, rilevabili “in superficie” anche dalla loro differente consistenza materica. È questo il caso della figura “olimpica” di Jacopo, che rimanda naturalmente alle fattezze (peraltro ben note: fig. 65)<sup>71</sup> dello stesso Giacomo Contarini, riconoscibili dall’importante naso longilineo e dalla folta barba di taglio regolare. Allo stesso modo, anche il vicino Giovanni Battista dovrebbe riprodurre la fisionomia dell’omonimo fratello maggiore del patrizio, col quale del resto condivide gli stessi tratti caratteristici del volto e la stessa espressione dello sguardo. Personaggio dal profilo più appartato rispetto a quello del fratello Giacomo, Giovanni Battista Contarini († 1599) è figura nota soprattutto per il suo impegno istituzionale (fu provveditore dell’Ospedaletto, dove introdusse Palladio, e promotore del seminario patriarcale)<sup>72</sup>, nonché per la sua particolare sensibilità religiosa, orientata verso istanze pauperistiche caratteristiche di una spiritualità riformata di possibile impronta

---

<sup>68</sup> M. Hochmann, “La collection de Giacomo Contarini”, pp. 468 e 478 (nota 41); su questo dipinto, con buona probabilità già identificabile con «la tela con più figure» ricordata da Ridolfi in palazzo Contarini (*Le meraviglie*, I, p. 244), si veda anche F. Zava Boccazzi, “Due tele ritrovate di Giuseppe Salviati”, in *Arte Veneta*, 17 (1963), pp. 169-171; D. McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 298-299.

<sup>69</sup> Diversamente, Hochmann, “La collection de Giacomo Contarini”, p. 478, n. 41, formulava l’ipotesi che si potesse trattare di una pala d’altare; andrà precisato tuttavia che questo ramo dei Contarini non possedeva né altare né cappella, ma solo un deposito terragno nella chiesa dei Cappuccini alla Giudecca, come testimonia la richiesta fatta in testamento da Jacopo Contarini di essere sepolto «in un’arca sotto il portico della chiesa vecchia» (AsVe, notarile, testamenti Secco, busta 1194; cfr. anche M. Hochmann, “Giacomo Contarini”, in *Il collezionismo d’arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia 2008, p. 260).

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Hochmann, *Peintres et commendataires*, illustra un ritratto di Contarini eseguito da Giovanni Battista Moroni, conservato al Museo di Belle Arti di Budapest, databile attorno al 1576, sul quale tuttavia compare una iscrizione spuria che fa riferimento a “Jacopo Foscarini” (fig. 37). Le coincidenze tra le due effigi, fatta salva la lieve differenza di età, sono tuttavia indiscutibili, e tali da confermare l’identità contariniana del ritratto.

<sup>72</sup> G. Ellero, “Interventi di Palladio sui luoghi pii, L’Ospedaletto”, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze 1982, pp. 121-132; B. Aikema, D. Meijers, *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venezia 1989, p. 153 sgg.

cappuccina: per questo, come ricordava Tafuri, gli era stato attribuito il soprannome di *pater pauperum*<sup>73</sup>. Ed è evidentemente quest'ultimo aspetto a essere evocato da Salviati, caricando la sua figura di un deciso afflato profetico, e contrapponendola alla statica attitudine contemplativa e distaccata del fratello Giacomo, in questo periodo peraltro non ancora coinvolto da pressanti carichi istituzionali. A ulteriori ritratti Contarini dovrebbero infine corrispondere anche i due volti nell'angolo superiore, plausibilmente identificabili con i meno noti e meno documentati Francesco († 1575) e Girolamo di Pietro († 1571), fratelli dei precedenti<sup>74</sup>. La loro inclusione potrebbe fornire un possibile termine per la datazione del dipinto, fissandola anteriormente al 1571 circa: anche se la loro posizione marginale non esclude che si possa trattare in realtà di un'aggiunta successiva alla conclusione del lavoro, forse addirittura *post mortem* (e, almeno nel caso del primo personaggio, non necessariamente a carico di Giuseppe Salviati).

Nel complesso, la presenza di questi ritratti connota l'intervento salviatesco in senso marcatamente celebrativo, quasi a voler evidenziare ordini e gerarchie interne alla compagine familiare. Ulteriori elementi contribuiscono tuttavia ad arricchire il contenuto della composizione anche in direzione "teologica": quest'ultima accezione è veicolata soprattutto dall'intervento dei santi Marco e Tommaso, riconoscibili il primo per il riferimento al rodato prototipo raffaellesco, qui convocato un'ultima volta, il secondo per la presenza ai suoi piedi dell'attributo canonico della squadra geometrica. Privi di riferimenti eponimi all'interno del gruppo familiare, i due santi partecipano alla raffigurazione connotandola in senso dialettico, ed evidenziando attraverso la loro gestualità un problematico rapporto nei confronti della rivelazione cristiana, sintetizzata dall'apparizione sullo sfondo del Cristo risorto. È in particolare la figura di Tommaso a essere oggetto di studio e analisi: il suo sguardo e il suo gesto – ovvero, l'indice segno della sua incredulità, simbolicamente isolato al centro della composizione – sono infatti distolti dall'immagine celeste, e rivolti verso il basso, in direzione della figura di Marco, che pare attendere profeticamente l'ispirazione per

---

<sup>73</sup> Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, p. 199.

<sup>74</sup> Pochissime le informazioni in nostro possesso su questi due personaggi, entrambi usciti di scena precocemente per morte violenta, stando agli alberi di Marco Barbaro uno a Cipro e l'altro a Lepanto, dove serviva in qualità di governatore di galea; sempre il genealogista segnala importanti interessi matematici da parte del secondo. Le vicende del ramo familiare sono ricostruite da Ellero, "Interventi di Palladio ai luoghi pii", p. 127.

dar corso alla sua scrittura. L'atteggiamento di Tommaso è contrastato dall'attivismo profetico di Giovanni Battista, che al contrario si rivolge nei confronti dell'apostolo scettico cercando invano di attirare la sua attenzione verso la divina teofania, rivelata dal gesto opposto del suo indice (fig. 64).

L'inserimento delle due figure sembra rientrare dunque all'interno di una strategia figurativa volta a segnalare la compresenza di tensioni contraddittorie in ordine alla ricezione del messaggio cristiano. L'inedito contrasto ha infatti la funzione di sanzionare il comportamento di Tommaso, identificato come personificazione di una fede bisognosa di dimostrazione sensibile o razionale (Gv, 20, 24 sgg)<sup>75</sup>, contrapponendogli la consapevolezza profetica e predittiva del Battista. In questo senso, l'immagine si configura come una sorta di allegoria conoscitiva a sfondo sacro, orientata per l'appunto a definire due diversi approcci nei confronti del tema della rivelazione cristiana, l'uno mistico (la visione del risorto) e l'altro razionale (l'esigenza di "toccare con mano"). Non sappiamo se, e fino a che punto, questa particolare iconografia elaborata a tavolino avesse o meno lo scopo di "rappresentare" anche motivi o interessi dibattuti all'interno del *mezado*: dibattiti di cui peraltro in concreto si conosce ancora ben poco. Ad ogni modo, lo stesso carattere composito dell'immagine tende ad avvalorare l'ipotesi di un'ideale partecipazione di Salviati alle istanze da essa propugnate: in tal senso costituendo una possibile conferma visuale dello stretto coinvolgimento del pittore in seno ai dibattiti promossi dai Contarini.

Oltre che sul piano figurativo, la prossimità tra Salviati e i Contarini è ulteriormente verificabile anche a livello documentario. Una testimonianza fondamentale in tal senso è offerta dalla richiesta per il riconoscimento della cittadinanza originaria presentata all'Avogaria di Comun nel 1628 dal primo nipote del pittore, Girolamo Salviati: da questa documentazione si ricava infatti la notizia – del tutto inattesa, e fin qui rimasta nell'ombra – di un matrimonio celebrato nel febbraio 1585 tra Teseo Salviati, primogenito di Giuseppe, e Laura Contarini, figlia (o per meglio dire orfana) del citato Girolamo di Pietro († 1571) e di Cornelia Corner di Giovanni, e dunque nipote di Jacopo e Giovanni Battista Contarini<sup>76</sup>. Attraverso questo sposalizio –

---

<sup>75</sup> G. Most, *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'incredulo* [2005], Torino 2009.

<sup>76</sup> AsVe, *Avogaria de Comun*, busta 369, processo 50. Il documento era naturalmente noto anche a Giuseppe Tassini, che se ne era servito per tracciare un primo sommario alberetto genealogico della famiglia, non privo tuttavia di alcune imprecisioni: Tassini, *Cittadini Veneziani*, IV.4, p. 120.

successivo di una decina d'anni alla morte del pittore, ma alla sua attività e al suo prestigio idealmente connesso – i Salviati venivano di fatto integrati al più alto livello loro possibile nella gerarchia sociale veneziana, giungendo così a coronare un processo di affermazione perseguito nel lungo periodo dal capofamiglia attraverso gli strumenti della pittura e della ricerca intellettuale.

Come caratteristico per questa tipologia documentaria, il resoconto processuale offre diversi spunti per la ricostruzione delle vicende biografiche dei personaggi coinvolti. Il titolo di cittadino era infatti concesso da parte delle autorità dell'Avogaria a seguito di un'approfondita indagine sul supplicante e sui suoi antenati, volta ad attestare a). la nascita legittima, b). la residenza della famiglia a Venezia da almeno tre generazioni, e c). l'onorevolezza professionale, ovvero l'astensione da qualsiasi arte meccanica o attività manuale<sup>77</sup>. Di regola, il candidato era tenuto a presentare una breve memoria («scrittura») nella quale spiegava le ragioni della sua domanda e tracciava uno schema genealogico sintetico della sua stirpe; a questa venivano allegati gli eventuali atti canonici (battesimi, matrimoni), nonché i nominativi di un certo numero di testimoni disposti a deporre a favore del richiedente; ulteriori testi potevano essere in seguito convocati anche dagli avogadori, soprattutto in caso di dubbi sulla veridicità delle deposizioni dei primi. Il verdetto era di solito stabilito attraverso ballottazione, e permetteva all'aspirante cittadino, in caso di esito positivo, l'abilitazione a svolgere determinati incarichi pubblici destinati a questa classe. Considerato quindi il numero di informazioni che dovevano essere fornite, le richieste di cittadinanza prese singolarmente costituiscono una fonte biografica di sicuro interesse, anche se naturalmente *sui generis*, per l'indagine storica e anagrafica su un nucleo familiare e

---

<sup>77</sup> La bibliografia sui cittadini originari si è arricchita negli ultimi vent'anni di alcuni fondamentali contributi, soprattutto grazie al merito di studiosi della scuola di Gaetano Cozzi; tra gli interventi più importanti per la ricostruzione del fenomeno e della sua evoluzione, soprattutto nel difficile contesto storico-economico del primo seicento, si segnalano: M. Casini, "La cittadinanza originaria a Venezia tra i secoli XV e XVI. Una linea interpretativa", in *Studi Veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 133-150; A. Zannini, *Burocrazia e burocrati in età moderna: i cittadini originari (secc. XVI-XVIII)*, Venezia 1993 (in part. 61-68 per l'analisi dei processi); A. Bellavitis, "«Per cittadini metterete...». La stratificazione della società veneziana tra norma giuridica e riconoscimento sociale", in *Quaderni storici*, 89 (1995), pp. 359-383; Ead., *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVIe siècle*, Rome 2001; B. de Maria, *Becoming Venetian. Immigrants and the Arts in early modern Venice*, New Haven 2010 (quest'ultimo in particolare con *case studies* sul patronato artistico di alcuni eminenti «naturalized citizens»). Per un'approccio statistico al fenomeno risulta particolarmente stimolante anche l'analisi di R.C. Mueller, "«Veneti facti privilegio»: stranieri naturalizzati a Venezia tra XIV e XVI secolo", in *La città italiana e i luoghi degli stranieri, XIV-XVIII secolo*, a cura di D. Calabi e P. Lanaro, Roma-Bari 1998, pp. 41-51.

sulle dinamiche della sua affermazione economica e sociale<sup>78</sup>.

Il “processo Salviati” non si distanzia dalla prassi tradizionale seguita per questo tipo di inchieste. Esso è inaugurato da un breve *dossier* prodotto dallo stesso Girolamo (c. 1r), nel quale vengono sinteticamente illustrati i tre gradi di parentela richiesti, compresi di dettagli matrimoniali e professionali:

Illustrissimi signori Avogadori de comun.

Intendendo io Gierolamo Salviati provare la cittadinanza mia originaria per abilitarmi a tutti li carichi officij et beneficii a cittadini originarij desposti dalla benignità di questo prencipe, insto riverentemente che da Vv. Ss. Ill.me mi siano admessi gli infrascritti capitoli:

Primo, che io Gierolamo Salviati son natto di legittimo matrimonio in questa città del q. domino Teseo Salviati et di domina Laura Contarini Iugalli, ne mai ho esercitato arte mechanica, et <pro ut per testes>

Secondo che il sopradetto q. d. Teseo Salviati è natto di legittimo matrimonio in questa città del q. d. Gioseffo Salviati et di d. Andriana Fasiol, Iugalli, ne mai ha essercitata arte alcuna mechanica, et <pro ut per testes>

Terzo che il q. d. Giuseffo Salviati sop.to è natto di legittimo matrimonio in questa città del q. d. Lodovicho Salviati, et di m.a Maria da Rocha giugalli, ne mai ha essercittato arte alcuna mecanica, et <pro ut per testes>

A questa fanno seguito le brevi trascrizioni degli interrogatori dei testimoni del postulante (cc. 1r-3r) e di quelli convocati d’ufficio dagli avogadori (cc. 3r-4r). I nominativi comprendono, nell’ordine: Lorenzo Barbarigo di Francesco, Silvestro Tessarato di Bortolo *sensador*, Antonio Pillon di Battista *sarto*, Sebastiano Stefani di Lorenzo, Francesco Carrara di Pietro *sanser al fondaco* per i Salviati; Giacomo Balbi di Pietro *gastaldo in zecca*, Giacomo Ubertini di Marco *contador in zecca* e Salvador Raspi di Pietro *sazador in zecca* per gli avogadori. Nella prima lista sono inclusi in prevalenza conoscenti, vicini di casa oppure professionisti in contatto con il candidato; solo quest’ultima categoria è invece convocata nella seconda tornata di interrogatori. Al fascicolo sono allegati inoltre due atti canonici, relativi al matrimonio di Teseo Salviati (parrocchia di San Samuele) e al battesimo di Girolamo (parrocchia di San Trovaso). In chiusura sono riportati infine gli esiti di una prima ballottazione del 22 luglio 1628 (richiesta respinta: evidentemente le deposizioni non

---

<sup>78</sup> Ancora scarsamente considerato dagli studi storico-artistici, il fondo “cittadini” dell’Avogaria offre ulteriori spunti di indagine per tracciare originali percorsi di intersezione sociale e artistica. Un caso già segnalato (ma senza essere esaustivamente discusso nelle sue concrete implicazioni biografiche) è offerto per esempio da Pietro Malombra (1556-1618), peraltro allievo dello stesso Salviati, che fece richiesta nel 1604 per essere in seguito ammesso agli uffici della cancelleria ducale: il documento è stato segnalato da A. Palma, “Disegni di Pietro Malombra”, in *Arte Veneta*, 38 (1984), pp. 72-78 (p. 77, nota 8).

erano risultate convincenti) e di una seconda del 29 ottobre dello stesso anno (richiesta approvata, «audito denuo toto»)<sup>79</sup>.

Rimandando direttamente per i numerosi dettagli e per le informazioni di “costume” alla trascrizione integrale del processo riportata in appendice (App. 6), è opportuno richiamare qui di seguito in forma sintetica – talora con l’integrazione di altro materiale biografico “parallelo” – alcuni dei punti di maggior interesse relativi ai tre esponenti maschili della famiglia citati nel documento.

-Su Girolamo Salviati le testimonianze sono piuttosto sintetiche e uniformi, limitandosi di fatto a fissare nascita legittima e astensione da ogni pratica manuale. Primogenito di Teseo e Laura Contarini, Girolamo venne battezzato – padrino un non meglio precisato Domenico Contarini – nell’agosto 1588 assieme a un fratello (Pietro, di cui in concreto non si sa nulla) nella parrocchia di San Trovaso, dove la sua famiglia allora risiedeva; il suo stato civile non viene specificato, come pure l’eventuale presenza di ulteriori congiunti: probabilmente, pur avendo circa 40 anni, non doveva essersi mai sposato; la sua professione viene per lo più indicata come «rasonato in cecca», ovvero contabile in Zecca, dove sembra aver svolto nello specifico l’attività di *sanser da cambi*, ovvero di cambiavalute.

-Ben più cospicue – e utili peraltro per integrare alcune informazioni biografiche già rese note non molto tempo fa da Bertrand Jestaz<sup>80</sup> e da Umberto Franzoi, queste ultime relative alla sua incarcerazione nelle prigioni di Palazzo Ducale nel 1606 per ragioni ancora tutte da chiarire<sup>81</sup> – sono invece le notizie sul conto di Teseo Salviati, figlio primogenito di Giuseppe e di Andriana Fasuol, già deceduto al tempo dell’inchiesta degli avogadori. Dalla testimonianza di Salvador Raspi, che afferma di avere all’incirca 75 anni e di essere suo coetaneo, si può dedurre una plausibile,

---

<sup>79</sup> L’approvazione in seconda ballottazione è probabilmente legata al cambiamento del collegio giudicante degli avogadori, che dal settembre 1628 – come risulta dalla stessa nota che accompagna l’esito della votazione – comprende anche un Bertucci Contarini, forse parente di Laura (figlio o nipote del cognato).

<sup>80</sup> L’identità di questo personaggio emergeva per la prima volta nello studio di B. Jestaz, “Tintoret et Véronèse au secours de Giuseppe Salviati et de Palma il Giovane. Le retable de la sacristie de San Giorgio Maggiore (1575)”, in *Revue de l’Art*, 128.2 (2000), pp. 54-60, dove viene presentato e discusso un protesto inoltrato dopo la morte del padre da Teseo (anche a nome del fratello Oronzo e delle sorelle Artemisia, Lampidia e Ortensia) per ottenere il pagamento dai benedettini della pala con la *Presentazione*.

<sup>81</sup> U. Franzoi, *Le prigioni di Palazzo Ducale a Venezia*, Milano 1997, p. 78. Nel documento riportato dallo studioso si fa riferimento a una violenza subita da Teseo Salviati durante la sua detenzione in una delle prigioni di Palazzo Ducale (p. 202, doc. 48, 23 gennaio 1606).

seppur congetturale, data di nascita attorno al 1553, nonché per via indiretta anche una possibile cronologia per il matrimonio del padre, verosimilmente celebrato agli inizi del sesto decennio: ed è fatto curioso, e certo non casuale, che questo momento corrisponda anche con l'assunzione del nuovo *nomen familiae* di Salviati, attestato per la prima volta proprio nel 1551<sup>82</sup>. Una ricevuta del parroco di San Samuele contribuisce a fissare anche la data del matrimonio di Teseo con la citata Laura di Girolamo, celebrato il 4 febbraio 1585 in casa Contarini “in volta di canal” alla presenza dello stesso Salvador Raspi e di Girolamo Presegno, bergamasco, fattore di Jacopo Contarini<sup>83</sup>. Stando alla testimonianza di Silvestro Tessarato, confermata anche da altre deposizioni, la sua professione (in cui forse esordì ai primi anni '70, ancora vivente il padre)<sup>84</sup> era quella di «sazador di cecca», ovvero dello specialista incaricato di «iudicar tutte le valute, et li ori et arzenti», cui spettava anche il compito «molto honorato» – e non privo di affinità con la pratica alchemica – di «attender al fuoco et pesar con bilancie, far conti et rason»<sup>85</sup>. Tutti i testimoni concordano nel riferire sulla base di questi dati la sua distinzione sociale («vestiva manega a comio [comedo]»), ovvero indossava una lunga veste nera detta “alla dogalina”, propria di chi esercitava una professione liberale)<sup>86</sup> e nel ribadire il carattere non meccanico del suo ufficio.

Non sappiamo ancora attraverso quali percorsi professionali o legami personali il figlio e il nipote di Salviati trovarono occupazione nel contesto altamente specializzato della Zecca. La loro attività presso questa istituzione costituisce tuttavia

---

<sup>82</sup> La prima attestazione del nome “Salviati” risale al settembre 1551. Sulle possibili motivazioni di questa mutazione del nome ci soffermiamo brevemente *ultra*, cap. IV.3.

<sup>83</sup> Alcune notizie su questa figura si possono ricavare da G. Ellero, “Interventi di Palladio sui luoghi pii”, *passim*.

<sup>84</sup> Così sembra potersi intendere la frase del Raspi quando afferma che la sua amicizia con Teseo risaliva al loro 20° anno di età e alla comune professione in zecca («L'ho conosciuto nel principio della nostra amicitia che potevimo haver l'uno, e l'altro 20, 22 anni in circa, ne mai so che l'habbi fatto altro essercitio che di sazador ne arte mecanica, et l'era mio collega in cecha»). Purtroppo i registri delle maestranze di zecca, lacunosi per questo periodo, non permettono ancora di fornire un chiarimento documentario per questo dato.

<sup>85</sup> G. Bonfiglio-Dosio, “Lavoro e lavoratori nella zecca veneziana attraverso il «capitolar dalle broche» (XIV-XVI sec.)”, in *Viridarium Floridum. Studi di Storia Veneta offerti dagli allievi a Paolo Sambin*, (Medioevo e Rinascimento, 54, 1984), pp. 255-276; Ead., “Controllo statale e amministrazione della zecca veneziana fra XII e prima metà del XVI secolo”, *Nuova Rivista Storica*, 69 (1985), pp. 463-476, in part. p. 472, dove si sottolinea che i sazadori venivano eletti concordemente dalla Signoria e dai provveditori e massari di zecca.

<sup>86</sup> Sull'importanza dell'abito come discriminare sociale insiste giustamente Zannini, *Burocrazia e burocrati*, *passim*.

un elemento documentario indiretto per confermare la discussa provenienza da quella specifica sede marciana della lunetta con un'allegoria di *Venezia come giustizia*, appartenente già alla collezione Mond e da tempo relegata nei depositi della National Gallery di Londra (fig. 66)<sup>87</sup>. Il dipinto raffigura una virginale figura femminile dalla fisionomia tipicamente salviatesca, riccamente ingioiellata, caratterizzata dagli attributi canonici del trono salomonico col doppio leone, della spada e della bilancia, nonché dalla presenza al suo fianco di uno stemma araldico, già da tempo riconosciuto come appartenente ai Contarini dal Zaffo<sup>88</sup>. Lo stesso emblema ha suggerito ad alcuni studiosi, tra cui da ultimo Nicholas Penny, di collegare questo dipinto alla committenza di un Paolo Contarini, provveditore di Zecca nel 1558-59<sup>89</sup>: ipotesi che a questo punto si dimostrerebbe coerente con il successivo impiego in Zecca dei Salviati *juniores* come salariati specializzati, anticipando di un decennio almeno i contatti del pittore toscano con questo ambiente. Nella stessa Zecca peraltro aveva operato con importanti commissioni anche l'amico e sodale Danese Cattaneo, responsabile della realizzazione della figura allegorica col *Sole* un tempo collocata al centro del cortile interno<sup>90</sup>.

Questa provenienza offrirebbe un riscontro persuasivo anche per spiegare l'iconografia del dipinto, a prima vista più appropriata per una magistratura giuridica piuttosto che per un'istituzione "finanziaria" (di qui derivano, mi sembra, i diffusi scetticismi riguardo la sua originaria collocazione)<sup>91</sup>. Non è escluso infatti che la particolare centralità affidata all'attributo della bilancia fosse intesa a dimostrare e valorizzare quei principii di equilibrio e di ponderato giudizio propri dell'istituzione in materia di valutazione monetaria: il fatto stesso che la professione di Teseo sia espressamente collegata all'attività di «iudicar» e «pesar con bilancie» offre in tal senso anche un eloquente riscontro linguistico a questa interpretazione. C'è da

---

<sup>87</sup> McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 272-273; più in dettaglio, soprattutto per le ipotesi sulla provenienza, si veda N. Penny, *National Gallery catalogues. The sixteenth century Italian paintings. Volume II: Venice 1540-1600*, London 2008, pp. 110-113.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>89</sup> *Ibidem*. A scanso di equivoci, è opportuno precisare l'estraneità di questo Paolo Contarini col ramo di Jacopo, benefattore di Salviati.

<sup>90</sup> Rossi, *La poesia scolpita*, cap. I.

<sup>91</sup> Le liste di Edwards segnalano questo dipinto una prima volta come proveniente «dal Veneto Senato», e una seconda dalla Zecca: è tuttavia ragionevole ritenere che «the painting had adorned the offices of the Venetian mint, even though a personification of Justice is not an obviously appropriate image for such a setting» (Penny, *National Gallery catalogue*, p. 112).

ricordare inoltre come l'allegoria della Giustizia sia una presenza abbastanza frequente nell'apparato decorativo di tutta l'area marciana<sup>92</sup>, come rivela tra l'altro il caso dei due rilievi circolari con la figura di Venezia-giustizia attribuiti a Danese Cattaneo su modelli di Jacopo Sansovino individuati in alcuni ambienti interni dell'edificio<sup>93</sup>; e sempre una statua con la figura della personificazione era stata in un primo momento richiesta allo stesso scultore toscano dal consiglio dei Dieci per il cortile del palazzo<sup>94</sup>.

-Talora controverse, se non proprio in certi casi del tutto inattendibili, sono infine le informazioni fornite dai testimoni sul conto di Giuseppe Salviati, per molti versi anello debole della catena biografica per via della sua nascita non veneta<sup>95</sup>. Quanto alle generalità anagrafiche, le deposizioni consentono comunque di precisare almeno i nomi degli avi toscani (Ludovico Porta e una certa Maria de Rocca)<sup>96</sup>, nonché, come abbiamo visto, quello della sposa, Andriana o Andreina Fasuol («haveva una Fasuola

---

<sup>92</sup> Sull'iconografia della Giustizia in ambiente veneto, con particolare riguardo al contesto politico marciano: L. Puppi, ««Rex sum iusticiae». Note per una storia metaforica del palazzo dei Dogi», in *I dogi*, a cura di G. Benzoni, Milano 1982, pp. 182-224.

<sup>93</sup> B. Boucher, «Opere ignote sansovinesche alla Biblioteca Marciana», in *Arte Veneta*, 31 (1977), pp. 190-192.

<sup>94</sup> Dice Vasari: «è di mano del Danese nel cortile della Zecca di Vinezia, sopra l'ornamento del pozzo, la statua del sole ignuda, in cambio della quale vi volevano que' Signori una Iustitia: ma il Danese considerò che in quel luogo il Sole è più a proposito» (*Le vite*, VII, p. 525). L'aneddoto sottolinea come in effetti l'iconografia della Giustizia fosse percepita come problematica in questo contesto, a maggior ragione da uno scultore non veneziano. Confronta anche Rossi, *Danese Cattaneo*, p. 21 («la personificazione di Venezia come Giustizia è, all'interno, una presenza discreta ma costante»).

<sup>95</sup> Risponde ovviamente al falso la notizia della sua nascita veneziana, cui fanno riferimento tutte le deposizioni indistintamente: tale informazione deriva dalla necessità di ancorare da almeno tre generazioni la presenza dei Salviati a Venezia. Un prova del carattere talora artefatto di queste testimonianze è fornita dalla deposizione del *sanser* Francesco Carrara, che assegna la professione pittorica al padre di Giuseppe, «Ludovico Salviati pittor celebrimo», sostenendo peraltro di averlo conosciuto di persona.

<sup>96</sup> Sui Porta di Castelnuovo, casata tra le più illustri del centro garfagnino e prodiga di giuristi e notai, alcune informazioni succinte si ricavano nella prefazione di G. Nesi alla ristampa anastatica degli statuti garfagnini ordinati e trascritti da Francesco Porta, cugino di Giuseppe Salviati: [Francesco Porta], *Statuti et ordini della vicaria di Castelnuovo di Garfagnana volgarizzati dal Porta*, Lucca 1993, pp. 12-13: dove, in particolare, viene specificata la professione giuridica e notarile sia del padre Ludovico (docc.1490-1498; più volte sindaco della vicaria) sia dello zio Lorenzo (docc. 1524-1537); in quest'ultimo è forse possibile riconoscere quel segretario del vescovo Onofrio Bartolini ricordato da Vasari come responsabile del trasferimento del giovane Giuseppe nella bottega romana di Francesco Salviati (*Le Vite*, VII, p. 45). Più in generale, si veda anche L. Migliorini, *Uomini illustri garfagnini*, Castelnuovo Garfagnana 1899, pp. 6-8.

È peraltro il caso di osservare che Francesco Porta, oltre che per la sua pratica giuridica, è noto anche per le sue qualità di calligrafo, e che il manoscritto citato sopra edito da Nesi si distingue proprio per la sua alta qualità grafica, segno evidente che l'educazione artistica era tenuta in gran conto in questa famiglia.

per moggier»), esponente dell'omonima famiglia della classe dei cittadini originari: sul conto della quale però non possediamo ancora nessun riscontro biografico, neppure di carattere indiziario, in grado di orientare con maggiore precisione provenienza e identità<sup>97</sup>. Importanti, ancorché spesso generiche, sono poi le notizie sulla sua rispettabilità sociale e sulla sua professione, che denotano comunque una concezione ormai del tutto liberale della pratica artistica: «fu persona honorata e non fece mai arte alcuna meccanica, era virtuoso et da ben» (Barbarigo: l'unico che afferma di averlo conosciuto di persona); «huomo famoso» (Tessarato) e «pitor valentissimo» (Pilon); «mai haveva essercitato arte alcuna meccanica vivendo del suo et della professione di pittura nella quale era celebre» (Stefani).

Di qualche interesse sono da ultimo le indicazioni fornite sulla sua residenza veneziana, concordemente collocata in «borgo» di San Trovaso, in un terreno confinante con quello di Lorenzo Barbarigo («el stava drio el mio orto ... andavo a scuola appresso a casa sua»)<sup>98</sup>. Si doveva trattare in realtà della seconda casa veneziana abitata dal pittore, che fino almeno alla metà del sesto decennio risultava domiciliato nella parrocchia di San Polo, con la quale probabilmente continuò comunque a mantenere importanti relazioni, almeno sul piano artistico-professionale, anche a seguito del suo trasferimento nel sestiere di Dorsoduro<sup>99</sup>. L'insediamento in

---

<sup>97</sup> Sui Fasuol, si veda Tassini, *Cittadini Veneziani*, IV.2, pp. 186-188, che segnala numerosi rami di questa famiglia, tra cui il più illustre era quello residente a San Moisè, da cui proveniva Francesco Fasuol, cancellier grande nel 1511. La mancanza di patronimico rende tuttavia impossibile per ora stabilire a quale ramo questa Andreina potesse appartenere; la ricerca del testamento ha dato per ora esito negativo. Già Giorgio Vasari aveva posto in evidenza la notizia del matrimonio di Giuseppe Salviati, collegandolo alla sua scelta di fermarsi a Venezia: «[Salviati] fece conto di volere che quella città fusse sua patria; e così presovi moglie, vi è stato sempre [...]» (*Le vite*, VII, 45). Come ricorda anche il famoso aneddoto su Andrea del Sarto, è noto che l'atteggiamento dello storiografo aretino verso tali questioni matrimoniali era in genere piuttosto negativo, rasentando la vera e propria misoginia.

<sup>98</sup> Unico nobile chiamato a deporre, Lorenzo Barbarigo di Francesco (1560-1637) apparteneva al ramo proprietario del palazzo ubicato lungo il rio di San Trovaso, celebre un tempo per gli affreschi in facciata di Jacopo Tintoretto (G. Tocchini, *Minacciare con le immagini. Tintoretto, gli affreschi scomparsi della "Casa Barbariga" e la svolta ideologica del patriziato veneziano*, Roma 2010, p. 71). L'indicazione permette di collocare l'abitazione dei Salviati in una calle laterale di Fondamenta del Borgo: l'esatta individuazione dell'edificio risulta tuttavia ostica, offrendo per quest'area la planimetria del de' Barbari una definizione topografica poco precisa.

<sup>99</sup> La residenza a San Polo è documentata fino almeno al gennaio 1555, quando viene attestata un'ultima volta in un atto di procura steso da Salviati a favore di Danese Cattaneo (AsVe, *Notarile*, atti Marcantonio Cavanis, b. 3259, c. 33r; il documento fornisce anche la più antica attestazione dell'amicizia tra i due). L'antico insediamento in questo confinio – che non è escluso possa essere legato alla contestuale presenza nella stessa area di fuoriusciti fiorentini, come per esempio gli Strozzi – giustifica la sua più tarda convocazione per la realizzazione dei teleri per la locale cappella del Sacramento (tuttora collocati nella chiesa di San Polo), tradizionalmente datati

quest'area periferica e di più bassa densità abitativa si spiega probabilmente con l'esigenza di dover disporre di spazi più ampi dove ospitare una numerosa famiglia e dove esercitare la propria professione, secondo standard immobiliari attestabili anche per altri artefici operanti a Venezia nel Cinquecento. Un fenomeno simile è infatti riscontrabile per altre officine artistiche di questo periodo, in prevalenza ubicate – sempre per plausibili ragioni di spazio o di opportunità mercantili – in zone esterne della città: è questo il caso, ad esempio, di Bonifacio a Sant'Alvise, di Tiziano a San Canciano, oppure ancora di Tintoretto alla Madonna dell'Orto<sup>100</sup>.

La casa di San Trovaso, per la quale i Salviati pagavano un affitto annuo di 40 ducati, apparteneva ai beni della “commissaria Bortolomia Valier” gestita dai procuratori de ultra, ed era situata nei pressi di una fornace “de pignatter”, con la quale confinava direttamente<sup>101</sup>. Nonostante l'entità non irrisoria della pigione, che testimonia se non altro l'ampiezza e lo sviluppo della proprietà, si doveva trattare di un edificio fatiscente, pericolante e soprattutto malsano: lo confermano alcuni protesti indirizzati da Teseo Salviati – subentrato al padre nella titolarità dell'affitto dopo la sua morte – ai procuratori per lamentare l'insalubrità dell'aria, nonché la stessa decima della commissaria del 1582, nella quale la fabbrica veniva dichiarata «mal condizionata, et [che] minaccia gran ruina»<sup>102</sup>. Almeno in questo caso, la dicitura non sembra ricalcare una formula di circostanza: stando infatti a una perizia stilata nel 1586 dal proto Antonio da Ponte su ordine del Consiglio dei X, la casa correva importanti rischi di incendio e di stabilità per via della vicinanza con la fornace: «a me mi par che questa casa sta in gran pericolo insieme con le altre vicine»<sup>103</sup>. Potrebbe dunque

---

verso la fine degli anni '60 (McTavish, *Giuseppe Porta*, pp. 311-313); la loro realizzazione dovrebbe dunque anticipare di poco quella del teleri di Jacopo Tintoretto con *L'ultima cena* per il banco della Scuola, la cui datazione viene di solito fissata attorno al 1570 circa.

<sup>100</sup> J. Schulz, “The houses of Titian, Aretino and Sansovino”, in *Titian. His world and his legacy*, a cura di D. Rosand, New York 1982, pp. 73-118. Nel caso di Tiziano e Tintoretto, peraltro, il trasferimento periferico è successivo, come nel caso di Salviati, a un precedente insediamento in aree più centrali (rispettivamente San Polo e San Cassiano).

<sup>101</sup> Alla morte del padre, la casa venne subito affittata a Teseo Salviati (ASVe, *Procuratori de Ultra*, busta 280, fasc. 2, c. 2r); il documento, datato 18 aprile 1575, costituisce il termine *ante quem* più prossimo per datare la scomparsa di Giuseppe Salviati.

<sup>102</sup> La notizia è riportata da M. Mazzucco, *Jacopo Tintoretto e i suoi figli*, Milano 2009, p. 234 nota 13 (ma con l'erroneo riferimento a Teseo come pittore).

<sup>103</sup> La situazione viene così descritta da Andrea Surian, messo dei Capi del consiglio dei X: «Son stato di suo ordine con messer Antonio dal Ponte a veder la casa vicina alla fornasa in borgo di San Trovaso dove sta m. Theseo Salviati e in generale dico quella esser in molto pericolo de fuogo per esser detta fornase attaccata et divisa da essa casa da un muro comun qual si vede non stato rifato, et haver delle fisure riportandone alli particolari considerati dal detto proto come

corrispondere al vero la notizia riportata da Sebastiano Stefani nel corso della sua deposizione, quando affermava che l'assenza di documenti originali comprovanti la nascita e la professione di Giuseppe e Teseo Salviati – entrambi nati prima dei decreti conciliari sull'obbligo dell'anagrafe parrocchiale – era dovuta a un incendio scoppiato tempo prima nella casa avita: «non havendo in casa [il riferimento è a Girolamo] scritte per comprovation dell'avo et questo per occasione di certo incendio che so esser seguito nella sua casa già molti et molti anni». L'episodio non è documentabile per altre vie, ma merita comunque qualche considerazione, visto che non si può escludere che nella stessa circostanza possano essere andate perdute anche altre carte e scritte *originali* dello stesso Giuseppe Salviati.

Le notizie genealogiche e biografiche fornite dal “processo Salviati” – che ora possiamo meglio visualizzare attraverso l'ausilio di un albero genealogico (tav. II) – offrono dunque la possibilità di rilevare in sintesi le tappe di un rapido percorso di ascesa sociale, consumatosi nel breve arco di due generazioni: un percorso propiziato dal matrimonio tra Teseo e Laura e culminato con l'ammissione della famiglia Salviati nel 1628 tra le casate di rango cittadino. Per quanto ci interessa qui, e per ritornare al punto di partenza, l'incartamento costituisce anche una ulteriore e concreta prova documentaria dello strettissimo legame instaurato tra Giuseppe Salviati e la famiglia Contarini: un legame che evidentemente non era limitato alla sola e semplice fornitura di dipinti, o alla partecipazione diretta agli incontri che si svolgevano nel *mezado*, ma che doveva muoversi in direzione di una più ampia disponibilità “affettiva” nei confronti del pittore toscano e della sua famiglia. Difficile credere che alla base di questo rapporto non ci fossero anche profonde affinità culturali, identità di vedute, opinioni condivise, e che proprio sulla base di queste sia stato possibile allacciare rapporti così proficui nel lungo periodo.

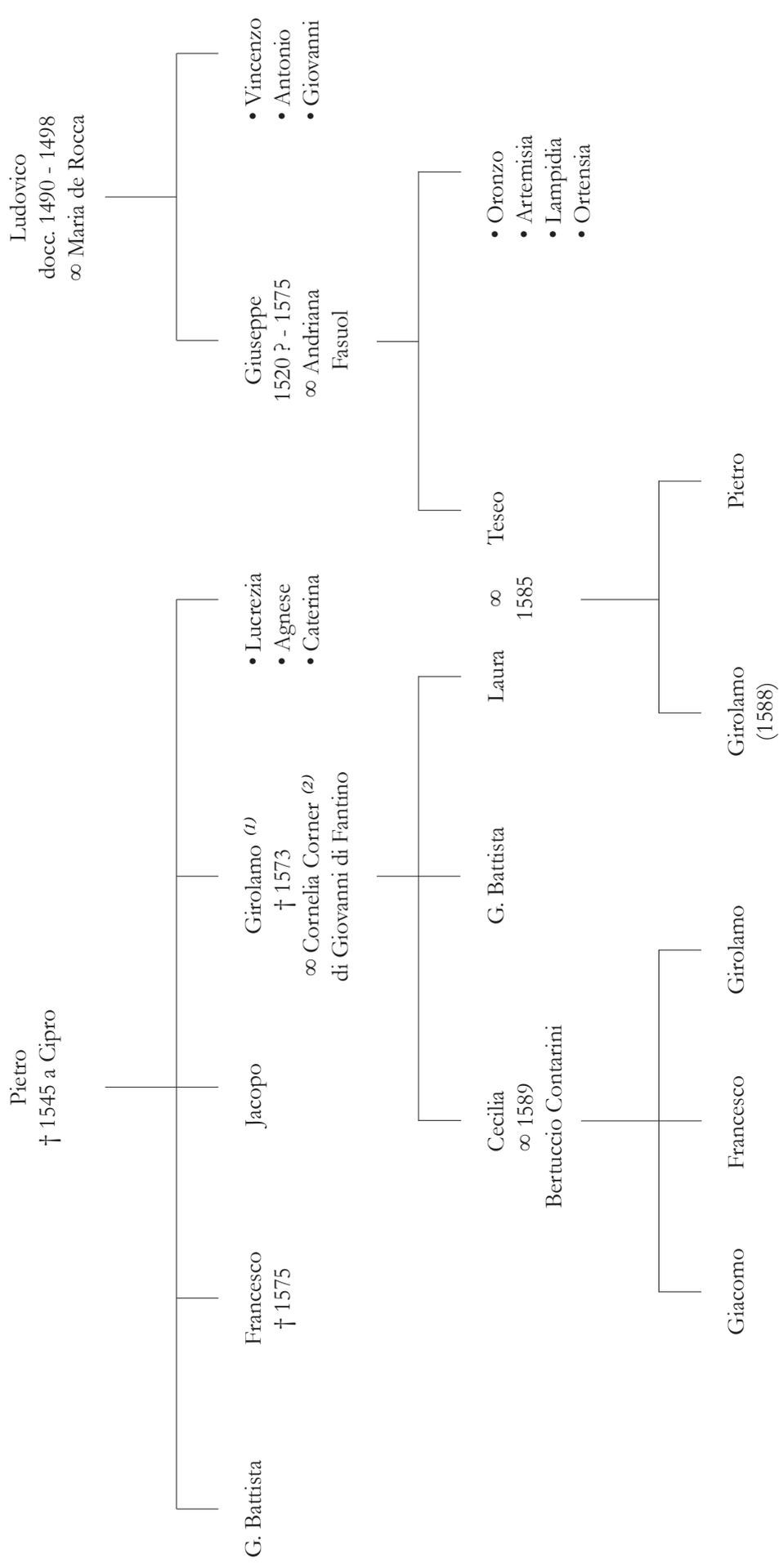
In questo senso si spiega pure, e da ultimo, la presenza nelle raccolte di Jacopo Contarini non solo di fregi e immagini dipinte, ma anche di *scritture private* di mano di Giuseppe Salviati: ovvero, nello specifico, della raccolta integrale degli scritti e delle ricerche di tema acustico-astrologico svolte dal pittore toscano nel corso degli

---

intendente». Nella stessa circostanza veniva anche riportato come paragone il caso di una fornace nei pressi di San Rocco: «Jo [Antonio da Ponte] son stato a San Rocco et là ho visto in altra fornasa la qual è drio la scuola, la qual fornasa è con molte legne et fa un gran danno et il fumo à essa scuola è massimo in le figure depente e nelli ori, e perche se maniza li fuogi purasai facil cosa seria che un dì se impiasse fuogo e fusse qualche danno notabile come occorre»: ASVe, *Procuratori de Ultra*, busta 280, fasc. 2, cc. 7rv.

CONTARINI dai SS. APOSTOLI

PORTA DA CASTELNUOVO  
poi SALVIATI



(1) Muore a Lepanto (1573).

(2) Rimasta vedova, si risposa nel 1580 con Nicolò Contarini di Zuan Battista di Pietro Maria del ramo di S. Paternian, detto "dei filosoff"; fa testamento nel gennaio 1592.

ultimi anni della sua carriera. Una presenza che a questo punto non apparirà più causale, motivandosi piuttosto con l'esigenza di preservarne, fin quando possibile, l'importanza e la memoria proprio in quel contesto che aveva contribuito a favorirne lo sviluppo.

#### IV.3 *Il suono della voce. Una lettura del manoscritto marciano 5094*

De vocis nemo magis quam philosophi tractant  
*Servius*

Parimenti, il pittore deve intendersi  
non poco di astrologia e dei movimenti dei cieli  
*Francisco d'Hollandia*

Gli elementi considerati nei due paragrafi precedenti consentono di definire un ideale orizzonte contestuale, insieme biografico e teorico, entro cui poter leggere il manoscritto marciano 5094, unica testimonianza superstite dell'«enciclopedismo esoterico» di Salviati<sup>104</sup>. Su questo notevole scritto, a parte qualche rara eccezione<sup>105</sup>, sono finora mancati approfondimenti, analisi e letture: il che è un vero peccato, visto che il suo studio permette non solo di precisare tipologia e qualità dell'erudizione scientifica del pittore, ma anche di valutarne la problematica posizione nei confronti della sua professione artistica, aprendo in prospettiva l'orizzonte verso l'indagine sulla mentalità dei *peintres savants* seicenteschi. Nei limiti delle nostre competenze, in questa sede proveremo comunque a formulare qualche ipotesi sul suo anomalo contenuto, cercando di definirne quanto meno senso e significato all'interno del tracciato biografico di Salviati.

Il codice, proveniente dal legato Contarini, è composto da una sessantina circa di carte interfogliate con numerosi frammenti di diverse dimensioni, e raccoglie in forma

---

<sup>104</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It., cl. IV n. 30 (5094) [da qui sono tratte, senza altre indicazioni, tutte le citazioni successive]. La conferma dell'identificazione dell'autore del codice adespota, ottenuta attraverso un confronto calligrafico, spetta a Boucher, «Giuseppe Salviati, pittore e matematico», che ne ha anche fornito una prima, sommaria contestualizzazione (pp. 220-222).

<sup>105</sup> Se ne sono occupati sinteticamente L. Olivato, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Milano 1980, pp. 179-181 (scheda 181), che ipotizza tra l'altro una non improbabile familiarità dell'autore col pensiero di Giulio Camillo, e Rossi, *La poesia scolpita*, pp. 147-148, al quale spetta la calzante definizione di «enciclopedismo esoterico».

disordinata ma coerente appunti, commenti, schemi grafici, tabelle, testi stralciati, in taluni casi anche redatti su supporti occasionali (il verso di una lettera o di un foglio disegnato con un pannello, fig. 67)<sup>106</sup>. Nonostante la presenza di alcune sezioni di buona calligrafia e di regolare composizione, l'aspetto disorganico dell'insieme depone in generale a favore dell'ipotesi che si tratti non di uno scritto predisposto per la stampa, ma di una "antologia" postuma di materiale di lavoro, con ogni probabilità raccolta e ordinata dagli eredi dopo la morte del maestro per essere donata a Jacopo Contarini<sup>107</sup>. Il carattere collettaneo spiega inoltre le evidenti discontinuità sul piano espositivo, soprattutto tra i primi due terzi del codice e la sua parte finale, nonché le numerose lacune concettuali tra le singole sezioni.

Spetta a Bruce Boucher il merito di aver fornito per primo una sintetica descrizione del suo contenuto, individuando nella tematica acustica e in quella astrologica i principali argomenti in esso affrontati<sup>108</sup>. Per la sua complessità – nonché per la sua stessa natura ibrida – la materia tende tuttavia a debordare spesso da questi confini: non mancano infatti riferimenti anche a questioni cabalistiche, o ad argomenti di retorica e di onomanzia, oppure ancora a progetti di rudimentali dispositivi di riproduzione sonora e a classificazioni enciclopediche dei suoni naturali e artificiali. Il carattere discontinuo e talora idiomatrico del testo (segnato da abbreviazioni, frequenti ripetizioni e cancellature, o frasi lasciate in sospeso, come tipico di una forma letteraria privata e *in progress*)<sup>109</sup> ostacola, e probabilmente ostacolerà anche in

---

<sup>106</sup> Si tratta rispettivamente di c. 32 e di c. 10, già riconosciute da Boucher, "Giuseppe Salviati, pittore e matematico", pp. 220 e 222. Il disegno presenta notevoli affinità di tratto con modelli raffaelleschi, come rivela per esempio il confronto con lo studio di pannello realizzato da Raffaello sul verso di un modelletto per l'affresco della Disputa nella stanza della Segnatura, conservato all'Albertina: vedi P. Joannides, *The drawings of Raphael with a complete catalogue*, Oxford 1983, p. 187.

<sup>107</sup> L'unico spunto sul destino dei materiali salviateschi è fornito da Ridolfi: «Hebbe buon intendimento delle scienze, e fu studioso delle matematiche, delle quali compose molti scritti e disegni, che pensava dar alle stampe, ma sopravvenuto da una infermità, presagendo il fine della vita, levatosi di letto fattisegli portare, gli gettò sul fuoco con molte inventioni dicendo, che non voleva che altri si servissero delle sue fatiche» (*Maraviglie*, I, pp. 244-45). L'esistenza del manoscritto marciano sembra a prima vista contraddire l'ipotesi del biografo: andrà inoltre evidenziato il riferimento al diffuso topos classico (virgiliano: ma nel contesto artistico cinquecentesco, soprattutto michelangiolesco) della distruzione dei propri manoscritti (o dei propri disegni) per timore di plagio o di appropriazione.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 220. Tale classificazione si ritrova già peraltro nei più vecchi cataloghi analitici del fondo marciano: *Catalogo dei codici marciani italiani della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco*, a cura di C. Frati e A. Segarizzi, Modena 1911, II, p. 21.

<sup>109</sup> Queste caratteristiche erano state evidenziate anche da Boucher, "Giuseppe Salviati, pittore e matematico", p. 221.

futuro, il proposito di fornire un'edizione critica del codice, ovvero di un testo auspicabilmente leggibile nella sua interezza e senza soluzione di continuità. Per queste ragioni, sembra preferibile dunque ripercorrerne in sintesi i punti più qualificanti e di maggiore interesse, evidenziando – quasi in forma di indice ragionato – i temi e i contenuti principali, seguendo l'ordine dato dal suo originario collazionatore<sup>110</sup>.

Una prima possibilità di definire la cornice epistemologica del lavoro è fornita da uno dei frammenti rilegati in chiusura del manoscritto, che il suo contenuto “introduttivo” suggerisce di riconoscere come lo stralcio di una dedica destinata all'opera compiuta, oppure in alternativa di una lettera di presentazione del lavoro indirizzata a un possibile mecenate:

*// e dopo le celesti per quanto al mio tempo senza cognitione, pervenni finalmente a quelle della voce, e ben che di molta e difficile consideratione fussero, per non trovarsi le formationi loro particolarmente d'alcuno scritte ne l'ordine loro naturale, ma posto a placito: nondimeno con ogni studio intorno a quelle postomi, trovai di una in una il modo che si formano, con quali istrumenti, il suon loro et come succedono una doppo l'altra nel modo istesso che gli elementi, o individui sono di tutte l'altre cose. Nella quale investigatione di tali parti, oltre il servirsene alla ditta scientia di nomi e parole, cognobbi ancora molti errori che nello scrivere si facevano, col porre una per un'altra lettera et negli alfabeti //*<sup>111</sup>

Oltre a chiarire la genesi della ricerca e la sua originaria ispirazione astrologica, la sequenza permette di ricostruire il tema del progettato volume, destinato a indagare il problema della «formatione» degli elementi vocali, a fissare la loro classificazione, a definire la loro essenza in rapporto agli elementi naturali, il tutto in un contesto teorico dominato dal motivo dell'influenza celeste. Viene inoltre opportunamente segnalata la finalità pratica dell'argomento, rilevandone la sua utilità a scopi retorici («ditta scientia di nomi e parole») nonché la sua importanza nel campo della linguistica e della fonetica “applicata” («conobbi ancora molti errori che nello scrivere si facevano col porre una per un'altra lettera negli alfabeti»).

Quest'ultima annotazione è di un certo interesse, in quanto consente di collocare la

---

<sup>110</sup> Al fine di rendere meglio intelligibili le citazioni, sono stati operati nel testo e in appendice minimi interventi di editing, sciogliendo le abbreviazioni e normalizzando grafia e punteggiatura. Sembra giusto avvertire che i brani riportati sono stati selezionati tra quelli meglio leggibili senza grandi interventi di ricostruzione testuale: almeno i due terzi del codice sono infatti in buona misura inutilizzabili a fini di citazione.

<sup>111</sup> Frammento 15r.

riflessione salviatesca all'interno di una tradizione di studi particolarmente vivace nel panorama teorico cinquecentesco, fiorita soprattutto nei contesti accademici padovani e fiorentini, dedicata al problema della corretta trascrizione fonetica (e anche tipografica) del linguaggio parlato. Significative sono in tal senso le affinità tematiche con alcune iniziative di aggiornamento linguistico avanzate, senza troppo successo, da Gian Giorgio Trissino, che proponeva di rinnovare la scrittura alfabetica aggiungendo nuovi fonemi tratti dalla letteratura classica<sup>112</sup>, o da Giambattista Gelli e Pierfrancesco Giambullari, anch'essi attivi nella definizione teorica di un modello di traslitterazione<sup>113</sup>. A queste proposte il toscano sembra implicitamente fare riferimento, alludendo a una certa delusione di fronte ai metodi di uso corrente, ritenuti arbitrari («posti a placito») e privi, a differenza del suo, di un solido sostrato teorico.

A tali questioni di indole preliminare è dedicata in prevalenza la primissima parte del manoscritto (all'incirca da c. 1 fino a c. 20), dove brevi abbozzi di capitoli – talora individuati dalla presenza di un titolo introduttivo – si alternano a brani decisamente più improvvisati, stilisticamente tortuosi e involuti. La parte preponderante di questa sezione è dedicata all'analisi della natura “sostanzialistica” del linguaggio, ovvero al tentativo di definire i valori (numerici o materiali) delle singole particelle fonetiche, rilevandone la corrispondenza e la segreta solidarietà con le strutture metafisiche e astrologiche che dominano l'universo: in sostanza, sembra

---

<sup>112</sup> A questo riguardo, utili spunti comparativi possono essere rintracciati nella *Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte de la lingua italiana*, s.n.t. (ma Roma, Ludovico degli Arrighi vicentino, 1524), dove vengono messe a punto nuove strategie di traslitterazione fonetica: «Molt'anni sono, beatissimo Padre [dedica a Clemente VII], che considerando io la pronunzia italiana, e conferendola con la scrittura, giudicai essa essere debole, e manca, e non atta ad exprimerla tutta, il perché mi parve necessaria cosa aggiungere alcune lettere a l'alphabeto, con meço de le quali si potesse a la nostra pronuntia in parte sovenire [...]». Le lettere aggiunte furono, come noto, la “e” aperta (*epsilon*) e la “o” aperta (*omega*), nonché il “z” (al posto del ti-seguito da vocale), “j” consonante e “v” consonante. L'iniziativa di Trissino rimase tuttavia isolata, attirandosi anche numerose critiche soprattutto da parte dei teorici toscani, come Lodovico Martelli (1500-1528), autore di una polemica *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgar fiorentina*, Firenze, s.d. (ma eredi Giunti, 1524), nella quale veniva difesa la tradizione fonetica fiorentina e la priorità della lingua parlata su quella scritta. Per una efficace contestualizzazione del problema, si veda A. Daniele, “Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati”, in *Filologia Veneta*, 2 (1989), pp. 1-55.

<sup>113</sup> P. Fiorelli, “Pierfrancesco Giambullari e la riforma dell'alfabeto”, in *Studi di filologia italiana*, 14 (1956), pp. 177-210. Per ulteriore bibliografia si può fare riferimento anche all'accurata ricostruzione di P. Simoncelli, *La lingua di Adamo. Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Firenze 1984. Utili osservazioni anche in C. Colombo, “Leon Battista Alberti e la prima grammatica italiana”, in *Studi linguistici italiani*, 3 (1962), pp. 176-187.

dire Salviati (magari ponendosi sulla stessa posizione del Veronese del soffitto marciano: fig. 54), i suoni terreni rimandano (o possono rimandare) all'armonia celeste. Qualche esempio concreto può forse essere utile a comprendere meglio questo punto. Un primo *excursus* è dedicato al tema «della corrispondentia della voce con le substantie naturali et con le attioni loro»: qui si mette in evidenza come vocali e consonanti corrispondano rispettivamente alle «substantie» e alle «attioni loro» (cioè ai loro movimenti), affermando come dalla loro combinazione sia possibile «rappresentar tutte le cose che in questi inferiori [mondi] si trovano»<sup>114</sup>. Un passaggio successivo affronta invece il rapporto tra gli elementi vocali e le stelle, giungendo ad affermare come attraverso la voce sia possibile in linea teorica replicare la struttura (concettuale) delle costellazioni<sup>115</sup>. Questo rapporto viene visualizzato poco oltre in un primo schema grafico, inteso a classificare le lettere sulla base della loro pronuncia e della loro corrispondenza con gli astri (fig. 68)<sup>116</sup>.

La conoscenza di questi principi “linguistico-astrologici” determina in concreto la possibilità di intervenire attraverso di essi nell'essenza stessa della lingua, che nel sistema elaborato dal pittore toscano equivale a dire nell'essenza stessa delle cose. Salviati sembra avere ben chiari qui i riflessi pratici del suo metodo, soprattutto in un contesto quale quello veneziano particolarmente sensibile in questo momento al tema della retorica politica e del *public speech*. Significativa in tal senso è la digressione introdotta dalla rubrica «Comporre un ragionamento over una opera scritta secondo una preposita costellation», nella quale viene ventilata la possibilità di attrarre l'attenzione di chi ascolta per mezzo di una composizione retorica astrologicamente orientata attraverso un ordiamento metodico di lettere e parole coincidente con la posizione delle stelle<sup>117</sup>. Tale possibilità viene ulteriormente approfondita in un

---

<sup>114</sup> «Gli elementi vocali anno corrispondentia con le substantie, i consonanti con le operationi di quelle, et le qualita delle materie dove si formano tali elementi corrispondono alla qualita del luoco di tal substantie. Si come dunque con le substantie mondane et attioni loro sono produtte tutte le cose che in questi inferiori [mondi] si ritrovano, cusi con gli elementi della voce a tali substantie et attioni loro attribuiti, si puo rappresentar ciascuna delle dette cose, et in tal maniera comporre un nome di una influentia bona o trista come si vuole»: c. 1v.

<sup>115</sup> «Et se gli elementi vocali corrispondono con le substantie, et i consonanti con le attioni loro, dunque le vocali alle stelle si assomigliano, le spetie di consonanti alle spetie di movimenti delle stelle, le qualita della materia che formano tali elementi alle qualita dei 12 segni, et lordine primo delle vocali, all'ordine primo delle 12 case vengono ad aver corrispondentia: onde con gli elementi della voce medesmanente si puo rappresentar una proposita costellation»: c. 1v.

<sup>116</sup> C. 7v; vedi anche Boucher, “Giuseppe Salviati, pittore e matematico”, fig. 4.

<sup>117</sup> «Quando con una oratione o ragionamento si vogli atrarre qualche virtu particolare, si accomandi una costellatione nella quale si rappresenti le subiecti et attioni disposte secondo che si

successivo *excursus*, nel quale sono discussi i vincoli che si determinano in un contesto esecutivo attraverso l'uso di virtù palesi – cioè attraverso l'armonia implicita nel corretto ordinamento delle cose – e virtù occulte, cioè astrologiche: ed è piuttosto significativo che in questa sezione sia presente anche l'unica allusione, breve e indiretta, alla pratica della pittura, anch'essa soggetta – anche se non viene spiegato come – all'influenza delle «virtù occulte» degli astri<sup>118</sup>.

La lunga sezione intermedia (all'incirca tra c. 20 e c. 50: ma numerose sono le carte bianche), meno discontinua della precedente sul piano compositivo, è in prevalenza dedicata all'analisi e alla classificazione delle componenti fonetiche del linguaggio nonché all'indagine sulla loro riproducibilità artificiale.

Nell'economia del ragionamento salviatesco, il tema della pronuncia riveste un'importanza fondamentale, visto che solo una corretta espressione sonora è in grado di innescare quel meccanismo di corrispondenze e di virtù occulte postulato nella prima parte: «le proportioni in un parlare non solamente si debbono considerar nelle misure, numeri et ordini delle orationi, parole et lettere, ma ancora nei sensi et suoni di quelle»<sup>119</sup>. Il modello di riferimento assunto in questo caso sembra essere quello della lingua ebraica, l'unica ad aver garantito storicamente l'efficacia e l'operatività della proloazione verbale<sup>120</sup>. Sulla scorta di questo autorevole paradigma, Salviati tenta di ricostruire nel dettaglio la corretta pronuncia di ogni lettera consonante,

---

richiede allo effetto che si desidera, et da quelle poi si vadino ordinando le parole e i nomi, nelle quali si rappresenti apieno la detta costellatione, con il numero suo nel modo che se mostrato»: c. 18v.

<sup>118</sup> «*In che modo le parole et armonie possino mover l'animo d'altrui a varij effetti, et similmente come le scritture possino muovere et operare.* Le parole et armonie possono in dui modi mover l'animo d'altrui, uno per il senso over conoscenza loro, et l'altro per virtù oculta. Quella armonia adonque che la sua modulation fia proportionata al cognoscimento et sapere di colui che la ode potrà mover l'animo suo, et similmente un ragionamento in tal modo ordinato che sia propriato et inteso da chi lo debbe ascoltare, avra forza di mover l'animo di quello, come si vede far questo [rispettivamente] dalli oratori et dai musici. Ma l'altro modo che move l'animo per virtù oculta, è comune a tutti, ne è sottoposto a esser inteso d'alcuno [...]. Et questo non solamente accade delle cose che si odono, ma ancora di quelle che si veggono come illustrationi, pitture et altre tali, et similmente di quelle cose che si gustano, si odono et che si toccano, tutte le quali anno forza di mover l'animo d'altrui in dui maniere, l'una apparente al senso, l'altra per oculta virtù, secondo la lor dispositione et proportione con quelli che tal virtù hanno da ricevere»: c. 21v.

<sup>119</sup> Cc. 36v-37r.

<sup>120</sup> I riferimenti all'ebraico come lingua "magica" sono frequenti in tutta questa sezione; l'operazione di Salviati si qualifica anche come un tentativo archeologico di recuperare una dizione originaria: «Et quelli nomi che si trovano composti dalli antichi hebrei, con li quali dicevo esser stato operato cose meravigliose da loro, et che hora non faciano cosa alcuna, si può credere che o non siano veramente quelli che i detti composero, o che son stati corrotti o mal proferiti», c. 21 v.

introducendo un rudimentale meccanismo di trascrizione fonetica basato sui movimenti coordinati degli organi del parlare<sup>121</sup>, e facendo talora ricorso anche a confronti con le dizioni regionali, venete e toscane in particolare, se non in talune occasioni anche straniere<sup>122</sup>; per maggiore chiarezza, queste descrizioni si appoggiano in qualche caso a schematiche illustrazioni “glottografiche”, il cui scopo è quello di studiare visivamente i moti armonici della lingua, facilitandone l’ideale riproduzione. A queste tavole fonetiche fanno seguito ulteriori approfondimenti empirici, volti a precisare la qualità del suono vocale questa volta sulla base del confronto con quello naturale: «gli elementi della voce adunque che degli uomini et degli animali irrationali si pronuntiano, medesimamente dalle materie insensibili son formati nel modo che comporta l’esser loro»<sup>123</sup>. Questa sezione (all’incirca da c. 50 a c. 60), tra le più integre dell’intero manoscritto, procede descrivendo per ogni singolo elemento consonantico i suoi equivalenti nel campo dei fenomeni naturali e di quelli artificiali, delineando in questo modo una sorta di embrionale enciclopedia universale del suono, paragonabile per concezione ad altre “mappature universali” tipiche di questa età, virtualmente connesse nel loro uso con l’esercizio mnemotecnico<sup>124</sup>. Un caso particolarmente interessante per la sua completezza è fornito dal «percoffivo forte sc», la cui formazione viene paragonata a diversi fenomeni tanto naturali (tra cui lo sciabordio delle onde, o il sospirare di certi animali) quanto artificiali (il modulato sibilo di una vescica forata, oppure lo sfregamento di tessuti):

---

<sup>121</sup> Un caso specifico è offerto per esempio dalla pronuncia della consonante “c”, classificata come «percoffiva forte»: «Et il c si forma dal congiunger li 5/6 della lingua alle gengive et anco a diversi lochi del palato, et cosi tutti gli altri che nascono di tal congiuntione, ma la pronuntia bella di questi elementi è nel congiunger tal parte della lingua alle gengive, impero che quanto piu tal congiuntione si fa adentro nel palato tanto e piu rozza, come si sentono proferir nelle ville di Fiorenza», c. 23v. La questione tecnica è ulteriormente complicata dal fatto che gli organi del parlare possiedono specifico carattere astrologico: Boucher, “Giuseppe Salviati, pittore e matematico”, p. 221.

<sup>122</sup> «Et tutti questi elementi aperti si proferiscono nelle ville di Toscana invece de i loro elementi chiusi: come il sci lo proferiscono in vece del c, et schij in vece del chij, et h in vece di k, et similmente ph per il p, et th per il t, et cusi di tutti gli altri. Come anco il z aperto, cioè sz, si proferisce nelle terricciolate di palude di Venetia come in questa parola ghelze, il qual suono non è ne s ne z semplice ma z aperto come ho detto»: c. 27v. Un riferimento negativo agli “Alemanni” è presente a c. 14v, dove si afferma che «la maggior parte delli Alemanni finiscono le parole in doppie consonanti, et lo r, f, z sono molto frequentate da loro che tutte lettere martiali sono et scandalose».

<sup>123</sup> c. 48r. La classificazione degli elementi prosegue fino a c. 52r.

<sup>124</sup> Il fenomeno è ben noto: per un possibile quasar d’insieme, si può rimandare a Bolzoni, *La stanza della memoria*, in part. cap. II.

Et formasi questo elemento dal passar dell'aere o humore da concavità senza interrompimento, ma avanti allo esito alquanto serrate, perciò che qui reflattendosi rocho se n'escie, come è anco dello esalar del roco fiato nel russar, dormendo con la bocca aperta, et che da quella esali, et di quel fiato che n'escie nel morir degli animali, o d'una vesiga piena d'aere lassargli poi la bocca aperta o forandola. Lo spurgar anco, et il rider di vecchij forma questo elemento, et similmente lo scender d'un fiume o altra materia morbida in un concavo, il bollir dell'aqua lentamente, et senza croccolare, il surgar delle fonti, il lento exalar dello umor delle legnie verdi sul foco, et l'onde del mare, tutte le qual cose sono fregari perciò che surgendo, uscendo, o esalando si frega alle parti dove surge, nescie, o esala, come il buttar ancora aqua nel foco, o foco nel aqua, over l'aqua per il soverchio fuoco uscendone in fummo, forma questo elemento, quando pero non friggsi, a guisa dell'aqua che bolle che quanto piu manca tanto cresce l'impeto per esser l'umor superato assai dal foco, onde in fregar se converte. Ancora il fregar una cosa concava se n'escie similmente l'aere rocho, come delle ciocchole marine soffiandovi o passandovi aere per quelle. Et il tirar un cordone fuori d'un banco di panno o simile, come è anco nel cugire, il tirar del reffe o accie, le oche ancor si formano tale elemento, et è in uso dalli hebrei et dai fiorentini [...].<sup>125</sup>

Analoghe caratteristiche vengono rintracciate e descritte in modo analitico anche per le altre lettere consonanti, quasi sempre facendo riferimento a vividi confronti tratti dall'esperienza quotidiana. Per esempio, il suono «R» viene associato tra le altre cose «allo scorrer di tuoni et fulgori»<sup>126</sup>; la lettera «N» si trova nello «schioccolare che fa la carta ben asciutta nel torcerla [...] o negli schioppi che fanno le legnie che ardon»<sup>127</sup>; la «C» è formata dalle «percossioni di cose gracili, come scorzi di nocelle, foglie ben secche, lignami, saggine, et tutte quelle cose che hanno un certo cinciullare, et il percoter con uno scovolo sopra la carta»<sup>128</sup>; la «Z» attraverso «il menar vehemente per aria una spada»<sup>129</sup>; oppure ancora la «S» che si forma «dal tagliar panno, come fanno le forbici, et ancora l'impeto dei venti l'uno con l'altro over negli arbori»<sup>130</sup>, e il «PH» dallo «uscir della farina, et similmente della mediocre aqua o d'altro liquore riposatamente»<sup>131</sup>, e così via di seguito, sempre secondo la stessa logica di paragone con l'elemento naturale.

La precisa definizione della qualità sonora di tutte le singole componenti lessicali determina, sul piano teorico, anche la possibilità di una loro riproduzione artificiale

---

<sup>125</sup> cc. 49 rv.

<sup>126</sup> c. 50r.

<sup>127</sup> c. 50v.

<sup>128</sup> Ivi.

<sup>129</sup> c. 51r.

<sup>130</sup> Ivi.

<sup>131</sup> c. 52r.

attraverso la costruzione di appositi strumenti meccanici. Tale possibilità viene concretamente esposta da Salviati descrivendo il modello di un automa parlante, ovvero di un dispositivo artificiale che proferisca, «ad imitatione della bocca del huomo, [...] voci et parole come noi»<sup>132</sup>. L'interessante marchingegno (di cui si fornisce in appendice 7 il relativo dettaglio progettuale) è composto da singoli elementi che riproducono in maniera fittizia l'apparato vocale, tra cui una cannula modulata per le parti aeree, una gomma grossa per il palato, una forma di cotone foderata da un panno di camoscio per la lingua e un ferro per simulare il suo movimento: il tutto da «accomodare nella canna di un fanciullino, vivo o imitato [*sic*], che saria di miraculo udire»<sup>133</sup>. Possiamo tuttavia nutrire dei legittimi dubbi sul funzionamento di questa “meraviglia”, il cui concetto, più che a una concreta possibilità di mimesi materiale, rimanda piuttosto al tentativo di replicare la “sublime ingegneria divina” tipico delle *mirabilia* antiche, applicato in questo caso a un problema anatomico<sup>134</sup>.

Il progetto di Salviati può comunque trovare qualche elemento di confronto anche nella tradizione meccanica rinascimentale, dove non mancano strumenti di simile fattura, talora elaborati sulla falsariga delle indicazioni vitruviane, destinati per lo più ad allietare corti principesche e nobili patroni. Un caso su tutti è quello offerto da Leonardo (fatte le debite differenze, un ideale precursore della figura di Salviati)<sup>135</sup>, del quale sono noti numerosi progetti di strumenti meccanici semoventi, tra cui in particolare un automa-guerriero – un tema classico dell'ingegneria rinascimentale – azionato da un sistema complesso di cavi e pulegge che presenta qualche analogia funzionale e forse anche anatomica con il modello salviatesco<sup>136</sup>. È da ribadire tuttavia come in quest'ultimo sembri mancare, o quanto meno non venga delineato con la dovuta precisione, quel principio di autonomia del movimento e della forza motrice

---

<sup>132</sup> c. 53v.

<sup>133</sup> Ivi.

<sup>134</sup> Su questo punto, ricavo le mie informazioni da G. Giglioni, “Dalla meraviglia dei sensi alla meraviglia dell'intelletto. Note sul concetto di automa nel XVII secolo”, in *Interpretazione e meraviglia*, a cura di G. Galli, Pisa 1994, pp. 23-52.

<sup>135</sup> L'analogia era stata già correttamente prospettata da Boucher, “Giuseppe Salviati, pittore e matematico”, che individuava soprattutto nell'attenzione alle questioni anatomiche un possibile punto di contatto tra i due artefici.

<sup>136</sup> Sugli *automata* di Leonardo, si veda in sintesi C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978, pp. 319-323. Il progetto leonardesco evidenzia anche la mobilità degli elementi di fonazione, ovvero della mandibola, secondo un principio che richiama ancora quanto delineato da Salviati.

che costituisce uno dei presupposti empirici necessari per la costruzione e l'animazione di un automa: elemento che rende inevitabilmente meno pregnante a livello pratico la digressione progettuale avanzata dall'autore.

Con la descrizione dell'automata termina la parte del codice relativa al tema acustico<sup>137</sup>. Le ultime carte (per la precisione, da c. 59r a c. 63r) sono infatti dedicate all'esposizione di alcuni problemi astrologici privi di connessioni dirette con la sezione precedente, ed evidentemente qui riuniti e raccolti in quanto parte dell'originario lascito salviatesco<sup>138</sup>. Un rapporto tra le due sezioni può essere comunque individuato nella comune attenzione al tema dell'influenza dei corpi celesti sul mondo sublunare, riconoscibile quale vero e proprio punto qualificante dell'intera riflessione *teorica* del pittore toscano.

La breve digressione astrologica – piuttosto compatta e consequenziale, come risulta anche dalla trascrizione integrale che se ne dà in appendice (app. 8) – è composta da quattordici capitoletti sintetici redatti in forma di *quaestiones*, ciascuno dei quali introdotto da un titolo sommario che ne descrive il contenuto. In generale, gli argomenti trattati hanno per lo più a che vedere con il tema della relazione tra nomi propri (di persona, ma anche di paese, o addirittura di animali: cfr. § 4) e destino individuale, del ruolo svolto dagli astri nell'influenzare questo rapporto, e della possibilità da parte di un astrologo di intervenire nel corso delle cose per orientare favorevolmente questa influenza. Si tratta dunque di questioni di tenore piuttosto tradizionale, in generale riconducibili all'ampio alveo dell'astrologia giudiziaria, ovvero di quel ramo del sapere antico orientato alla predizione degli avvenimenti futuri attraverso l'indagine degli elementi del cosmo.

Le prime sequenze affrontano il problema preliminare di come stabilire un nome a partire dalla posizione degli astri (§ 1-2) e quello conseguente della definizione della sua disposizione, potenzialmente «buona, trista o mediocre» a seconda delle coordinate celesti entro cui esso viene concepito (§ 3-4). Di un certo interesse sono i paragrafi successivi (§ 5-9), nei quali sono discusse alcune applicazioni dell'indagine

---

<sup>137</sup> Le carte da 54 a 58 contengono infatti in forma di abbozzo argomenti miscelanei già trattati in precedenza.

<sup>138</sup> Di diverso avviso Boucher, "Giuseppe Salviati, pittore e matematico", che parlava a questo proposito di un unico trattato, uniformato dal criterio astrologico (p. 221). Non si può escludere tuttavia che questa sezione possa esser parte di quegli studi preliminari di carattere «celeste» svolti da Salviati prima di passare all'indagine sul suono, di cui si fa riferimento nel citato frammento 15.

onomastica a concreti casi politici (elezione di un magistrato), giudiziari (individuazione di un colpevole), economici (svolgimento di un negozio), sociali (definizione della fama di un personaggio), dove si evidenzia come il riconoscimento di una buona disposizione delle stelle, e dunque la tempestività dell'azione, possa influire positivamente nell'esercizio di una scelta. Si passa poi all'analisi della *concordantia* e della *discordantia* tra i nomi di persona (§ 10-13), e delle conseguenze che queste possono avere in relazione ai rapporti tra singoli individui (prevalenza di un nome sull'altro; amicizia o discordia tra i nomi); inoltre, una cospicua digressione (suddivisa tra § 10 e 13) è dedicata anche al celebre episodio del mutamento dei nomi di Abramo e Sara (Gn. 17, 5: «ne ultra vocabitur nomen tuum Abram, sed appellaberis Abraham»), riportato quale testimonianza esemplare dell'importanza dell'intervento onomastico ai fini dell'acquisizione di «maggior virtù et potere» da parte del soggetto coinvolto. Quest'ultimo nucleo problematico viene esposto in sintesi anche nell'ultima sequenza conclusiva (§ 14), intitolata appunto «come uno per mutarsi il nome, venga a variare la sorte sua»:

Per quello che s'è detto, si può comprendere ancora di quanta importanza sia d'aver un nome che un altro, et che il mutarlo con sapere quando bisogni si venga a mutar sorte migliore, di che ne habbino dalli antichi molti esempij, come dei nomi detti poco di sopra, di Abrham e Sarha, et d'Israel et Rachael, che prima erano discrepanti, et furono poi fatti simili, acciò che influissero amicitia perfetta tra loro, con prosperità et gaudio. Et cusi altri si mutarono il nome ad altri effetti secondo la intentione di quelli. *In tal maniera adonque uno potrà mutarsi il nome quando il suo primo gli sia infelice, o che con un altro proposito sia discrepante, et influirsi per tal via quello che egli desidera.*<sup>139</sup>

Questo paragrafo conclude la sezione astrologica, e con essa l'intero manoscritto<sup>140</sup>, introducendo in un discorso di tenore fin qui rigorosamente impersonale una nota di sapore velatamente autobiografico. Non è infatti improbabile che dietro questo elogio della metonomasia – ovvero, del procedimento di alterazione *identitaria* attuato attraverso il cambiamento di una struttura onomastica – non si possa celare anche un'allusione indiretta all'episodio del mutamento del nome dello stesso pittore toscano, documentariamente circoscrivibile entro la parentesi cronologica 1550-1551.

---

<sup>139</sup> c. 63r; i corsivi sono miei.

<sup>140</sup> In realtà, numerosi ulteriori frammenti (almeno una ventina), spesso di piccole dimensioni, sono rilegati ancora in coda al manoscritto. Fatta eccezione per il frammento 15, su cui abbiamo già avuto modo di soffermarci in apertura della nostra esposizione, il loro interesse è tuttavia minimo, visto che per lo più si tratta di argomenti e temi già attinenti nel “corpo” del codice.

È in questo periodo infatti che il nome “Joseph Porta”, e la sua variante “Porta garfagninus”, scompaiono in maniera definitiva dal circuito documentario, per essere sostituiti in tutte le attestazioni fin qui disponibili – siano esse di natura giuridico-legale (contratti, procure, suppliche) o biografica (lettere, dediche) – da quello di “Giuseppe Salviati”: nome che come abbiamo visto sarà anche adottato dai figli del pittore, finendo per identificare collettivamente la sua famiglia<sup>141</sup>. Se questo fosse il caso, l’acquisizione della nuova identità dovrebbe leggersi non solo – come sempre si dice, peraltro giustamente – nell’ottica di un omaggio all’antico maestro («per rispetto del suo maestro» scriveva in tal senso Vasari), alla sua cultura figurativa e alle sue ambizioni artistiche, ma anche e soprattutto come un tentativo cosciente di mutare la propria sorte in senso più favorevole, di «influirsi per tal via quello che [si] desidera», sostituendo un nome «infelice» con uno più consono ai propri obiettivi. A giudicare dal successo e dalla notorietà che arrisero al pittore toscano dopo questo momento, l’operazione “astrologico-nominale”, e la conseguente creazione di una diversa identità artistica e sociale, sembra essere stata effettivamente opportuna e fruttifera.

Il materiale fin qui raccolto autorizza in conclusione a svolgere qualche considerazione finale sul conto di Salviati scienziato enciclopedico: sulla sua cultura, sulle sue letture, sull’ambizione dei suoi studi e soprattutto sul rapporto di questi con la sua professione ufficiale di pittore.

Un primo aspetto assai problematico – se non altro perché solleva l’annosa questione della “cultura” dell’artista, e della sua libera capacità di attraversamento critico di un sapere storicamente stratificato<sup>142</sup> – è quello riguardante l’accesso alle fonti, che, come caratteristico di queste scritture “amatoriali” di indole sperimentale, non sono mai citate in forma estesa. Se è forte la sensazione che per alcuni principii di base della sua scienza astrologica Salviati possa aver fatto ricorso a competenze da autodidatta (e in tal senso, significativo è quanto riportato nel citato frammento 15), magari

---

<sup>141</sup> La prima attestazione risale al 13 settembre 1551: G. Nicoletti, “Illustrazione della chiesa e scuola di San Rocco in Venezia”, in *Regia deputazione veneta sopra gli studi di storia patria*, 1885, p. 62.

<sup>142</sup> Dopo i lunghi dibattiti dei primi anni ottanta riguardanti soprattutto la figura di Tiziano, il tema sembra essere uscito dall’agenda critica. Più di recente, tuttavia, si registra un rinnovato interesse verso la questione: E. van Kessel, “Artists and knowledge in sixteenth-century Venice”, in *The Artist as a Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, a cura di H. Damm, M. Thimann, C. Zittel, Leiden-Boston 2013, pp. 221-240.

approfondite a contatto con alcuni specialisti dalla maggiore indole teorica (come Ettore Ausonio), lo stesso non sembra potersi dire per i suoi rudimenti di fonetica e di acustica. Per questi è necessario postulare la conoscenza o quanto meno la frequentazione di fonti testuali – o, in alternativa, di tradizioni culturali – di un certo impegno, che possono andare da Aristotele (il *De anima* e i suoi numerosi commentari per la fisiologia della voce) alla tradizione alessandrina (il *De mutatione nominum* di Filone per la metanomasia), passando per alcuni capisaldi della letteratura cabalistica (come il *Libro della formazione*, questo forse noto attraverso la mediazione di nuovo dell’Ausonio)<sup>143</sup>. L’uso di appropriati termini tecnici in ambito linguistico – come la distinzione tra i diversi elementi consonantici – evidenzia inoltre la sua dimistichezza con i principii del trivio, magari appresi durante un regolare percorso scolastico giovanile. Difficile tuttavia pronunciarsi in modo definitivo sul livello di competenza effettivo acquisito in queste materie: quanto emerge con chiarezza è comunque la piena capacità, che già aveva colpito l’attenzione di Francesco Patrizi, di declinare il tutto in maniera multidisciplinare, aprendo inediti percorsi di analisi e di riflessione.

Di suo, il codice 5094 fornisce solo *una* diretta testimonianza di lettura sotto forma di appunto sintetico, che recita: «Bartolomeo Cocles ha detto ben della fisionomia et chiromantia»<sup>144</sup>. Il riferimento è alla *Chiromantiae ac phisionomiae Anastasis* (Bologna, 1504) del bolognese Bartolomeo della Rocca alias Bartolomeo Cocles (1467-1504), astrologo ed esperto di arti divinatorie, allievo del filosofo aristotelico Alessandro Achillini (1463-1512) e detentore per breve tempo dell’unica cattedra di chiromanzia mai attivata in Italia<sup>145</sup>. L’opera – di ampio successo e vasta circolazione,

---

<sup>143</sup> È tipica del resto dell’ebraismo è la concezione di rivelazione come fenomeno acustico più che visivo. Nel *Libro della formazione* sono contenute (in part. § 17) alcune indicazioni su come costruire il suono delle singole consonanti attraverso il movimento della lingua (confronta *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, a cura di G. Busi e E. Loewenthal, Torino 2006, pp. 31-46). Sul commentario dell’Ausonio, vedi *supra*, IV.1.

<sup>144</sup> L’appunto è vergato su un frammento incollato a piè di c. 57r, e appare svincolato dal contenuto del resto del foglio.

<sup>145</sup> In generale, si veda l’ottima voce di R. Zaccaria, “Della Rocca Bartolomeo, detto Cocles”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXVII, 1989, pp. 302-306. L’*Anastasis*, dedicata ad Alessandro Bentivoglio, fu ispirata e patrocinata dallo stesso Achillini, che l’anno precedente aveva dato alle stampe una *Quaestio de subiecto physionomiae et chyromantiae* concepita quale premessa metodologica all’opera dell’allievo. La stessa scelta del termine *anastasis* (“resurrezione”) è indicativa del senso di restituzione culturale attribuito dall’autore alla sua operazione teorica. Le conoscenze del Cocles nel campo delle arti occulte si estendevano anche ad altre discipline divinatorie, tra cui la litteromanzia e l’onomanzia, fondate rispettivamente sull’osservazione delle lettere e dei nomi; un suo inedito trattato di geomanzia e divinazione venne

più volte ristampata in Italia e all'estero, e di cui è noto anche un volgarizzamento parziale dei primi tre libri<sup>146</sup> – costituisce un tentativo di definire su base razionale le discipline della fisionomia e della chiromanzia, intese come “arti della previsione indicativa”, e di fondare i loro principii operativi derivandoli dalla pratica empirica delle scienze naturali<sup>147</sup>. Il volume si compone quindi di numerosi esempi concreti tesi a illustrare i meccanismi attraverso cui le influenze astrali agiscono sui caratteri degli individui e sul loro aspetto, con particolare riguardo allo studio delle mani (fig. 69) e dei tratti del volto (dalla natura della barba al significato del riso, passando per la forma dei singoli segmenti fisionomici). Tra di questi, è probabile che l'attenzione di Salviati si fosse appuntata proprio sul capitolo dedicato alla voce, che presenta alcuni tratti in comune con la sua *teorica*, soprattutto per quanto riguarda la fisiologia del suono e i meccanismi di creazione del parlare<sup>148</sup>. Più in generale, però, è lo stesso metodo empirico dello studioso emiliano a trovare ampia ed effettiva consonanza con quello del pittore toscano, come rivela il suo approccio analitico/descrittivo al tema della voce.

Al di là degli aspetti teorici, la conoscenza da parte di Salviati dell'*Anastasis* del Cocles potrebbe anche essere letta all'interno di un interesse specificamente legato alla propria professione artistica, costituendo la fisionomica ovvero la chiromanzia uno dei veicoli di senso più collaudati nella prassi pittorica<sup>149</sup>. Per quanto manchino nel suo catalogo quegli elementi figurativi solitamente riconducibili ad un uso programmatico di questo tipo di nozioni – su tutti, l'estremizzazione dei segmenti

---

dato alle stampe a Venezia nel 1552 (*ibidem*).

<sup>146</sup> Si conoscono almeno tre edizioni stampate in Italia, cui si aggiungono numerose traduzioni impresse all'estero, più una parziale volgarizzazione dei soli primi tre libri, pubblicata nel 1525 a Venezia da Tricasso da Ceresara (Zaccaria, “Della Rocca Bartolomeo”, p. 305). La citazione integrale col doppio titolo lascia intendere che Salviati dovesse conoscere l'edizione originale, e che dunque sapesse leggere per suo conto il latino: un elemento, quest'ultimo, già del resto postulato nella dedica da parte di Zannio dei suoi poemi in lingua.

<sup>147</sup> P. Zambelli, “*Aut diabolus aut Achillinus*. Fisionomia, astrologia e demonologia nel metodo di un aristotelico”, in *Rinascimento*, 18 (1978), pp. 59-86; Ead., *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Milano 1991. Sui dibattiti sulla definizione delle discipline astrologiche, si veda E. Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari 1976.

<sup>148</sup> Si veda il *quesitum xxiii* “de significatione vocis”.

<sup>149</sup> A questo proposito, può essere interessante osservare come il testo dell'Achillini (e forse anche quello del Cocles) abbia potuto avere una ricaduta concreta nella poetica figurativa del bolognese Amico Aspertini, che del filosofo aristotelico fu probabilmente amico nonché possibile ritrattista. Su questo legame, e sui suoi possibili esiti figurativi, si è soffermata Marzia Faietti in M. Faietti, D. Scaglietti Kelesian, *Amico Aspertini*, Modena 1995, in part. pp. 89-90.

espressivi del volto in senso caricaturale e anticlassico –, l’attenzione da lui riposta al problema dell’espressione degli affetti (fig. 31) può essere considerata un esito possibile di questo incontro. L’utilizzo corrente nella sua pittura di una eloquente semantica gestuale corrisponde infatti all’intento di rendere visibile quelle caratteristiche psicologiche che difficilmente possono trovare un efficace traduzione attraverso la tradizionale componente simbolica. Non sorprenderebbe quindi che Salviati abbia fatto un uso cosciente di queste nozioni anche a livello professionale, declinandole secondo la sua peculiare matrice classicista, del resto più consona al suo tirocinio artistico.

Per i suoi contenuti “occulti”, l’*Anastasis* e le altre opere edite del Cocles vennero messe all’indice nel 1554, assieme a tutta la tradizione letteraria di soggetto chiromantico e fisionomico<sup>150</sup>. Il dato è di non poco conto, visto che implica da parte di Salviati la probabile detenzione – o la certa lettura, o quanto meno la disinvolta citazione – di un testo che al tempo della redazione di questi appunti era certamente già stato *proibito*. Questo fatto offre peraltro una conferma indiretta della natura potenzialmente eterodossa o sospetta dello stesso discorso del pittore toscano, orientato verso quelle tematiche astrologiche oggetto in questi anni di attenzione e censura da parte delle autorità religiose, allarmate in particolare dalle implicazioni teologiche (determinismo, negazione del libero arbitrio, attitudini paganeggianti) insite nei loro pur rinnovati metodi di indagine.

Ed è forse in questo contesto che devono essere ricercate le ragioni del mancato accesso di queste ricerche alla dimensione della stampa, che pure Francesco Patrizi annunciava trionfalmente come imminente già nel 1562 («dovendosi veder di brieve»: ma di certo le informazioni del filosofo chersino sono anteriori al 1561, quando si allontanava da Venezia alla volta di Cipro). Alcuni indizi materiali sembrano in effetti deporre a favore di un avanzato seppur parziale stato di elaborazione del manoscritto, in seguito interrotto: il codice 5094, come abbiamo segnalato, possiede infatti brevi stralci redatti in buona grafia umanistica, privi di cancellature e “narrativamente” coerenti e consequenziali, segno che almeno alcune parti del testo dovevano essere ritenute pronte per un ipotetico passaggio sul banco del tipografo. Inoltre, nella rilegatura è compreso – a carta 32 – anche l’involucro di una lettera indirizzata al

---

<sup>150</sup> Zaccaria, “Della Rocca, Bartolomeo”, p. 305.

condottiero e uomo d'armi perugino Astorre Baglione, presente in Veneto con vari incarichi politico-diplomatici tra 1551 e 1569<sup>151</sup>. Come è già stato cautamente suggerito dalla Olivato, la presenza di questo nominativo all'interno del codice potrebbe suggerire l'ipotesi di un'iniziativa autonoma di autopromozione e di ricerca di protezione, magari funzionale proprio alla dedica della stampa della sua *teorica*<sup>152</sup>. Il fatto stesso che il Baglione fosse sposato con una Salviati – Ginevra, nipote del cardinal Giovanni, antico protettore del suo maestro Francesco – può offrire uno spunto decisivo per avvalorare questa supposizione, confermando il persistente interesse del pittore verso questa nobile famiglia fiorentina.

L'argomento del progettato volume nonché il suo stesso taglio metodologico dovettero tuttavia suggerire al pittore e ai suoi mecenati cautela e prudenza, sconsigliando quindi l'approdo tipografico. Nel luglio 1559 peraltro l'*Indice* romano di Paolo IV veniva adottato anche in Veneto, segnando un progressivo inasprimento delle attività di contrasto e censura nei confronti del mondo editoriale, con ricadute concrete anche sul piano della produzione intellettuale<sup>153</sup>. All'implicita funzione repressiva dell'*Indice* deve infatti addebitarsi in buona misura anche il ridimensionamento delle iniziative tipografiche dell'Accademia della Fama, che di fatto vengono interrotte dopo questa data, pur continuando il gruppo a rimanere attivo per almeno un altro anno, fino all'estate del 1560<sup>154</sup>. Considerata la prossimità culturale di Salviati con le istanze di questa istituzione, è evidente come l'episodio dovette riverberarsi anche sulla sua attività di ricerca, frustrando le sue legittime aspettative autoriali. Da questa prospettiva, più che come autore riluttante, definizione coniata a proposito del difficile rapporto con la stampa da parte di Reginald Pole, Giuseppe Salviati potrebbe quindi essere inquadrato come un autore *prudente*, probabilmente consapevole del rischioso portato religioso del suo discorso

---

<sup>151</sup> La presenza di questa annotazione è notata e discussa già da Boucher, "Giuseppe Salviati, pittore e matematico", p. 220. Astorre Baglione, discendente della nobile famiglia perugina, entrò a servizio della Repubblica nel 1551, svolgendo per suo conto diversi incarichi politici e militari. Esercitò inoltre anche l'arte poetica, e fu tra i fondatori della veronese Accademia dei Filotimi. Inviato come capitano a Cipro nel 1569, contribuì fattivamente al rafforzamento delle difese dell'isola, dimostrando una valida preparazione come architetto militare; alla caduta di Nicosia venne catturato e trucidato dai Turchi, nonostante un tentativo della moglie Ginevra Salviati di organizzare una spedizione di soccorso. Per questi dati si rimanda *Ivi*, p. 223, nota 15.

<sup>152</sup> Olivato, in *Architettura e utopia*, p. 181.

<sup>153</sup> C. Fahy, "The index librorum prohibitorum and the Venetian printing industry in the xvi Century", in *Italian Studies*, 45 (1980), pp. 52-61.

<sup>154</sup> Bolzoni, *La stanza della memoria*, p. 19.

astrologico.

Non è per ora possibile stabilire a più ampio raggio, sulla base dei dati fin qui disponibili, eventuali sviluppi o riprese della riflessione salviatesca nei dibattiti suoi contemporanei: argomento che tuttavia andrà posto come uno dei prossimi *desiderata* per questa ricerca. Alcune suggestioni provenienti dal *corpus* speroniano – un *Ragionamento della voce* ambientato a Roma, proprio durante il soggiorno di Salviati tra 1562 e 1565, dedicato a temi di acustica e grammatica – potrebbero lasciar pensare a una circolazione e un riuso delle sue idee e dei suoi materiali anche all'interno di circuiti umanistici extra lagunari<sup>155</sup>: ma su questo punto, se non altro per l'ulteriore complessità della materia speroniana, sembra opportuno non sbilanciarsi troppo, lasciando per il momento la questione in sospeso.

Non meno problematica risulta, da ultimo, la definizione dei rapporti e delle gerarchie tra riflessione teorica e professione artistica: ovvero, tra i contenuti espressi nel codice e quelli portati a sviluppo nella sua pittura.

C'è da dire in primo luogo che sul piano propriamente “descrittivo” (o, se si preferisce, iconografico) il codice marciano non contiene narrazioni estese in grado di sollecitare confronti visivi o di attivare autonomi percorsi di esegesi *dentro* le immagini: il suo stesso statuto frammentario da questo punto di vista sembra costituire un ostacolo decisivo. Le rare allusioni a contenuti tematici potenzialmente condivisi – come nel caso dell'episodio di Saul, tra i pochissimi avvenimenti biblici di cui si fa esplicita menzione nel codice – sono infatti molto generiche, e non sembrano offrire agganci granché rilevanti con l'ambito della figurazione<sup>156</sup>. Piuttosto, più interessanti appaiono in questo senso le numerose descrizioni “dal vero” concentrate nella sezione dedicata all'analisi del suono, che sembrano evidenziare una originale

---

<sup>155</sup> Speroni, *Opere*, I, p. 339 ss. Specifica Speroni che il suo «ragionamento della voce» si era tenuto a Roma a casa del cardinal da Mula, alla presenza di Silvio Antoniano, Paolo Manuzio e Bernardo Cappello (*Ivi*, p. 361). Tra gli argomenti trattati, si segnala la questione del rapporto significato-espressione e voce-scrittura e il problema della descrizione dei diversi linguaggi. Ben più raffinato è tuttavia l'esito della riflessione speroniana: «la voce è un ritratto rappresentante la intenzione che si ha nel core d'alchuna cosa intesa o sentita: così anchora la scrittura deve essere segno dimostrativo di cotal voce» (p. 348).

<sup>156</sup> Oltre al caso già citato di Abramo e Sara, l'unico riferimento biblico esplicito è offerto dall'episodio di Saul, sinteticamente introdotto a c. 44r («il re Saul con l'armonia gli passa il furore») in una breve sequenza intitolata «come le cose spirituali si movono l'un l'altra, et movono anco le corporali». Andrò tuttavia notato come lo stesso soggetto, con lo stesso significato, era stato affrontato da Salviati anche in gioventù, nelle portelle dell'organo di Santo Spirito.

sensibilità *visiva* nei confronti dell'osservazione degli eventi: peccato però che Salviati sia forse il pittore meno “naturalista” in assoluto attivo a Venezia in questo momento, il più legato – peraltro in forme via via crescenti e parossistiche – ai codici formali e inventivi della maniera, ovvero all'artificiale riproduzione dell'esistente figurato attraverso la riproposizione di formule iconiche collaudate, il che rende evidentemente poco praticabile qualsiasi suggestione critica in questo senso. Senza considerare inoltre il rischio di psicologismo di cui tale assunzione potrebbe essere tacciata.

L'unico riferimento esplicito alla «pittura» rimanda, come si è visto, a motivi di retorica alquanto generali, allusivi alla disponibilità offerta dal mezzo visivo – al pari peraltro dell'oratoria, e in generale di tutto ciò che coinvolge la sfera dei sensi – a veicolare «virtù occulte» destinate a «muover l'animo» di chi osserva «secondo la lor dispositione et proportion»<sup>157</sup>. Se non si trattasse delle parole di un pittore, si sarebbe tentati a non prendere troppo sul serio queste affermazioni, o quanto meno a trattarle con un cauto scetticismo. Purtroppo Salviati non ci dice di che tipo siano queste virtù sul piano figurativo, come si possano riconoscere, come siano riproducibili all'atto pratico: aspetti che probabilmente dovevano competere alla parte “esoterica” del suo insegnamento, riservata alla meraviglia degli allievi più fedeli e più fidati. Possiamo legittimamente sospettare che queste non meglio precisate “virtù” siano state concretamente esercitate nella sua pratica pittorica, e che quindi siano ancora virtualmente esperibili, ancorché non riconoscibili, nelle sue immagini. Possibili allusioni a questo tema potrebbero essere presenti per esempio nelle illustrazioni geometriche che compaiono a margine del tondo marciano con *Le arti, Mercurio e Plutone* (fig. 41), di genere affine ad alcuni schemi tracciati nello stesso trattato, e come quelli finalizzati a cogliere e visualizzare le potenzialità armoniche insite nell'ordinamento numerico delle cose, e il loro rispecchiamento di verità assolute e universali<sup>158</sup>. La questione resta tuttavia vaga e sfuggente fin dalle sue premesse,

---

<sup>157</sup> Il riferimento naturalmente corre al motto ciceroniano “docere, delectare, movere”.

<sup>158</sup> Un certo numero di questi schemi grafici – composti per lo più da circonferenze entro cui sono inscritti poligoni irregolari – compaiono nel manoscritto a carta 36r; le figure corrispondono a una rubrica contenuta a carta 33r, che spiega «come si trovino le concordantie et le discordantie in ciascuna figura». Le immagini descritte e illustrate da Salviati presentano qualche analogia con quelle realizzate da Giordano Bruno, studiate nel dettaglio nel *Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*, a cura di M. Gabriele, Milano 2001. Alcune osservazioni fatte a proposito del nolano possono valere anche per il pittore toscano: «il tipo di immagine mentale che più di ogni altra garantisce un veritiero incontro, se non uno sposalizio, tra l'intelletto e

costringendo a sospendere per il momento qualsiasi giudizio affermativo su questo punto specifico.

Nonostante queste possibili assonanze, l'impressione generale resta quella di una sostanziale *incompatibilità* tra riflessione teorica (astrologica, ma anche tecnica: si ricordi il caso della voluta) e prassi pittorica, almeno sul piano dei contenuti condivisi. La *teorica* di Salviati scandisce la biografia del pittore, contribuendo magari a giustificare alcune opzioni di ordine esistenziale, ma non ne alimenta affatto il codice figurativo o le scelte iconiche: non è in sostanza un diario di lavoro, né un prontuario tecnico, né tanto meno una raccolta di reiterabili modelli iconografici. Piuttosto, la sua funzione indiretta sembra essere quella di sostenere le velleità intellettuali del suo autore, proponendosi così come strumento di promozione all'interno di selezionati circuiti culturali: forse l'Accademia della Fama, certamente il gruppo di Jacopo Contarini.

Il tipo di *peintre savant*, o di *peintre scientifique*, che Salviati sembra impersonare presenta così singolari punti di contatto con quello descritto da Francisco d'Hollanda nei suoi *Dialoghi*, ambientati a Roma proprio negli stessi anni della formazione del pittore toscano<sup>159</sup>. Anche per l'artefice portoghese, che qui si fa portavoce di istanze ben dibattute in questo contesto, il pittore non è un semplice artigiano (qualifica che ormai da tempo il contesto italiano ha contribuito a far tramontare), ma un «gentilhuomo» educato alla conversazione e fornito di importanti prerogative culturali poste al servizio della sua professione e della sua pratica sociale. L'artefice dovrà infatti conoscere l'armonia di «musica e numeri», possedere un perfetto intendimento dell'«astrologia e dei movimenti dei cieli» e una buona competenza nella «geometria e matematica e prospettiva»<sup>160</sup>. Una descrizione che integra la tradizionale scansione albertiana («piacemi il pittore sia dotto in quanto e' possa in tutte l'arti liberali»), ma che sembra evolverla autonomamente, mettendola a frutto non solo, o non tanto, nella pratica pittorica. La classificazione, come appare ormai evidente, rispecchia le stesse competenze possedute da Salviati, anch'egli esperto di prospettiva, matematica e

---

l'intelligibile, è l'immagine astratta, matematica, ossia figurata attraverso numeri e linee [...] Simili iconografie, intimamente matematiche, tradiscono e dispiegano a chi le osserva le strutture del creato» (pp. LCCCIV, XC).

<sup>159</sup> Francisco d'Hollanda, *Della pittura antica* (1548), in Id., *I trattati d'arte*, a cura di G. Modoni, Livorno 2003.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 36 («che scientie convengono al pittore»).

soprattutto di astrologia: competenze che peraltro, fatte le debite proporzioni, avvicinano la sua figura a quella di altre autorevoli personalità di artisti-scienziati, come Piero della Francesca o Leonardo, anch'essi specializzati negli stessi ambiti prediletti dal maestro toscano. L'“enciclopedismo esoterico” di Salviati, più che essere frutto di insondabili circostanze occasionali, muove probabilmente da questi presupposti radicati nel suo contesto di formazione giovanile, e in seguito declinati in senso sempre più autonomo, al punto tale da proiettarsi al centro esclusivo dei suoi interessi.

In questo senso, si può concludere col dire che l'arrivo a Venezia di Giuseppe Salviati non fu importante solo per i suoi apporti sul piano formale allo sviluppo della pittura veneziana, o per quelli recati alla diffusione del linguaggio raffaellesco, depurato dai suoi aspetti decorativi e riportato alla sua ideale essenza classica. Tra i meriti che gli andranno eventualmente riconosciuti c'è anche quello di aver contribuito a introdurre in laguna una nuova immagine dell'artista, attivo (materialmente attivo) non solo in bottega ma anche nei giardini e nei salotti letterari, coinvolto nelle dispute accademiche e produttivo sul versante scientifico-letterario. Sono infatti rari a Venezia, almeno fino a questi anni, i casi di altri artefici implicati in qualche attività di scrittura in senso lato letteraria: se si esclude l'esempio per certi versi anomalo e comunque isolato di Paolo Pino, l'unico modello di confronto possibile potrebbe essere offerto da Danese Cattaneo, anch'egli attivo con una duplice e riconosciuta professionalità di poeta e di scultore, non a caso amico fraterno dello stesso Salviati, e come lui toscano di origine.

Sulla scia del modello da questi implicitamente incarnato, saranno però via via più numerosi i pittori che tra la fine del cinquecento e l'inizio del seicento riusciranno a ripercorrerne le tracce, partecipando da una posizione di rilievo alla vita culturale dei circuiti accademici della città, e interpretando nelle loro opere le istanze politiche e letterarie in queste sedi promosse, e in taluni casi accompagnando questo impegno con una produzione scientifico-letteraria di alto livello. Un esempio tra i primi potrebbe già essere offerto dal caso di Jacopo e Domenico Tintoretto, dei quali è stata evidenziata la partecipazione alle attività dell'Accademia Venetiana seconda, cui

presero parte in momenti diversi attorno al 1590 circa<sup>161</sup>. Ma è soprattutto con il nuovo secolo che il numero di artisti coinvolti o cooptati talora anche in prima persona nelle vicende di questi sodalizi inizia a farsi particolarmente importante, come risulta anche dal rendiconto fornito da Bernard Aikema nella sua ricerca su Pietro della Vecchia. Tra questi figurano maestri del calibro di Pietro Bellotti, Andrea Varotari, Francesco Ruschi, pittori-poeti come Sebastiano Mazzoni e Filippo Esengren, oltre a una schiera di minori meno conosciuti, la cui identità artistica e professionale resta in certi casi ancora da accertare, tutti in contatto con il gruppo degli Incogniti raccolto attorno a Giovan Francesco Loredan<sup>162</sup>.

Osservata da questa prospettiva, la parabola biografica di Giuseppe Salviati acquista quindi un carattere decisamente significativo, contribuendo ad anticipare alcune tendenze di tipo emancipatorio che si manifesteranno con maggiore intensità soprattutto nel corso del XVII secolo. Ed è probabilmente da questo punto di vista che il suo modello assume un rilievo per molti versi tipico, e paradigmatico.

---

<sup>161</sup> Lo ricorda Enrico Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008, pp. 172-173, con gli opportuni rimandi bibliografici.

<sup>162</sup> B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990, in part. pp. 75-92. Lo studioso peraltro individua nell'Accademia della Fama il precedente immediato per le attività degli Incogniti.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

I criteri di trascrizione qui adottati non sono improntati a una rigorosa applicazione delle consuetudini paleografiche, bensì mirano a facilitare quanto possibile la comprensione dei contenuti. Per questo le abbreviazioni sono state in genere sciolte, e la punteggiatura normalizzata, soprattutto per i docc. 6 e 7. Le eventuali lacune oppure i termini di difficile interpretazione sono stati indistintamente resti attraverso parentesi angolari: <...>; laddove queste contengano parole, saranno da intendersi come congetture ricostruttive. Gli eventuali passaggi ridondanti sono stati omessi, evidenziandoli attraverso parentesi quadre: [...]. Parole o frasi inserite tra barre oblique evidenziano una stratificazione testuale sovrainposta a quanto precede.

### **1: Accordo tra il convento di Santa Maria Gloriosa dei Frari e i Procuratori de Ultra per l'attivazione della mansioneria presso l'altare Valier, 1 luglio 1547.**

AsVe, *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, registro 5, cc. 47r-47v (ulteriori copie in AsVe, *Procuratori Ultra*, busta 287, fasc. 11, cc. n. n.; AsVe, *Procuratia Ultra*, busta 347, notatorio di terminazioni (1533-1547), c. 77v-78r). Il documento è inedito.

De concordio facto de capella nova dominj Nicolai Valerio, cum dominis Procuratoribus de Ultra

In nomine Dei eterni anno ab incarnatione Domini Nostri Jesu Christi millesimo quingentesimo quadragesimo septimo Die primo mensis Julij Indictione Quinta. Cum alias de anno Domini 1517 Indictione quinta die vero sexto decembris celebratum fuerit instrumentum inter R.dos fratres et Monasterium Sanctae Mariae domus magnae fratrum minorum conventualium ordinis Sancti Francisci ex una, et viro nobili domino Nicolao Valerio q. domini Sylvestri ex altera, per quod ipsi R.di fratres capitulariter congregati dederunt et concesserunt in perpetuum predicto domino Nicolao Valerio ibidem tunc presenti stipulanti et recipienti pro se suisque heredibus ac successoribus in perpetuum capellam sub invocatione tunc Sancti Bernardini positam in predicta eorum ecclesia apud capellam crucifixi gloriosissimi cum suo altari et cum omnibus iuribus ac pertinentijs suis ad habendum et possidendum cum modis forma et conditionibus in ipso instrumento descriptis contentis et annotatis. [...] Cumque a morte prefati q. domini Nicolai defuncti sub anno Domini 1527 usque nunc multis et variis ac legitimis de causis clarissimi domini Procuratores de ultra commijssarij per testamentum cuiusdem instituti capellam ipsam erigere ac mansionariam instituere non potuerunt R.di patres domini frater Joannes Andreas Pizamano guardianus et frater Andreas de Michaelis eiusdem monasterij procuratores ut apparet mandato diei 24 maij nuper e lapso manu domini fratris Camilli bellunensis scribae prefati conventus comparentes coram magnificis et clarissimis procuratoribus petierint ut mansionariam ipsam constituere dignarentur [...] Hinc est quae clarissimus dominus Hieronimus Marcellus procurator et capserius prefatae procuratae volens et intendens satisfacere etiam ultimae piae voluntati predicti q. domini Nicolai Valerio committentis sui sponte et libere nomine suo et collegarum tamquam commissariorum ut supra promittit et se obligat et ita contentatur ad implere in omnibus et per omnia infrascriptum instrumentum diei 6 decembris 1517 ita tamen ut initium anni sit et intelligatur incepisse die primo martij proxime preteriti, a quo tempore in antea ipsi fratres et monasterium habere debeant ducatos duodecim in anno de sex mensibus in sex menses, et similiter ducatum unum cum dimidio pro predicta festivitate Purificationis Virginis de bonis prefata commissaria q. domini Nicolai Valerio, a die vero mortis dicti testatoris usque ad diem ultimam februarij 1546 ambae partes ad invicem se quietarunt ita ut nihil petere possint causa predicti instrumenti ac testamenti dicti domini Nicolai Valerio. Qua quidem omnia et singula suprascripta et in presenti instrumento contenta

prefatae ambae partes promiserunt ac promittunt attendere et observare nec in aliquo contravenire sub obligatione omnium et singulorum bonorum suorum principalium presentium et futurorum.

Actum Venetijs in Procuratia de ultra presentibus dominis Francesco de Coltis et Raphaele de Ripa testibus ad premissa habitas vocatis et rogatis.

## **2. Cessione del credito vantato da Marco Basaiti per la pala realizzata per Nicolò Valier, 29 luglio 1529.**

AsVe, *Procuratia Ultra*, busta 347, notatorio di terminazioni (1526-1532), c. 92r-v. Il documento è inedito.

Adi M.D.xxviiiij die xxj mensis Julij

Cessio R.mi domini Marci Grimani electi patriarchae aquilesiensis nobile viro domino Andrae Diedo q. domini Antoni ducatos 93.19.0

Cum magister Marcus Basaiti pictor cessevit R.mo domino Marco Grimano electo patriarchae Aquilegiensi tunc Sancti Marci procuratori omne jus, omnemque actionem et ordinem quod et quam habet et habere potest contra commissariam q. domini Nicolai Valerio causa cuiusdam sui crediti ducatum centum vel circa salvo tam per veriore calculo faciendo cum omnibus procuratoribus Sancti Marci de ultra tamquam commissarijs dicti q. domini Nicolai, et hoc pro resto mercedis suae picturae factae unius palae juxta concordium inter ipsum q. dominum Nicolaum, et magister Marcum supradictos, ad quod relatio habetur. Et hoc ut <...> de huiusmodi suo creditu <...> daret ser Joannem Franciscum Benedictum postquam tam Joannes Franciscus Benedictus contentor in dictae cessionis instrumentuo rattificaverit, ut constat dictae cessionis instrumento sub die xxi ms. augusti 1528 et rattificationis dicti ser Joanni Francisci Benedicti sub die 2 mensis septembris 1528 manu plebani Jacobi Fasoli q. ser Nicolai notarij, ad quae relatio in omnibus habetur, et cum postea per ser Augustini de Lusa castaldionem procuratoriae Sancti Marci de ultra factum fuerit computum causa dicti magistri Marci Basaiti pictoris, tam debiti quam crediti causa dictae palae pictae per quod dictus magister Marcus apparet creditor ducatorum nonaginta trium grossorum 19 . o . et hoc cum reservationem ut constat computo manu dicti ser Augustini in procuratia de ultra existente sub die xij mensis Januarij 1528. Et cum postea per magnificum dominum Bernardum Justinianum q. domini Francisci tam nomine suo quam nomine magnifici domini Hierolami Pisani q. domini Fantini relatum fuerit clarissimo domino Carolo Mauroceno procuratori tam nomine suo quam nomine reliquorum suorum collegarum tamque commissariorum ut supra quae libertate illis per accordium factum inter q. dominum Nicolaum Valerio et magistrum Marcum Basaiti pictorem supradictos attributum sub die 25 ms. augusti 1525, et idem clarissimus dominus Carolus Maurocenus procurator in officio procuratoriae suae rettulit quae optimo sua est quae omnino non dentur ultra ducatos centum et quadraginta quod fuit precium dictae palae ducati decem sibi <ultime> dicti accordij reservati, idcirco predictus R.mus dominus Marcus Grimanus ~~supradictus~~ vigore supradicti instrumenti cessionis, in domo habitationis suae super platea Sancti Marci in presentia mei Notarij, et testium infrascriptorum, libere cessit ac cedit dictos ducatos nonaginta tres grossos 19 cum reservatione ut supra, juxta formam computi per dictum ser Augustinum de Lusa castaldionem facti Nobili Viro domino Andrae Diedo q. domini Antonij ibi presenti et acceptanti, dans libertatem prefato domino andrae diedo praedictum creditum posse obligare alijs, et facere prout sibi melius visum fuerit. Rogans me notarium infrascriptum ut de promissis omnibus publicum confecerit instrumentum.

Testes vir nobilis dominus Joannes Aloysius Grimanus q. domini Zachariae

ser Ludovicus Vendraminus q. domini danielis

ser Antonius Michaelis famulus officij procuratoriae de Supra

### 3. Processo contro Sante Zago, 14 giugno 1548: la deposizione di Giovanni di Francesco scultore

AsVe, *Sant'Uffizio*, busta 7, fascicolo 6. La trascrizione è inedita.

Die Jovis 14 mense Junij 1548

Magister Joannis q. Franciscij sculptor habitans in c.ta sancti Apostoli in domibus fratrum cruciferorum [...]

Et primo domandato si lui ditto cognosce Zuan Maria Boccalaro, Battista Bressan medico, Santo Zagho pictor et Stephano Sanonari et in che modo et si lui lo tiene per persona catholica overo suspetta rispose io cognosco tuttj li predittj et non so altro salvo che li predittj Baptista Bressan, Zuan Maria Bochalaro et ~~Santo Zago~~ sono compagni et praticano insieme et sono sospetti in la fede per quello che persolamente ho inteso da molti come saria da m. Simon sculptor dal qual facilmente per la longa loro pratica che hanno havuto insieme et etiam da m. Hieronimo depentor da Bressa sta apresso Santa Croce in le case di chiettini, et etiam da Domenego depentor ditto Biondo lavora a San Alvisè in casa di m. Bonifacio et da Vitor di Taddio depentor compagno del ditto Domenico, et etiam per che trovandomi una volta in casa del ditto m. Simon et ragionando con el ditto Baptista et parlando di la veneratione de santi lui mi disse che non si deve venerar ne pregar santi ma solum Christo, et io ghe risposi che questo era cosa contra li rittj de la santa madre giesia et etiam mi volevo continuar in pregar li santi insieme con Christo col qual Baptista ando tanto in colora che non mi posso dir, et mi disse io pensavo che si <...> fusse uno santo, et che è pezo de uno diavolo et de gran colora <che> non possi soportar che io ghe havevo risposto contra per che lui diceva che santi non poteno piu de quel che nui <...>, interrogatus de tempore, presentibus et loco rispose el ghe fu presente m. Simon sculptor predito et fu in casa de esso m. Simon questa quaresema proxima passata et etiam ghe fu presente Lugretia massara di esso m. Simon. Domandato se lui ditto ha <sentiti> li preditti ragionar de sacramento de confessione item rispose noi no ghe ho sentito ragionar de altro per che non ho havuo sua pratica longa.

[...]

### 4. Lettera di Sperone Speroni da Roma a un anonimo corrispondente veneziano, 13 giugno 1562

Pubblicata a stampa in *Opere di m. Sperone Speroni*, Venezia, appresso Domenico Occhi, 1740, V, p. 135.

A N.N. a Venezia

Un dì solo sete stato più diligente nelle mie cose, che le altre volte in uno anno. Dovea esser congiunzione di Marte e Mercurio in segno molto mobile. Vi perdono le negligenze passate, o voi da me perdonerete le mie querele. Il Salviati è giunto già otto giorni, ma non l'ho visto se non l'altro jeri. Dunque non scrissi in vano che egli dovea venirsene a Roma: e vorrei anche che ci fosse il Danese, e quanti amici ho al mondo, o per farci tutti papi, o per consolarci l'un l'altro, non possendo esser cherici. Vorrei anche vederli degli inimici, o pur vederli stentare e crepare d'invidia. Basta, siam qui aspettando. Di grazia, se mi volete qualche bene, non parlate che io meriti cosa alcuna; che se la sorte vi ode, sono niente. Lo Amalteo<sup>1</sup> è spesso meco, ed io seco. Ma in fatto io son piu forte di lui nel sopportare, e mi spiace; perche a un giovane, come egli, lo aspettare uno e due anni non è

---

<sup>1</sup> Si tratta di Giovanni Battista Amalteo (Oderzo, 1525-Roma, 1573), di lì a breve segretario di Carlo Borromeo; autore di componimenti poetici in latino e greco in cui è evidente l'influsso letterario del Navagero e del Flaminio.

gran cosa. Ma suo fratello<sup>2</sup>, che fa disegno nella sua roba, il cruccia molto. Rade volte da' fratelli si ha altro che male. Io a tale non son giunto, che non sento colpo niuno della fortuna, da quelli in fora, che mi dà la memoria de' miei figlioli, quando hanno di me bisogno: e questi colpi non mi dolgono, ma ben mi fanno adirare e sollevarmi contra le stelle. Or non sono io fatato? Scrivo di queste ciance per non aver che dire altro. Certo il Salviati mi ha grandemente allegato; e se io ci vedo il Danese, son felice. Voi voglio in Venezia per qualche anno, poi ove meglio si potrà stare. Conservatevi adunque per molti anni; che pochi non voglio vivere; ed amatemi, e se vi corrucciate, non inimicate.

Dì 13. giugno 1562.

Che fa quel mio chiromante sporco?

### 5. Francesco Zannio a Giuseppe Salviati

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Carmina Forojuliensium et venetorum saec. XVI*, ms. lat. cl. XII, 150 (4395), cc. 209v-211v. Il testo è inedito.

*Franciscus Zanius ad Josephum Salviatum*

Nemo nisi pictorem poterit promittere cuncta (c. 209v)

Arte sua facturum se fore, primus in omne  
Arte est excellens pictor, quae conspicit, et quae  
Non videt ipse facit, simulata coloribus auget.

Nemo nisi ingenuus se hac exercebat in arte

Quando artes omnes alias vel servuus obibat  
Naturam sequitur, quantum est imitabilis illa  
Saepe etiam arte nova <effectam> superare videtur  
Musarumque choros amplectitur ordine summo

Nilque scientificum est quod non is velut unus (c. 210r)

Grammata si poscis, melius quis grammata pingit?  
Rectius ullo haud scribente, ac fit linea recta  
Altum meritur, latum, penetratque profundum  
Dinumerat numeros, in puncto sistit acumen.

Induit lucem rebus, dicterminat umbras

Stelliferum in numerij radijs imitatur olympum  
Tempus peniculo variabile stringit in unum  
Ver videas, aestatem, autumnum, tandem hyememque  
Tellus quicquid habet, tum demum pontus et aether

Distinguit late, proprijsque coloribus ornat

Historiam exornat, gesta ut videantur in actis  
Voce licet careat loquitur quasi saepe figura,  
Effingit genus humanum, pecudesque, volucres  
Quaeque etiam Neptunus alit sibi monstra marina

<Deduunt> caelo dictos, sua numina sistit

Saepe ut picturis faciant miracula vulgo  
Talis erat <comes> quondam abrodictus Ulisses (c. 210v)

Fecerat Alcidem ut vidisset saepe quiete  
Heroas ista statua superaverat <orares>.

Quid referam locum tenerem qui pinxit Apellem?

---

<sup>2</sup> Forse Girolamo (Oderzo, 1507-1574) o Cornelio Amalteo (Oderzo, 1530-1603), entrambi medici e letterati (il primo anche lettore di Avicenna presso lo studio, e poi docente di filosofia morale), anch'essi noti per la loro attività poetica.

Versa mari proprio totum latuisset in aevum  
 Ni pictura nisi vivam fecisset in orbe  
 Unde alias alij Veneres fecere subinde  
 Magnus Alexander sapientia nomine pingi  
     Optavit, nisi solo tantum semper ab isto.  
 Nunc quoque Protogenis duraret linea recta  
 Tunc nisi divisam monstrasset solus Apelles  
 Quis Zeusis <vocas> ipsos, puerique ferentem  
 Decepte fuerint volucres sub imagine veri  
     Parrhasij velum vel quis describere posset?  
 Nocte die pictor semper quod mente volutat  
 Peniculo facili proponit posse videri (c. 211r)  
 Vivit in hoc mundo pictor, versatur Olympo  
 Dum terris superest, superum sibi gravia <tellus>  
     Defunctis vitam permultos prorogat annos  
 Pictores generosa Jovis solvere benigni  
 Progenies, naturae vestra est aemula semper  
 Natura, atque tenet magnae secreta parentes  
 Ingenium vobis rerum, doctrina deorum  
     Ecquid deest operi si spiritus afforet unus?  
 Quem sibi prudentes servarunt denique divi  
 A Jove vos mundo domini salvete secundi  
 Non mihi si fuerint centum linguae, oraue centum  
 Divinos vestros possem describere honores.  
     At bone Joseph inter cunctos celeberrime pictor  
 Dulcis amicus, alios modo si laudare nequibo  
 Te saltem amplectar, conabor promere laudum  
 Partem aliquam (sinant me dummodo fata) manum (c. 211v)  
 Egregios pictores quando poeta sequatur  
     Desit quodque illis scriptis supplere laboretque.

## 6. Prova di cittadinanza di Girolamo Salviati di Teseo, maggio-luglio 1628

AsVe, *Avogaria di Comun*, busta 369, processo 50. Il documento era stato già visto da Giuseppe Tassini (*Cittadini Veneziani*, Biblioteca del Museo Correr, ms PD c 4, IV.4, p. 120), che ne aveva tratto un sommario albero genealogico; la trascrizione integrale è inedita.

Illustrissimi signori Avogadori de Comun.

Intendendo io Gierolamo Salviati provare la cittadinanza mia originaria per abilitarmi a tutti li carichi officii et beneficii a cittadini originarij desposti dalla benignità di questo prencipe, insto riverentemente che da vv. ss. ill.me mi siano admessi gli infrascritti capitoli Primo, che io Gierolamo Salviati son natto di legittimo matrimonio in questa città del q. d. Teseo Salviati et di d. Laura Contarini Iugalli, ne mai ho esercitato arte mechanicha, et <pro ut per testes>

Secondo che il sop.to q. d. Teseo Salviati è natto di legittimo matrimonio in questa città del q. d. Gioseffo Salviati et di d. Andriana Fasiol, Iugalli, ne mai ha essercitata arte alcuna mechanicha, et <pro ut per testes>

Terzo che il q. d. Giuseffo Salviati sop.to è natto di legittimo matrimonio in questa città del q. d. Lodovicho Salviati, et di m.a Maria da Rocha giugalli, ne mai ha essercittato arte alcuna mecanicha, et <pro ut per testes>

Andreas Vendramin

Thomas Priulus

Leonardus Emo

Die 22 maij 1628

Ill.mo m. Lorenzo Barbarigo fu de m. Francesco testimonio pregado sopra la scrittura de littere di m. Girolamo Salviati citato monito Interrogatus \_ Respondit Mi so che il messer Girolamo Salviati è nato in questa città di legitimo matrimonio et fu figlio de m. Teseo Salviati che'l stava drio il mio orto et è vissuto sempre con ogni civilia ne mai ha fatto arte alcuna.

I. Dove il messer Teseo Salviati sia nato et di che fu figlio.

R. L'è nato anche lui a Venetia et fu fiol legitimo del messer Isepo Salviati et è vissuto sempre con ogni civilia, l'attendeva in cecca, vestiva à manega comio né mai ha fatto arte mecanica.

I. R. Ho anco conosciuto il messer Isepo che io andavo a scuola apreso casa sua et nacque anch'egli in questa città et fu fiol per publico nome et fama del messer Lodovico Salviati et fu persona honorata e non fece mai arte alcuna mecanica, era virtuoso et da ben.

Die 2 junij 1628

Domino Silvestro Tessarato sensador ordinario di zecca q. d. Bortolo fu testimonio pregado come avanti citato monito et Interrogatus

R. Il m. Girolamo Salviati che mi ha prodotto et convocato fu fiol legitimo per publico nome et fama del m. Teseo Salviati che fu da me benissimo conosciuto con l'occasione che l'era rasonato in zecca e sempre questo m. Girolamo è vissuto civilmente ne ha mai fatto arte alcuna.

I. A che cosa ha atteso.

R. Credo che l'attendesse a marcanzie.

I. A che marcantie.

R. Sanser da cambi ad altro non so che l'abbia atteso.

I. Dove è nato.

R. A Venetia a san Trovaso.

I. Il m. Teseo dove è nato egli e de chi fu figliolo.

R. Ho sempre inteso che l'è nato a Venetia et fu fiol legitimo per publico nome et fama del m. Isepo // (c.1v) Salviati.

I. Che professione fece fare quella del rasonato come havete detto.

R. El fece el sazador.

I. Che cargo hanno questi sazadori.

R. De li iudicar tutte le valute et li ori e arzenti.

I. Manualmente che operava in zecca i sazadori.

R. Attender al fuoco e pesar con bilancie, far conti e rason.

I. Havesse inteso che l'abbia fatto altro mestier.

R. No.

I. Del messer Iseppo Salviati padre del m. Teseo che cosa sapesse o havesse inteso circa le sue conditioni.

R. Ho inteso che l'era pittor et che'l fu huomo famoso et el mio collega me lo diceva che l'haveva conosciuto io non l'ho conosciuto.

I. Come ha nome questo vostro collega.

R. Vincenzo Lioni ma l'è morto.

I. Intendesse dove il m. Iseppo era nato.

R. Intesi da Lion che l'era nato a Venetia.

Die dicta

D. Antonio q. Battista Pilon sartor da Venetia habita a san barnaba in cae la fundamenta apresso el squero nelle case del m. Alvise Picchi testimonio prodotto come di sopra citato monito et interrogatus

R. Cognitione da piccolo in suso il m. Girolamo Salviati con locasion de cuser de sartor che serviva anche de sartor suo pare quello fu fiol legittimo et de legittimo matrimonio del m. Teseo Salviati et della madonna Laura Contarini q. Giacomo sua moggier et si l'è nassù in contra de San Trovaso.

I. A che fu aplicato da suo padre.

R. Andar a scuola et qualmente el fu grande el stava con so mare ne so che l'habbia atteso ad altro.

I. Continuasse voi a praticar per casa del Salviati in tempo che questo m. Girolamo era grande.

R. No l'ho conosciuto e veduto dopo ma io levai bottega e non andavo poi a cuserli per casa

I. Il m. Teseo predetto a che attendevelo.

R. L'haveva un'officio in cecca ma non so che officio el fosse.

I. Fecelo nissuna arte.

R. Altro non fece se non attender in cecca ma come // (c. 2r) ho ditto non so che cargo che l'haveva, el vestiva a manega comio e fu persona civil.

I. Dove nacquelo e di chi fu figliolo.

R. In Venetia in contra di san Polo et fu fiol de Isepo Salviati et legittimo de legittimo matrimonio et questo ser Iseppo haveva una Fasuola per moggier.

I. Havete voi conosciuto il messer Isepo.

R. No.

I. Havete inteso dove'l sia nato di chi el fosse figliolo et che professione fosse la sua.

R. Non ho inteso dove ch'el sia nato particolarmente da altri che da mio padre il qual mi disse che l'era nato a Venetia ma non so de chi'l fosse figliolo; della professione ho inteso se ben mi raccordo che l'era pittor valentissimo altro non so.

Die 3 Julij 1628

Convocatus Sebastiano Stefani q. m. Lorenzo <...> testimonio prodotto come di sopra citato monito et interrogatus.

R. Il m. Girolamo Salviati germano di mia consorte è nato di legittimo matrimonio in questa città et credo in contra de san trovaso del q. m. Teseo Salviati et della madonna Laura Contarini et è vissuto sempre civilmente né ha fatto arte alcuna meccanica e questo lo so per la congiunzione che tengo con la sua persona et so anco che il detto m. Teseo è nato di legittimo matrimonio in questa città del q. m. Gioseffo Salviati et della s. Andriana Fasuol sua consorte, questo haveva un carico in zecca non so che carico fosse questo ma vestiva a manega comio et viveva civilmente et so queste cose perché mia madonna era sorella<sup>3</sup> di esso ser Iseppo ne ho mai inteso che l'habbia fatto arte alcuna meccanica. So anche medesimamente che con occasione che il detto m. Girolamo voleva far la prova della sua cittadinanza originaria, et non havendo in casa scritture per comprobation dell'avo et questo per occasione di certo incendio che so esser seguito nella sua casa già molti et molti anni, cercava persone che sapessero darle conto per essere esaminati supra essa prova dell'avo. Capitai con lui a caso in zecca dove era un vecchio sazador de molta // (c. 2v) età intesi che prometteva ad ogni sua richiesta di venir a deponer la verità et affermare potrebbe che vi erano de gli altri presenti che el q. d. Isepo era nato di legittimo matrimonio in questa città ne haveva mai essercitato arte alcuna meccanica vivendo del suo et della professione di pittura nella quale era celebre.

I. Come ha nome questo sazador.

R. Non lo so.

---

<sup>3</sup> *Rectius*: «figlia».

Die dicto

Domino Francesco Carrara q. d. Pietro sanser in fontico de i tedeschi testimonio prodotto come avanti citato monito et interrogatus

R. Questo m. Girolamo Salviati fu fiol legittimo et di legittimo matrimonio nato in questa città del m. Teseo Salviati et di una gentildonna da chà Contarini et l'ho conosciuto da puttin in qua ne mai ha fatto arte alcuna che io sappia.

I. Il m. Theseo dove è nato e di chi fu figliolo.

R. L'è nato à Venetia come anco il m. Girolamo predetto et fu figliolo legittimo del m. Iseppo Salviati.

I. A che cosa attendesse.

R. L'haveva cargo in ceccha ma non so che cargo l'haveva et vestiva a manega comio et perche l'haveva 12 anni che io l'ho conosciuto sempre l'ho veduto in quell'habito ne so che mai habbia fatto arte alcuna.

I. Havete conosciuto il m. Isepo padre del m. Teseo predetto.

R. Si ma non ho havuto noticia che professione che il facesse et fu fiol come per publico nome et fama legittimo del q. Lodovico Salviati pittor ceberimo che anch'io conobbi et questo Isepo è nato in questa città.

Die dicta

Comparve in officio avanti me nodaro Piero Corniani il predetto m. Girolamo Salviati et disse rinontiar di ogni altro esame che egli potesse fare sopra la prova della sua civiltà riservandosi produr scritti pubblici.

// (c. 3r)

Die 12 Julij 1628

D. Giacomo Balbi q. d. Pietro gastaldo in cecha testimonio assonto ex officio admonito, citado per nome, monito

I. Conoscelo un Girolamo Salviati del q. Teseo.

R. Il conosso per vista, ma non ho sua pratica, ne meno sel sij suo fiol legittimo del d. Teseo ne dove el sij nato.

I. Sa la che profession el faci.

R. El veste a manega comio, ma non so a quello l'attendi, se però l'è quello che io dico, ma questo è uno di <panno> negro, ne so altro particular di lui.

I. R. Di suo padre m. Teseo non so altro se non chel era sazador in cecha, ne so dove el sij nato.

I. Sa lo o halo visto che questo Teseo Salviati habbi fatto altra profession in cecha che di sazador.

R. Non so certo.

I. Sa lo che l'habbi mai essercita arte mecanica.

R. Signor no, ne meno sel sij legittimo ne dove el sij nato.

I. Il padre di questo Teseo l'halo conosciuto.

R. Signor no.

Die 13 dicta

D. Giacomo Ubertini contador in cecha q. d. Marcho testimonio assonto ex officio admonito, citado per nome <...>

I. R. Questo Girolamo Salviati il conosco per vista.

I. Salo de chi el fosse fio.

R. So chel me fu mostrado per fiol del q. m. Teseo Salviati chel fusse suo fiol legittimo o natural non so, ne dove el sij nato.

I. Salo che profession faci m. Gierolamo.

R. Non so, se non chel vesti a manega comio. // (c. 3v)  
I. Sa lo dove sij nato d. m. Teseo.  
R. Non so, ne meno chel fosse legittimo o natural.  
I. Che carico havendo in cecha.  
R. Sazador ordinario, in cecha carico onorato.  
I. Ha lo mai fatta altra profession, halo mai fatto arte mecanica.  
R. Lho conosciuto se non sazador in cecha.  
I. Sapete de chi fosse fiol d. m. Teseo.  
R. Non so che non ho conosciuto suo padre.  
I. Chi haveva prattica di questi Salviati.  
R. Era suo collega sazador et vive ancora m. salvador raspi d'altro non m'aricordo.

Die 14 Julij 1628

D. Salvador Raspi q. d. Pietro gia sazador in cecha testimonio adsonto etc. et admonito, citado etc.  
I. R. Io conosco benissimo questo Gierolamo Salviati qual fu fiol legittimo natural del q. d. Teseo Salviati già sazador in cecha, il qual Gierolamo è mio fiolo che credo ~~havendo~~ essendo stato suo compare cioè di suo padre.  
I. Sa lo dove el sij nato questo Gierolamo.  
R. In questa città in borgo de San Trovaso.  
I. A che cosa attendelo o halo atteso questo Gierolamo.  
R. Credo alla profession de rasonato, et vesti a manega comio.  
I. Halo mai fatto arte mecanica.  
R. No certo.  
I. M. Teseo Salviati eralo legittimo.  
R. Signor si el fu fiol legittimo et natural del q. d. Isepo Salviati. // (c. 4r)  
I. Che profession che facesse m. Teseo.  
R. Sazador in cecha.  
I. Ha lo fatto mai altra profession che questa di sazador, halo mai essercità arte alcuna mecanica.  
R. L'ho conosciuto nel principio della nostra amicitia che potevimo haver l'uno, e l'altro 20, 22 anni in circa, ne mai so che l'habbi fatto altro essercitio che di sazador ne arte mecanica, et l'era mio collega in cecha.  
I. Dove ello nato questo m. Teseo.  
R. In Venetia certo, ma non so in che contrada.  
I. Sopra il suo lavoro.  
R. Il q. d. Gioseffo padre di m. Teseo l'era pittor famosissimo chel fosse legittimo o natural non so, per che l'età non mi serve a comparation della sua, se bene ho 75 anni, ne so dove el sij nato, ne meno so chi fosse suo padre.

(segue, foglio sciolto)

*Copia scritta dal libro de contratti matrimoniali della chiesa di san samuel*

Adi 4 febraro 1585

Fu contratto matrimonio per favore de presenti in casa dell'Ill.mo m. Z. Battista Contarini alla presentia de domini pre' Z. Antonio Cerna <...> et testimonij infrascritti fra la m.ca madonna Laura fu figliola del cl.mo m. Gieronimo fu del ecc.mo m. Piero Contarini, et m. Teseo Salviati q. Iseppo Salviati sazador di cecha sta in contra de s. Trovaso fu de licentia di <...>.

Tesimonij m. Salvador sazador ordinario di cecha sta a Rialto in calle del funeri et m. Gierolamo Presegno q. Antonio fattor dell'ecc.mo m. Giacomo Contarini sta in contra de s. Samuel.

In fede di chi fu casa il di 21 luglio 1628

Francesco Presegno piovan di S. Samuel

(segue, foglio sciolto)

*Copia tratta nel libro delli batizzati della chiesa di san trovaso* [Nota] come li 2 agosto 1588, fu batezato nella nostra chiesa Gerolamo et Zuane fiol del magn.co sig.r Teseo Salviati et della sig.ra Laura zugali compare fu ill.mo signor Domenego Contarini batizo il signor piovan

Di chiesa li 21 luglio 1628

Jo pre Francesco Bortolotti sagrestan della ditta ciesa

### **7. Giuseppe Salviati: il Metodo per la realizzazione di un automa parlante**

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It., cl. IV n. 30 (5094), c. 53v. Una sintesi parziale dei contenuti generali del manoscritto è fornita da B. Boucher, "Giuseppe Salviati, pittore e matematico", in *Arte Veneta*, 30 (1976), pp. 219-224; la trascrizione è inedita.

Per le cose dette adonque, conoscendo la qualità delle materie et del movimento che forma ciascuna parte della voce si potrà, con simili materie et movimento, formar a suo placito tali voci come nelle dette nascono. Et per quello che nel primo libro s'è mostrato, si potrà ancora alla imitatione della bocca del huomo, formar uno istrumento che proferisca voci et parole come noi. Et prima, per esser la voce un suono regolato un'altra volta, è da far lo istrumento che formi il detto suono in tal maniera. Tolto un quarto di sonatto<sup>4</sup> grosso et morbido, si facci di quello una canna con il buco della ripercussione del aere in modo che suoni, et per farlo acuto et grave si farà un'altra canna nella quale stia la prima ben serrata, ma che si possi tirare in su o giu over la prima canna si facci come una di quelle lanterne di tela, la qual si possi strigner et scontare. Et perche tal suono imiti quello del naso, si facci che la bocca della detta canna corrispondi sotto un'altra fatta alla imitation del naso, et con le sue divisioni dei dui buchi, ai quali di nuovo si frange l'aere et fa sonare il suono, come fa l'ugola alla voce, alla cui imitation è l'anima che si mette entro i liuti e lirioni et simili. Onde aviene che coloro, che hanno guasto lugola fanno la voce di tristo et dispiacevol suono, et similmente quelli che hanno mancamento nel naso, il suon che per quello escie è deffettivo, et tristo. Di poi per la formatione delle voci si facciano 35 istrumenti come bussati<sup>5</sup>, ciascuno di quali, sia a imitatione della bocca, et con la nugola, et una lingua di panno di camoscia con bombace<sup>6</sup> dentro. Et a quella et al palato sia dato di gomma grossa in modo che quando si vogli operare si possi inumidire per imitar la mollitie della bocca<sup>7</sup>, et sotto alla lingua vi sia un ferro che possi alzar et abbassar quella, et il detto sia accomodato per la formatione d'un percossivo et d'un vocale insieme: et cusi per ciascun delli 6 percussivi, fanno 5 di tali istrumenti, et gli altri 5 poi si accomodano alla formatione dello F con ciascun vocale, et abbino le labra et i denti imitando quelle con cosa morbida come la lingua, et il medesimo si fara alli cinque istrumenti del P. <...>. Et alla via che va al naso, vi sia un piumacetto che la possi aprir et serrar secondo che alla formatione dei prepositi consonanti fa bisogno. Avendo a sapere che nella formatione di tutti i consonanti, eccetto di L et GL, la lingua serra atorno al palato, et la lingua preme solo alla <...> di tal formatione. Ma lo R lo fa tremante, et mollo L et GL, la lingua chiude in mezzo, et dapoi dalle bande, et per qui n'escie il fiato sibillante, che forma i detti

---

<sup>4</sup> Dovrebbe trattarsi di un veicolo aereo.

<sup>5</sup> Parola poco chiara: potrebbe trattarsi di "battenti".

<sup>6</sup> Cotone.

<sup>7</sup> Sovrascritto: «et si potra far anco senza la gomma e senza i draganti [=paratie?] per cio che basta solo l'aqua per inumidire tal panno o <...> peloso come il panno».

consonanti. Questi istrumenti adonque si possono accomodare in modo che tutti si movino come fa bisogno, et in una forma di <...> o d'altro che si vuole, o accomodarli in una canna d'un fanciullino vivo o imitato, che saria di miraculo a udire.

### **8. Giuseppe Salviati, i Capitoli astrologici**

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It., cl. IV n. 30 (5094), cc. 59r-63r. Una sintesi parziale dei contenuti generali del manoscritto è fornita da B. Boucher, "Giuseppe Salviati, pittore e matematico", in *Arte Veneta*, 30 (1976), pp. 219-224; la trascrizione è inedita.

*Come da una costellatione si possi trovare un nome proprio,  
et da un nome proprio trarre la sua costellatione*

Perchè li nomi proprii sono fermi quasi a ogni lingua, et le cose fra noi hanno relationi alle superiori, le cose ferme adonque alle essenziali et stabili, et le mobili alle mutabili si debbono assomigliare. Et poi che ogni vocale dimostra una stella, et le consonanti i raggi loro, ogni sillaba dunque può significare una stella con tali raggi avanti o dreto, quale consonanti sono avanti o doppio a quella. Per il che ogni stella fissa può significare una sillaba con tante consonanti avanti o doppio, quanti sono gli aspetti dell'altre stelle fisse avanti o doppio a tale stella, et così ogni <signo> oculto può rappresentare una sillaba nel detto modo, per tanto una stella o <signo> può far conoscer un nome proprio, avengha che la prima sillaba di questo con un'altra consonante doppio è sufficiente a far saper esso nome, quando sia di quelli che a molti son noti. Havendo costituito adonque in ciascuna sillaba la sua stella con i raggi propositi dell'altre stelle, sarà facil cosa poi non solamente a trovar d'una costellatione un nome proprio, ma ancora d'un nome proprio costituir la costellatione di quello.

*In quali nomi apparisca piu la virtu di una o di piu o di piu stelle*

Quel nome che ha più elementi della voce simili, viene a esser dominator di quello il punto che tai elementi significa. Se dunque in tal nome saranno più vocali simili, si dira che in quello si rappresenti un sol punto con varie dispositioni buone o triste o mediocre, secondo le consonanti che vi sono amiche o inimiche a tal vocale, si per la natura come per la positura loro, et similmente delle vocali nel principio, nel mezzo o nel fine, perciò che nel uno mascolino /orientale/ nell'altra feminino /occidentale/ et nel altro mediocre significa, nel modo che gia s'è mostrato. Et un nome di variati vocali si rappresenta in loro, la virtù di tali punti variij, con la disposition bona, o trista o mediocre secondo le situationi (c. 59v) loro et delle consonanti che vi sono accompagnate. Et come è detto delle qualita delle simili vocali in un nome, il medesimo è da intendere delle qualita delle simili consonanti che in un nome si ritrovano, avendo a sapere che la sillaba dove lo accento è dominante di tal nome, et significa il <...> piu potere di quello, et cusi per ordine l'altre sillabe dimostrano gli altri <parti>, et succedono a quello di potere.

Li nomi delle provincie e delle città, per quello che s'è detto, saranno significati dalle stelle fisse che passano per il loro xenith, quelle dimostrano le vocali, et gli aspetti che vi cadono, le consonanti di tal nome vengono a significare: per il che, avendo ben cura alle lettere che formano tai nomi, si saprà di quali stelle et d'aspetti siano composti, et anco in parte i costumi et l'effigie delle genti di tal paese, come Vinegia che di \*\*\*\*<sup>8</sup> par che sia tal nome sia composto, et che di questi sia proprio la natura delle genti di tal città nella maggior parte; et Roma di \*\*\*\*<sup>9</sup>, che gloria d'armi et religio significa. Il qual nome vien a

---

<sup>8</sup> Tre simboli astrologici.

<sup>9</sup> Quattro simboli astrologici.

esser formato dalle stelle fisse che sopra a tal città passano nel tempo della sua edification. Et varie nationi che adoperano diversi elementi della voce a formar un nome comune, tai elementi gli dimostrano l'uso di tal cosa di cui è tal nome: come amore, secondo che varie figure con variati elementi voce formano tal nome, cusì diversamente usano l'amore in tai paesi, et le lettere di esso nome dimostrano la qualita di tal uso, per cio che si come è vario il formar di nomi comuni dall'una all'altra lingua, cusì appariscono diverse le loro usanze, modi, et ordini in ciascuna cosa di quelli.

*Come si conosca se il nome di uno gli sia prospero, o contrario*

Per la natività d'uno si potra conoscer se il nome suo gli sia prospero o contrario, considerando la disposition bona o trista del pianeta (c. 60r) che domina tal nome, et il luoco fortunato o infelice ove si trova, perciò che tal ben o male gli viene a significare, per questo adonque un nome istesso a uno potra esser prosperevole, et a un altro infelice per aver il principio suo /in questo/ luoco infortunato, et nell'altro da luoco fortunato et buono; et come è detto della natività così è da iudicar della sua revolution del anno, et d'ogni altro principio che facci, il ben o mal che gli mostra il nome suo.

*Quali nomi di huomini d'animali o daltre substantie, siano prosperi et quali aversi al nome d'uno, o di una cita o daltro luoco.*

Nella natività d'uno si può veder il nome di qualsivoglia suo relativo, dove abbi il principio suo in quella secondo che di sopra s'è mostrato, qual presente adonque più dominator del nome di cui è la natività, da quelle altre stelle sarà fortunato, dalle subiecte di tai nomi può significare da esse stelle, ricaverà beneficio, et per contrario infortuna et danno, da quelle che <...> i nomi loro più significati dei punti che infortunino il significato del nome di quello.

Cusì per la revolution del anno di uno si potra veder, i nomi che tal anno gli sono amici o inimici prosperi o contrarj.

Et medesmente per la revolution del mondo, conoscere a tale <...> i nomi che fino quel anno fortunati o infelici, et per la revolution di una città, sapere i nomi di coloro che vi sono qual sorte debba esser la loro.

*Conoscer per il nome di molti che si elegghino a una dignità, a chi quella di lor debba a toccare*

Quello che si eleggie principe tra molti, si potrà sapere avendo cura alla revolution di tal città et anco a quella del mondo, et alla costellatione del giorno proprio che si fa tale eletione. Perciò che qual nome di quelli che si debbono eleggiere, che aveva piu convenientia col punto piu potente di (c. 60v) tai revolutioni et giorno, a quello potrà toccar la palma, et se appresso a quello si avesse la revolution di quelli che si debbono eleggiere si conoscerebbe assai meglio. Si potra vedere ancora la effigie e qualita della persona a cui abbi da toccar tal dignità considerando la posizione della [luna] del preposito giorno, al presente più fortunato, secondo l'effigie et qualità del quale et del nome che quello v'è più dominatore, cusì fia colui che sarà eletto principe.

*Di due che litighino, saper qual di loro sia il uccisore*

Dalle cose dette si puote conoscer per li nomi i dui che facciano lite insieme, ciò che fra lor debba succedere, et a chi tocchi la vittoria.

*Con quali nomi si de negociar piu un giorno che unaltro*

Per le costellationi diurne, veduto la dispositione di punti insieme, si saprà medesmente di quelle persone che li nomi loro corrispondono con tai punti, per il che si conoscerà che successo abbia d'aver tal giorno i negotij loro, di ben o di male, et da quali nomi effigie et qualità di persone si debba convenire, et /da quali altri/ guardarci da loro.

*Conoscer il nome d'uno per l'ora della qualità preposita*

Quando si vedra uno tra molti et si vogli sapere il suo nome, è da considerar quello nella effigie, habiti, gesti, qualità, et condition, et per la costellation di tal hora trovato un <...> simile a quello, questo dimostrerà la prima sillaba del nome di colui, avendo cura alli aspetti avanti e doppo a tale stella, nel modo sopra detto.

*Conoscer per la costellatione di uno, se il nome suo sia di molta fama,  
over poco noto alle genti*

Quel <...> che domina il nome di uno nella sua costellatione, se fia in aspetto (c. 61r) del sole, il detto nome sarà publico, et quando il segno predetto fia pellegrino o solitario, sarà tal nome poco in nota, et tanto piu quando tal segno sia sotto alla terra, et cusì anco gli altri segni che formano tutto il detto nome.

Ancora nella costellatione di uno, quando il signor della 10° sara sopra alla terra, et in aspetto del sole, dimostra il nome di colui di esser famoso, et tanto più presto saranno vicini all'angolo di tal casa. Ma quando siano sotto alla terra, et quanto piu appresso al angolo della 4° si ritrovino, tanto il nome di quello sara occulto et senza fama, et piu ancora se li segni nominati saranno sotto li raggi del sole.

*Della convenientia o discordantia tra dui persone o con altre subiecte, causata dalla  
qualita e situatione degli elementi della voce che formano il nome loro*

La convenientia o discordia che sia tra dui persone per causa de i nomi loro si conosca per le qualita et situationi delle vocali, consonanti, et sillabe del l'un nome con quelle dell'altro. Perciò che dove nelli siti medesmi vi siano lettere di nomi simili, dimostrano amicitia tra loro, et più o meno secondo che piu o manco le lettere di detti dui nomi insieme si contengono. Et per contrario discordia dimostra quando le lettere dell'un nome, con quelle dell'altro siano di numero contraria, ecco la convenientia di questi dui nomi Abrham, et Sarha, et similmente di questi Israel, Rachael, li quali prima non si convenivano, perciò che li dui primi nomi erano tali, abram et sarai, dove poi fu tolto lo I di quello di sarai, et giunto l'aspiratione al 2° A, dell'uno e dell'altro nome, et similmente delli dui secondi nomi il primo era Iacob, et fu istituito Israel per farlo simile aquello di Rachael. Et questi altri dui insieme si discontengono, Cain, Abel, perciò che la seconda (c. 61v) sillaba dell'uno è contraria alla 2° sillaba dell'altro, et cusì è da intender di tutti gli altri nomi. In tal maniera adonque si vedrà il nome di uno o di una casata, che convenientia abbi con quello di una città o altro luoco ove abiti, o vogli andare, et l'una città o provincia con l'altra, et similmente che convenientia abbi il nome d'uno con qualsivoglia nome di animale, d'herba, di frutto, e d'ogni altra cosa.

Pertanto, quei nomi che in una o piu sillabe si convengono, et in un'altra si discordano, significa amicitia tra loro in una parte, et inimicitia in un'altra, et secondo la positura di tal sillabe et appresso a qual altra sillaba o lettera si ritrovi, si potrà conoscer la causa di tale amicitia, over discordia.

*Quale di dui nomi, sia dominatore o subiaci a l'altro, over abbino equal potere insieme*

È da considerare che in ciascun nome, la piu lunga sillaba di questo, che il piu delle volte è quella dove lo accento, è dominatrice di tal nome, et questa sillaba et l'ultima, par che abbino tutta la substantia di quello. Nei nomi adonque delle persone, delle cose o dellaltre substantie, si dee veder la convenientia loro in quali sillabe sia de i detti nomi, perciò che se la maggior sillaba del nome duno con la maggior dell'altro nome avrà convenientia, quella sarà pari tra loro, et se la maggior dell'uno con la minor dell'altro abbia convenientia, nella amicitia loro l'uno domina l'altro /et cusì delle discondantie è da intender/ et non solamente è da considerar questo nelle sillabe, ma ancora nelle semplici vocali et consonanti, l'una esser dominatrice dell'altra, et similmente una agente et l'altra

<particolare>, come già si dimostra.

*Come un nome istesso o simile da dui persone possi causar discordia fra loro*

Quando due persone di nome simile siano in discordia fra loro, per (c. 62r) avvenire o per le lettere che formano i cognomi o casate loro, che siano di natura contrarie come se detto, ovvero per che li significati degli elementi che formano il nome d'uno nella sua natività, siano di aspetto inimico alli significati che formano il nome dell'altro nella natività del ditto.

*Comporre un nome secondo una accomodata costellatione, et operar con quello, come si farebbe con le virtù celesti*

Quando si vogli formar un nome nel qual sia la virtù di quella costellatione che dimostri lo effetto della cosa che si desidera, è da considerar quali siano li signi della detta cosa nelle stelle, et in che proportione debbino esser l'uno con l'altro, et accomodandone una figura, da quella trarne poi le lettere <signate> da tal costellatione nel modo adonque che si accomodano li signi celesti con gli aspetti, congiuntioni, et applicationi, et posti per ordine nei luoghi per numeri convenienti secondo che si richiede a tal subietto, medesimamente si hanno d'accompagnar le lettere lor <signi>, considerando le qualita et dispositioni loro, il modo del movimento <...>, o parimente, lordine di quelli nei luoghi prepositi, in primo, mezzo, o in fine, per di tutta questa compositione ne nasca una inventione di tal cosa preposita. E in tal maniera si possa compor nomi /e numeri/ per ottenir beni, del animo del corpo, e della fortuna, et similmente per operar in altri quello che si desidera, la qual cosa piu facilmente si farebbe quando a ciascuna sillaba si costituisse (c. 62v) la sua stella con gli aspetti prepositi come sé di sopra detto.

Et quando si vogli giunger forza a varie virtù che si esprimino per gli elementi della voce, si giunga loro una delle aspirationi, come fu la he, nella 2° sillaba del nome di Abrham, per far piu apparente e grande lo a, di tal sillaba, onde hebbe maggior virtù et potere. Et cusì fu posta ancora nel nome di Sarha, per far il medesimo effetto, tal che nella prima sillaba dei detti dui nomine lo accento che l'alza et l'amplia, et nella 2° nello spirito aggiunto, che la fa di molto potere, con il qual ordine habbiamo da operar medesimamente, nelle sillabe di quei nomi, dove ha da apparir molta forza di una virtù celeste o mondana preposita.

Accomodato adonque una costellatione secondo il desiderio suo, et di quella trattone il preposito nome, scrivendolo o proferendolo fara opere grandi, con tutto che il cielo non sia con tal costellatione et insieme con tal nome, debbe essere anco il suo numero, al quale si operi, in qualche cosa, o di ciò che si porta atorno, o in casa, o altro tale pur che quello apparisca in qualche modo.

Appresso alle qual cose è d'avertir al nome del suo bon genio et anco a quello del tristo, li quali non pur si trovino per la costellatione della natività, ma ancora per quella della revolutione, et anco della preposita elettione, dal nome adonque del tristo genio, è da guardarsi si di proferirlo come, anco per converso pronuntiar spesso et praticar col nome del buon genio contrario contrario al tristo per dare tale infortuna.

*Come uno per mutarsi il nome, venga a variar la sorte sua*

Per quello che s'è detto, si può comprendere ancora di quanta importanza sia d'aver un nome che un altro, et che il mutarlo con sapere quando bisogni si venga a mutar sorte migliore, di che ne habbino dalli antichi molti esempij, come dei nomi detti poco di sopra, di Abrham e Sarha, et d'Israel et Rachael, che prima erano discrepanti, et furono poi fatti simili, acciò che influissero amicitia perfetta tra loro, con prosperità et gaudio. Et cusì altri si mutarono il nome ad altri effetti secondo la intentione di quelli. In tal maniera adonque uno potra mutarsi il nome quando il suo primo gli sia infelice, o che con un altro proposito sia discrepante, et influirsi per tal via quello che egli desidera.

## FONTI E BIBLIOGRAFIA

### Fonti manoscritte

#### Archivio di Stato di Venezia (AsVe)

*Avogaria de Comun*, busta 369

*Santa Maria Gloriosa dei Frari*, reg. 5

*Procuratia de Ultra*, busta 280

*Procuratia de Ultra*, busta 282

*Procuratia de Ultra*, busta 287

*Procuratia de Ultra*, busta 347

*Procuratia de Citra*, busta 125

*Procuratia de Supra – serie chiesa*, busta 68

*Procuratia de Supra – serie chiesa*, busta 72

*Procuratia de Supra – serie chiesa*, busta 77

*Procuratia de Supra – serie chiesa*, quaderno 3, registro 51

*Sant'Uffizio*, busta 7

*X Savi alle decime*, busta 158

*Notarile. Testamenti* (Giacomo Grasolario), busta 1185

*Notarile. Testamenti*, (Giacomo Secco), busta 1191

*Notarile. Testamenti*, (Giacomo Secco), busta 1194

*Notarile. Atti* (Marcantonio Cavanis), busta 3259

*Cancellaria inferiore*, (Nicolò Avanzo), busta 9

#### Archivio di Stato di Firenze

*Mediceo del principato*, dispacci da Venezia, vol. 3080

#### Biblioteca Museo Correr, Venezia

Giuseppe Tassini, *Cittadini Veneziani*, ms. PD c 4, I-IV

#### Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

*Carmina Forojuliensium et venetorum saec. XVI*, ms. Lat., classe XII, 150 (=4395)

[Giuseppe Salviati, *Teorica*], ms. It., classe IV, 30 (=5094)

#### Biblioteca Ambrosiana, Milano

ms. R 105 sup. (Ettore Ausonio, miscellanea scritti)

ms. R 116 sup. (Ettore Ausonio, miscellanea scritti)

ms. D 178 inf. (*Hettore Ausonio. Horologi, astrolabi et altri instrumenti*)

## Fonti a stampa

1560. *30 Dicembre In Venetia in contrada di San Cantian nella casa dell'habitatione del Clarissimo m. Federigo Badoer [...]*, Venetia (s.n.t.)

Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Parisiis, Christian Wechel, 1534

*Canzone di m. Francesco Avanzo, Vinitiano, al reverendo Padre, il Padre D. Donato Ausonio, Can. Reg. di S. Spirito, di Venetia*, Padova, Lorenzo Pasquatto, 1565

*Avicennae liber canonis de medicinis cordialibus, et cantica [...]* Nunc autem demum a *Benedicto Rinio veneto, philosopho et medico eminentissimo, eruditissimis accuratissimisque lucrubationis illustrata [...]*, Venetiis, apud Iuntas 1555

Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva di mons. Daniele Barbaro*, Venetia, Camillo e Rutilio Borgomanieri, 1569

Andrea Calmo, *Delle lettere di messer Andrea Calmo, libro terzo*, Vinegia, (s.n.t.) 1580

Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venetia, Francesco Marcolini, 1556

Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni venetiane*, 6 voll., Venezia, Picotti, 1824-1853

[Celio Secondo Curione], *Aranei encomium, in quo aranei erudita natura rethorico schemate explicatur: et in eo loci communes de ente supremo et unico, de divina providentia, de spiritus humani perpeuitate, aliisque nonnullis scitu dignis, Celio Secondo Curione autore*, Venetijs (s.n.t.), 1540

*Deche di Tito Livio vulgare hystoriate*, Venetia, per Bartholameo de Zanni de Portesio, 1511

*Elogio di Daniele Barbaro Eletto patriarca di Aquileia del nobil uomo Antonio Diedo, Segretario dell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, tipografia Alvisopoli, 1817

Anton Francesco Doni, *I frutti della Zucca*, Venetia, Francesco Marcolini, 1552

Anton Francesco Doni, *Dichiaratione del Doni sopra il XIII. capitolo dell'Apocalisse*, Padova, Gratioso Percacino, 1562

Giovanni Battista Egnazio, *De exemplis illustrium virorum Venetae civitatis atque aliarum gentium*, Venetijs, apud Nicolaum Tridentinum, 1554

Leonardo Fioravanti, *Dello specchio di scientia universale*, Venetia, eredi Marchiò Sessa, 1572

*La vera perfettione del disegno di varie sorti di ricami, et di cucire ogni sorte di punti a fogliami ...*, Venetia, Giovanni Ostaus, 1557

Lodovico Martelli, *Risposta alla Epistola del Trissino delle lettere nuovamente aggiunte alla lingua volgar fiorentina*, Firenze, s.d. (ma eredi Giunti, 1524)

[Francesco Patrizi], *Della retorica dialoghi dieci di m. Francesco Patritio, nelli quali si favella dell'arte Oratoria con ragioni repugnanti all'openione, che intorno a quella hebbero gl'antichi scrittori*, Venezia, Francesco Senese, 1562

Gabriele Pennotto, *Generalis totius ordinis clericorum canonicorum historia tripartita*, Romae, ex typographia Camerae Apostolicae, 1624

Filippo Piccinelli, *Mondo simbolico*, Milano, Francesco Vigone, 1669

Giovanni Battista Possevino, *Dialogo dell'honore*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1566

[Giuseppe Salviati], *Regola di far perfettamente col compasso la voluta et del capitello ionico et d'ogn'altra sorte, per Iosephe Salviati pittore ritrovata*, Vinetia, Francesco Marcolini, giugno 1552

Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singulare[...]*, Venetia, Domenico Farri, 1581

*Somma delle opere che in tutte le scientie et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l'Accademia Venetiana, parte nuove et non più stampate, parte con fidelissime tradottioni, giudiciose correttioni ed utilissime annotationi riformate*, Venetia, Accademia Venetiana, 1558

Sperone Speroni, *Opere*, 5 voll., Venezia, Domenico Occhi, 1740

[Gian Giorgio Trissino], *Epistola del Trissino de le lettere nuovamente aggiunte de la lingua italiana*, s.n.t. (ma Roma, Ludovico degli Arrighi vicentino, 1524)

Anton Maria Zanetti, *Della pittura Venetiana e delle opere pubbliche de' venetiani maestri*, Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771

[Francesco Zannio], *Explicatio picturae quam nuperrime Iosephus Salviatus Venetiis in aula Ducali exaravit*, Venetijs, Gabriele Giolito, 1567

*Le istituzioni harmoniche di m. Gioseffo Zarlino da Chioggia*, Venetia, Pietro da Fino, 1558

Gioseffo Zarlino, *Resolutioni de alcuni dubii sopra la correptione dell'anno di Giulio Cesare ordinata dalla s.d.n.s. papa Gregorio XIII*, Vinetia, Girolamo Polo, 1583

## **Bibliografia**

G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005

B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990

B. Aikema, D. Meijers, *Nel regno dei poveri. Arte e storia dei grandi ospedali veneziani in età moderna 1474-1797*, Venezia 1989

- F. Ambrosini, *Storie di patrizi e di eresia nella Venezia del '500*, Milano 1999
- D. Andrey, M. Galli, "Geometric Methods of the 1500s for laying out the Ionic Volute", in *Nexus. Network Journal*, 6 (2004), pp. 31-48
- A. Angelini, *Simboli e questioni. L'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermetismo*, Bologna 2003
- Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di Lionello Puppi, Milano 1980
- Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, 6 voll., Roma 1997-2002
- S. Arroyo Esteban, "Hacia el Dialogo della Pittura. Ludovico Dolce y sus *Lettere di diversi* (1554-1555)", in *Anales de Historia del Arte*, 19 (2009), pp. 157-180
- A. Ballarin, "Jacopo Bassano e lo studio di Raffaello e dei Salviati", in *Arte Veneta*, 21 (1967), pp. 77-101
- A. Baldan, *Ville venete in territorio padovano e nella Serenissima repubblica*, Abano Terme 1986
- G. Barbieri, "Il Cuoco della mente e la strategia della vita sobria", in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. Puppi, Padova 1980, pp. 150-157
- A. von Bartsch, *Le Peintre Graveur*, 21 voll., Wien 1803-1821
- D. Battilotti, "Ville apocrife di Sanmicheli alla luce dei documenti", in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, L. Puppi, Milano 1985, pp.100-105
- S. Bailey, "Metamorphoses of the Grimani 'Vitellius'", in *J. Paul Getty Museum Journal*, 5 (1977), pp. 105-122
- A. Bellavitis, "'Per cittadini metterete...'. La stratificazione della società veneziana tra norma giuridica e riconoscimento sociale", in *Quaderni storici*, 89 (1995), pp. 359-383
- Ead., *Identité, mariage, mobilité sociale. Citoyennes et citoyens à Venise au XVIe siècle*, Rome 2001
- E. Benini Clementi, *Riforma religiosa e poesia popolare a Venezia nel Cinquecento*, Firenze 2000
- G. Benzoni, "Parole per dirlo (e figure per tacerlo)", in *L'Europa e la Serenissima: la svolta del 1509*, a cura di G. Gullino, Venezia 2011, pp. 229-336
- A. Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Modena 1882
- F. Biferali, M. Firpo, *Battista Franco «pittore viniziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007

- Ch. Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, Paris, Jules Renouard, 1857
- G. Bodon, *Heroum imagines. La sala dei giganti a Padova, un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009
- L. Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma 1980
- Ead., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995
- G. Bonfiglio-Dosio, "Lavoro e lavoratori nella zecca veneziana attraverso il «capitolare dalle broche» (XIV-XVI sec.)", in *Viridarium Floridum. Studi di Storia Veneta offerti dagli allievi a Paolo Sambin*, (Medioevo e Rinascimento, 54, 1984), pp. 255-276
- Ead., "Controllo statale e amministrazione della zecca veneziana fra XII e prima metà del XVI secolo", *Nuova Rivista Storica*, 69 (1985), pp. 463-476
- E. Bonora, *Ricerche su Francesco Sansovino, imprenditore librario e letterato*, Venezia 1994
- Ead., "'Flanerie ideologique' dans la Venise du XVIe siècle: Francesco Sansovino et son guide (1581)", in *Les guides imprimés du XVIe au Xxe siècle*, a cura di G. Chabaud et alii, Paris 2000, pp. 297-306
- B. Boucher, "Giuseppe Salviati, pittore e matematico", in *Arte Veneta*, 30 (1976), pp. 219-224
- Id., "Opere ignote sansovinesche alla Biblioteca Marciana", in *Arte Veneta*, 31 (1977), pp. 190-192
- Id., "Il Sansovino e i Procuratori di San Marco", in *Ateneo Veneto*, 173 (1986), pp. 59-74
- Id., *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London 1991
- G. Bresciani Alvarez, *Architettura a Padova*, a cura di G. Lorenzoni et alii, Padova 1999
- A. Bristot, M. Ceriana, "'In Venetia ricetta di tutto il ben humano et divino': Francesco Menzocchi e il Veneto", in *Francesco Menzocchi. Forlì 1502-1574*, catalogo della mostra, a cura di A. Colombi Ferretti-L. Prati, Forlì 2004, pp. 91-145
- K. Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, Milano 1992
- Giordano Bruno, *Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*, a cura di M. Gabriele, Milano 2001
- G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870
- Id., *Giuseppe Porta detto il Salviati. Notizie biografiche e artistiche*, [Atti e memorie delle Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi, VI], Modena

1872, pp. 1-15

Id., *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, ecc. nativi di Carrara*, Modena 1873

N. Cannizzaro, "The Nile, nothingness et knowledge: the Incogniti Impresa", in *Coming about... A festschrift for John Shearman*, Cambridge (MA) 2001, pp. 325-332

N. Carboneri, "Bibliografia ragionata su Michele Sanmicheli", in *Michele Sanmicheli 1484-1559*, Verona 1960, pp. 195-296

M. Casini, "La cittadinanza originaria a Venezia tra i secoli XV e XVI. Una linea interpretativa", in *Studi Veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia 1992, pp. 133-150

P. Castelli, "Estetica e gusto nell'opera del Patrizi e nella trattatistica d'arte del Cinquecento", in *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze 2002, pp. 103-113

*Catalogo dei codici marciana italiani della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco*, 2 voll., a cura di C. Frati e A. Segarizzi, Modena 1909-1911

I. Cavaggioni, C. del Zoppo, "Villa Saraceno a Finale di Agugliaro attraverso i documenti e la cartografia", in *Arte Veneta*, 43 (1989-90), pp. 142-152

L. Cellauro, "Giuseppe Salviati's 'Allegory of Architecture' for Daniele Barbaro's 1556 edition of Vitruvius", in *Storia dell'arte*, 129 (2011), pp. 5-18

R. Cevese, *Le ville della provincia di Vicenza*, 2 voll., Milano, 1963

D.S. Chambers, "Merit and Money: The Procurators of St Mark and their *Commissioni*, 1443-1605", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 60 (1997), pp. 23-88

E.A. Cicogna, *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle isole della laguna Veneta*, Venezia 2001

C. Colombo, "Leon Battista Alberti e la prima grammatica italiana", in *Studi linguistici italiani*, 3 (1962), pp. 176-187

G. Cozzi, "Risvolti politico-religiosi di una controversia architettonica e monumentale tra doge e procuratori di San Marco nella seconda metà del Cinquecento", in *Continuità e discontinuità nella storia politica, economica e religiosa. Studi in onore di Aldo Stella*, a cura di P. Pecorari e G. Silvano, Vicenza 1993, pp. 127-138

J. Cranston, "Tropes of Revelation in Raphael's 'Transfiguration'", in *Renaissance Quarterly*, 56 (2003), pp. 1-25

E.M. Dal Pozzolo, "La 'bottega' di Tiziano: sistema solare e buco nero", in *Studi Tizianeschi*, 4 (2006), pp. 53-98

Id., recensione a M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004, in *Studi tizianeschi*, 4 (2006), pp. 178-179

Id., *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008

A. Daniele, "Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati", in *Filologia Veneta*, 2 (1989), pp. 1-55

L. D'Ascia, *Frontiere. Erasmo da Rotterdam, Celio Secondo Curione, Giordano Bruno*, Bologna 2003

*Da Tiziano a el Greco. Per la storia del manierismo a Venezia, 1540-1590*, catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Milano 1980

P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli*, Milano 2004

Ch. Davis, "Jacopo Sansovino's 'Loggetta di San Marco' and two problems in iconography", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29 (1995), pp. 396-400

L. de Fuccia, "La serie francese delle quattro eroine bibliche veronesiane (château de Versailles, musée du Louvre, musée des Beaux-Arts de Caen). La storia della sua provenienza e commissione", in *Venice et Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, a cura di M. Hochmann, Genève 2011, pp. 193-219

P. De Vecchi, "Nota su alcuni dipinti di artisti veneti per committenti milanesi", in *Omaggio a Tiziano. La cultura milanese nell'età di Carlo V*, Milano 1977, p. 55

A. Del Col, "Le vicende inquisitoriali di Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia e la sua lettera sulla doppia predestinazione", in *Metodi e ricerche*, 27 (2008), pp. 81-100

B. de Maria, *Becoming Venetian. Immigrants and the Arts in early modern Venice*, New Haven 2010

C. Di Filippo Bareggi, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma 1988

Francisco d'Hollanda, *I trattati d'arte*, a cura di G. Modoni, Livorno 2003

*Drawings in Swedish Public Collections. Italian Drawings*, a cura di P. Bjurström, Stockholm 1979

G. Ellero, "Interventi di Palladio sui luoghi pii, L'Ospedaletto", in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze 1982, pp. 121-132

G. Ernst, "Giuntini Francesco", in *Dizionario biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 104-108

C. Fahy, "The index librorum prohibitorum and the Venetian printing industry in the XVI Century", in *Italian Studies*, 45 (1980), pp. 52-61

M. Faietti, D. Scaglietti Kelesian, *Amico Aspertini*, Modena 1995

I. Favaretto, "Simone Bianco: uno scultore del XVI secolo di fronte all'antico", in

- Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche*, 14 (1985), pp. 405-22
- M. Feldman, "The Academy of Domenico Venier. Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice", in *Renaissance Quarterly*, 44 (1991), pp. 476-512
- I. Fenlon, "Zarlino and the Accademia Venetiana", in *Italian Academies of the Sixteenth century*, a cura di D.S. Chambers, F. Quiviger, London 1995, pp. 79-90
- P. Fiorelli, "Pierfrancesco Giambullari e la riforma dell'alfabeto", in *Studi di filologia italiana*, 14 (1956), pp. 177-210
- M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra riforma e controriforma*, Roma-Bari 2001
- R. Fontana, "Considerazioni intorno alla villa Badoer di Fratta, con alcune notizie su Giallo Fiorentino suo decoratore", in *Palladio e il palladianesimo in Polesine*, a cura di L. Puppi, Rovigo 1984, pp. 39-51
- E. Forssman, "Über Architekturen in der venezianischen Malerei des Cinquecento", in *Wallraff Richartz Jahrbuch*, 29 (1967), pp. 105-140
- J.-L. Fournel, *Les dialogues de Sperone Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture*, Marburg 1990
- Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera*, catalogo della mostra, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano, 1998
- U. Franzoi, *Le prigionie di Palazzo Ducale a Venezia*, Milano 1997
- U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le Chiese di Venezia*, Venezia 1976
- U. Franzoi, T. Pignatti, W. Wolters, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso 1990
- K. Frey, *Der literische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 voll., München 1930
- C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988
- Ead., "Un'aggiunta al catalogo di Giuseppe Porta", in *Arte Documento*, 13 (1999), pp. 164-167
- E. Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari 1976
- A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988
- Id., "Elementi di retorica nella pittura religiosa veneziana del secondo Cinquecento", in *Immagine e scrittura*, a cura di M.G. Di Monte, Roma 2006, pp. 156-186
- Id., "Marcolini, Doni e le immagini della maniera veneziana", in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, a cura di P. Procaccioli et alii, Bologna 2009, pp. 339-348

Id., *Tiziano*, Milano 2012

G. Giglioni, “Dalla meraviglia dei sensi alla meraviglia dell’intelletto. Note sul concetto di automa nel XVII secolo”, in *Interpretazione e meraviglia*, a cura di G. Galli, Pisa 1994, pp. 23-52

C. Gilbert, “Sante Zago e la cultura artistica del suo tempo” in *Arte Veneta*, 6 (1952), pp. 121-129

*Giovanni Demio: “uomo di bellissimo ingegno”. Un artista girovago nell’Italia del Cinquecento*, a cura di M.E. Avagnina, Dueville 2006

D. Gisolfi, “On Renaissance Library decorations and the Marciana”, in *Ateneo Veneto*, 197 (2011), pp. 7-21

*Gli affreschi nelle Ville Venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello e V. Mancini, Venezia 2008

R. Goffen, *Devozione e committenza. Bellini, Tiziano e i Frari* [1986], Venezia 1991

Ead., *Titian’s women*, New Haven and London 1997

M. Gregori, “Fogli di taccuino. Un dipinto di Giuseppe Porta detto Salviati”, in *Un’identità. Custodi dell’arte e della memoria. Studi, interpretazioni e testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi*, Mariano del Friuli 2007, pp. 217-219

G. Gullino, “I Loredan di Santo Stefano: cenni storici”, in *Palazzo Loredan e l’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia 1985, pp. 11-33

Id., *Marco Foscarini (1477-1551). L’attività politica e diplomatica tra Venezia, Roma e Firenze*, Milano, 2000

B. Guthmüller, “Nota su Giovanni Antonio Rusconi illustratore delle “Trasformazioni” del Dolce”, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia. Miscellanea in onore di Vittore Branca*, Firenze 1983, III.2, pp. 771-779

R. Harprath, *Scritti su Raffaello*, a cura di F.P. Di Teodoro e A. Tempestini, Urbino 1997

F. Haskell, *Le immagini della storia* [1993], Torino 1997

A. Henkel-A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967

T. Hirthe, “Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zu Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig”, in *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst*, 37 (1986), pp. 156-161

Id., “Zum Programm des Bibliothekssaals der Libreria Marciana in Venedig”, in *Ikonographie der Bibliotheken*, a cura di C.P. Warncke, Wiesbaden 1992, pp. 107-158

M. Hochmann, “La collection de Giacomo Contarini”, in *Mélanges de l’Ecole française*

- de Rome. Moyen Age – Temps modernes*, 99 (1987), pp. 447-489
- Id., *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Roma 1992
- Id., “Giuseppe Porta e la decorazione di palazzo Contarini dalle Figure”, in *Arte Veneta*, 59 (2002), pp. 238-246
- Id., *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004
- Id., “Giacomo Contarini”, in *Il collezionismo d’arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e S. Mason, Venezia 2008, p. 260
- Id., “«Le Sorti» de Francesco Marcolini”, in *Le noyau et l’écorce: les arts de l’allégorie, XVe-XVIIe siècle*, a cura di C. Nativel, Paris 2009, pp. 323-337
- Ch. Hope, “Veronese and the Venetian tradition of allegory”, in *Proceedings of the British Academy*, 71 (1985), pp. 390-428
- Id., “The ceiling paintings in the Libreria Marciana”, in *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 290-298
- Id., “The Early Biographies of Titian”, in *Titian 500*, a cura di J. Manca, Washington 1993, pp. 167-197
- P. Humfrey, *The altarpiece in the Renaissance Venice*, New Haven-London 1993
- F. Ilchman, “Venetian painting in an Age of Rivals”, in *Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, catalogo della mostra, a cura di F. Ilchman, Boston 2009, pp. 21-39
- A. Imolesi Pozzi, “L’attribuzione del frontespizio de *Le Sorti*: una questione aperta o un falso problema?”, in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l’opera, il catalogo*, a cura di P. Procaccioli et alii, Bologna 2009, pp. 269-294
- N. Ivanoff, “Il ciclo allegorico della Libreria Marciana”, in *Arte antica e moderna* 13-16 (1961), pp. 248-258
- Id., “Il ciclo dei filosofi della Libreria Marciana”, in *Emporium*, 140 (1964), pp. 207-210
- Id., “La Libreria Marciana. Arte e iconologia”, in *Saggi e memorie di storia dell’arte*, 6 (1968), pp. 33-78
- M. Jaffé, “Giuseppe Porta, il Salviati and Peter Paul Rubens”, in *Art Quarterly*, 18 (1955), pp. 330-340
- B. Jestaz, “Tintoret et Véronèse au secours de Giuseppe Salviati et de Palma il Giovane. Le retable de la sacristie de San Giorgio Maggiore (1575)”, in *Revue de l’Art*, 128.2 (2000), pp. 54-60
- P. Joannides, *The drawings of Raphael with a complete catalogue*, Oxford 1983
- R. Krischel, “L’armamento di amore: un’opera giovanile di Jacopo Tintoretto”, in *Venezia Cinquecento*, 5 (1993), pp. 79-96

- Id., “La ‘sagesse’ de Titien”, in *Revue de l’Art*, 160 (2008), pp. 23-34
- P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, 6 voll., Leiden-London 1963-1992
- “La bellissima maniera”. *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, Trento 1999
- La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, 3 voll., a cura di M. Lucco, Milano 2001
- Le Ville Venete: la provincia di Vicenza*, a cura di D. Battilotti, Venezia 2005
- S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell’Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Firenze 2003
- M. Losito, “La ricostruzione della voluta ionica vitruviana nei trattati del Rinascimento”, in *Mélanges de l’Ecole française de Rome*, 105 (1993), pp. 133-175
- M. Lucco, “Basaiti: un dipinto ritrovato e un consuntivo”, in *Paragone*, 25 (1974), pp. 41-55
- G. Ludwig, “Archivalische beitrage zur Geschichte der venezianischer Malerei”, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 24 (1903), Beiheft, pp. 1-109
- [G. Ludwig], *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst aus dem Nachlass Gustav Ludwigs*, a cura di E. Bode, G. Gronau e D. von Hadeln (Italienische Forschungen, 4 (1911)
- V. Mancini, “I Pellegrini e la loro villa a San Siro”, in *Bollettino del Museo civico di Padova*, 80 (1991), pp. 173-196
- Id., *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano dentro 1993
- Id., “Un aggiornamento su Lambert Sustris”, in *Saggi e memorie di Storia dell’Arte*, 24 (2000), pp. 11-29
- Id., “Per la giovinezza di Jacopo Tintoretto: un nuovo documento e un’ipotesi attributiva”, in *Venezia Cinquecento*, 25 (2003), pp. 183-201
- S. Marinelli, “De Mio nel Manierismo veneto”, in *Verona illustrata*, 21 (2008), pp. 87-93
- B. Marx, “Die Stadt als Buch. Anmerkungen zur Academia Venetiana und zu Francesco Sansovino”, in *Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig*, 9 (1993), pp. 233-260
- G. Masi, “Coreografie doniane: l’Accademia Pellegrina”, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell’Italia del classicismo*, a cura di P. Procaccioli e A. Romano, Manziana 1999, pp. 45-85
- M. Mazzucco, *Jacopo Tintoretto e i suoi figli*, Milano 2009
- D. McTavish, *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, New York-London 1981

- Id., “Roman subject-matter and Style in Venetian façade frescoes”, in *Racar*, 12 (1985), pp. 188-196
- Id., “Additions to the catalogue of drawings by Giuseppe Salviati”, in *Master Drawings*, 42 (2004), pp. 333-348
- Bert W. Meijer, “Lambert Sustris in Padua: fresco’s en tekeningen”, in *Oud Holland*, 107 (1993), pp. 3-16
- Id., “Per Pietro Malombra disegnatore e per Ascanio Spineda”, in *Arte Veneta*, 49 (1996), pp. 30-35
- Id., “À propos de quelques dessins de Lambert Sustris”, in *Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998)*, a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna et M. Hochmann, Roma 2011, pp. 645-665
- P. Meller, “Marmi e bronzi di Simone Bianco”, in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz*, 21 (1977), pp. 199-210
- E. Merkel, “Il mecenatismo dei Loredan e il loro palazzo a S. Stefano”, in *Palazzo Loredan e l’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia 1985, pp. 53-57
- G. Millet, *Recherches sur l’iconographie de l’Evangile (XIV-XV-XVI secc.)*, Paris 1916
- Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, a cura di G. Busi e E. Loewenthal, Torino 2006
- G. Molino Jaderosa, “La *Deposizione di Cristo* del Corpus Domini di Francesco Salviati ritrovata”, in *Arte Veneta*, 16 (1962), pp. 154-155
- Ead., “Riconoscibili decorazioni ad affresco di Giuseppe Porta detto Salviati”, in *Arte Veneta*, 17 (1963), pp. 164-168
- M. Morresi, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano 1999
- Ead., *Jacopo Sansovino*, Milano 2000
- G. Most, *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l’incredulo* [2005], Torino 2009
- M. Muccillo, *Platonismo, ermetismo e prisca teologia. Ricerche di storiografia filosofica rinascimentale*, Firenze 1996
- R.C. Mueller, “The procurators of San Marco in the thirteenth and fourteenth centuries: a study of the office as a financial and trust institution”, in *Studi Veneziani*, 13 (1971), pp. 105-220
- Id., “«Veneti facti privilegio»: stranieri naturalizzati a Venezia tra XIV e XVI secolo”, in *La città italiana e i luoghi degli stranieri, XIV-XVIII secolo*, a cura di D. Calabi e P. Lanaro, Roma-Bari 1998, pp. 41-51
- M. Muraro, D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, catalogo della

mostra, Vicenza 1976

J. Mysok, "Battista Franco tra Biblioteca Marciana e Cappella Grimani", in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 54 (2010-2012), pp. 115-131

A. Nagel, *The controversy of Renaissance Art*, Chicago-London 2011

T. Nichols, "Saint Barnabé guérissant un malade de Véronèse et les images vénitiennes de la pauvreté et de la maladie", in *Venice et Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, a cura di M. Hochmann, Genève 2011, pp. 63-82

G. Nicoletti, "Illustrazione della chiesa e scuola di San Rocco in Venezia", *Monumenti storici pubblicati dalla R. Deputazione Veneta di Storia patria*, serie IV, misc. III, Venezia 1885

A. Nova, "Salviati, Vasari, and the reuse of drawings in their working practice", in *Master Drawings*, 30 (1992), pp. 83-108

A. Nuovo, "Gian Vincenzo Pinelli's collection of catalogues of private libraries in sixteenth-century Europe", in *Gutemember Jahrbuch*, 82 (2007), pp. 129-144

L. Olivato, "Ancora per il Serlio a Venezia. La cronologia dell'arrivo ed i suoi rapporti con i «dilettanti d'architettura»", in *Museum Patavinum*, 3 (1985), pp. 143-154

G. Ongaro, "La medicina nello Studio di Padova e nel Veneto", in *Storia della cultura Veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, III.3, Vicenza 1981, pp. 75-134

P. Pagan, "Sulla Accademia «Venetiana» o della «Fama»", in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, 132 (1973-74), pp. 359-392

S. Pagano, *Il processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568*, Roma 1991

R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950

Id., "Per gli inizi veneziani di Giuseppe Porta", in *Arte Veneta*, 29 (1975), pp. 159-166

A. Palma, "Disegni di Pietro Malombra", in *Arte Veneta*, 38 (1984), pp. 72-78

E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia* [1969], Venezia 1992

Id., *Ercole al bivio, e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna* [1930], Macerata 2010

A. Paolucci, "La Sala della Libreria e il ciclo pittorico", in *Da Tiziano a El Greco*, Milano 1981, pp. 287-298

M. Pardo, "Testo e contesti nel 'Dialogo di pittura' di Paolo Pino", in *Paolo Pino, teorico d'arte e artista*, a cura di A. Mazza, Scorzè 1992, pp. 33-50

L. Partridge, R. Starn, "Triumphalism and the Sala Regia in the Vatican", in *All the world's stage: Art and pageantry in the Renaissance and Baroque*, a cura di B. Wisch, S.

Scott Munshower, Pennsylvania University, pp. 30-60

P. Paschini, *S. Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Roma, 1926

C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978

N. Penny, *National Gallery catalogues. The sixteenth century Italian paintings. Volume II: Venice 1540-1600*, London 2008

A. Pettinelli, “Un tempio, una città: Venezia in un poema cavalleresco alla metà del ‘500”, in *La rassegna della letteratura italiana*, 95.3 (1991), pp. 60-70

F. Pitacco, “Un prestito mai rifiuto: la vicenda del *Liber de simplicibus* di Benedetto Rini”, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Udine 2002, pp. 11-23

L. Pittoni, *La libreria di San Marco. Cenni storici*, Pistoia 1903

M. Plaisance, “Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les «Humidi» aux prises avec L’Académie Florentine”, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l’époque de la Renaissance*, Paris 1974, II, pp. 194-242

[Francesco Porta], *Statuti et ordini della vicaria di Castelnuovo di Garfagnana volgarizzati dal Porta*, Lucca 1993

*Prima di Andrea Palladio. La formazione di un possedimento «non molto lungi dalle Gambarare»*, a cura di G. Foscari, Venezia 2005

P. Procaccioli, “Note e testi per Francesco Angelo Coccio”, in *La cultura. Rivista di filosofia, letteratura e storia*, 27 (1989), pp. 387-417

A. Prosperi, *L’eresia del libro grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano 2000

A.L. Puliafito, “Due lettere del Pinelli e l’Accademia della Fama”, in *Studi Veneziani*, 18 (1989), pp. 285-295

L. Puppi, “«Rex sum iusticiae». Note per una storia metaforica del palazzo dei Dogi”, in *I dogi*, a cura di G. Benzoni, Milano 1982, pp. 182-224

Id., “Raffaello a Venezia”, in *Studi su Raffaello*, a cura di M. Sambucco Hamoud e M.L. Strocchi, Urbino 1987, pp. 563-579

Id., “Peregrinazioni (in forma di appunti) attorno a un enigma”, in *Paolo Pino teorico d’arte e artista*, Scorzè 1992, pp. 10-31

Id., *Andrea Palladio*, Milano 1999

F. Quiviger, “Arts visuels, iconographie et déraison dans l’œuvre d’Anton Francesco Doni”, in *Trois. Revue d’écriture et d’erudition*, 3 (1988), pp. 49-55

- Id., “The presence of artists in literary Academies”, in *Italian Academies of the Sixteenth century*, ed. D.S. Chambers e F. Quiviger, London 1995, pp. 104-112
- W.R. Rearick, “Battista Franco and the Grimani Chapel”, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 2 (1958-59), pp. 107-139
- Id., “Pordenone «romanista»”, in *Il Pordenone. Atti del convegno internazionale di studio* (Pordenone 1984), a cura di C. Furlan, Pordenone 1985, pp. 127-134
- Id., “Francesco Salviati, Giuseppe Porta, and Venetian draftsmen of the 1540's”, in *Francesco Salviati et la bella maniera*, atti del convegno, a cura di C. Monbeig Goguel, P. Costamagna e M. Hochmann, Rome 2001, pp. 455-478
- M.L. Ricciardi, *Biblioteche dipinte. Una storia nelle immagini*, Roma 1996
- F. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980
- Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte* [1648], 2 voll., a cura di D. von Hadeln, Berlin 1914-1924
- V. Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle cose del cielo*, Cittadella 1997
- D. Rosand. “Venezia e gli Dei”, in *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma 1984, pp. 201-215
- Paul L. Rose, “The Accademia Venetiana. Science and culture in Renaissance Venice”, in *Studi Veneziani*, 11 (1969), pp. 191-242
- Id., “Two Venetian Patrons of the Renaissance of Mathematics: Francesco Barozzi and Giacomo Contarini”, in *Studi Veneziani*, 13 (1971), pp. 119-178
- Id., “Jacomo Contarini (1536-1595), a Venetian patron and collector of mathematical instruments”, in *Physis*, 18 (1976), pp.117-130
- Id., “A Venetian Patron and Mathematician of the Sixteenth Century: Francesco Barozzi (1537-1604)”, in *Studi Veneziani*, n.s., I (1977), pp. 119-178
- M.W. Roskill, *Dolce's Aretino and the Venetian art theory of the Cinquecento*, Toronto 2000
- M. Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca 1995
- Id., ““Ad imitatione de gli antichi e secondo la strada ch'insegna Aristotile’: Danese Cataneo e la scultura colossale alla metà del Cinquecento”, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine 2001, pp. 97-117
- P. Rossi, *Jacopo Tintoretto*, Milano 1982
- Ead., “Una monografia su Giuseppe Salviati”, in *Arte Veneta*, 36 (1982), pp. 278-284
- P. Rossi, *I filosofi e le macchine, 1400-1700*, Milano 1962

U. Ruggeri, “La decorazione pittorica della Libreria Marciana”, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze 1984, pp. 313-333

J. Rüpke, *La religione dei romani* [2001], Torino 2004

E. Saccomani, “... Dal naturale, come fe già Tiziano ...’. I ritratti di Sperone Speroni”, in *Filologia Veneta*, 2 (1989), pp. 257-267

Ead., “«Parrà che Roma propria sia trasferita in Padova». Le pitture cinquecentesche: il contesto artistico, gli artefici”, in *Heroum imagines. La sala dei giganti a Padova, un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009, pp. 357-372

A. Sambo, “Tiziano davanti ai giudici ecclesiastici”, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno (Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 383-393

*San Marco evangelista. Opere d'arte dalla chiese veneziane*, a cura di A. Manno, Venezia 1995

Marin Sanudo, *I Diarii*, 58 voll., a cura di R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Allegri, Venezia 1879-1902

A. Sartori, *Santa Maria gloriosa dei Frari*, Padova 1956

Id., *Documenti di storia e arte francescana. II.2: la provincia del santo dei Frati minori conventuali*, Padova 1986

G. Sava, *VF. Un pittore del Cinquecento e il suo monogramma*, Rovereto 2008

C. Scarpa, “Ca’ Contarini dalle Figure a San Samuele: un progetto a più mani”, in *Annali di Architettura*, 17 (2005), pp. 69-92

J. Schulz, “Vasari at Venice”, in *Burlington Magazine*, 103 (1961), pp. 500-511

Id., *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley and Los Angeles 1968, pp. 93-96

Id., “The houses of Titian, Aretino and Sansovino”, in *Titian. His world and his legacy*, a cura di D. Rosand, New York 1982, pp. 73-118

D. Sciuto, “L’arte della ‘Prudenza’: l’idea aristotelica della Prudenza esemplificata attraverso il mito nel ciclo pittorica della Libreria sansoviniana di Venezia”, in *Critica d’arte*, 65 (2002), pp. 43-56

F. Scorza Barcellona, “Silvestro I, santo”, in *Enciclopedia dei Papi*, Roma 2000, I, pp. 321-333

S. Seidel Menchi, *Erasmus in Italia*, Torino 1987

D. C. Shorr, “The iconographic development of the Presentation in the Temple”, in *Art*

*Bulletin*, 28 (1946), pp. 17-32

P. Simoncelli, *La lingua di Adamo. Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Firenze 1984

S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council house. Studies in the religious iconography of the Venetian Republic*, Roma 1974

P. Siniscalco, *Il senso della storia. Studi sulla storiografia cristiana antica*, Soveria Mannelli 2003

N. Siraisi, *Avicenna in Italy. The canon and Medical Teaching in Italian Universities after 1500*, Princeton 1987

A. Stella, *Dall'anabattismo al socinanesimo nel Cinquecento veneto. Ricerche storiche*, Padova, 1967

L. Tacchella, "Il processo degli eretici veronesi Matteo e Alessandro degli Avogari nell'anno 1567", in *Studi storici veronesi Luigi Simeoni*, 30-31 (1980-81), pp. 303-319

M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Venezia 1969

Id., *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza e architettura*, Torino 1985

B. Tamassia Mazzarotto, *Le feste veneziane: i giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*, Firenze 1961

T. Tasso, *I dialoghi*, 2 voll., a cura di E. Raimondi, Firenze 1958

A. Tenenti, "La congiuntura veneziana di metà Cinquecento", in *Da Bellini a Veronese. Temi di Arte Veneta*, a cura di G. Toscano e F. Valcanover, Venezia 2004, pp. 397-409

G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Firenze, 1805-1813

G. Tocchini, *Minacciare con le immagini. Tintoretto, gli affreschi scomparsi della "Casa Barbariga" e la svolta ideologica del patriziato veneziano*, Roma 2010

*The treasure Houses of Britain. Five Hundred Years of Private Patronage and Art Collecting*, Washington 1985

*Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960

G.J. Van der Sman, *Le decorazione a fresco delle Ville Venete del Cinquecento. Saggi di lettura stilistica e iconografica*, Firenze 1993

E. van Kessel, "Artists and knowledge in sixteenth-century Venice", in *The artist as a reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, a cura di H. Damm, M. Thimann, C. Zittel, Leiden-Boston 2013, pp. 221-240

A. Varick Lauder, "Absorption and interpretation: Michelangelo through the eyes of a Venetian follower, Battista Franco", in *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on*

*Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames-Lewis, P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 93-113

Ead., *Dessins italiens du Musée du Louvre. Battista Franco*, Paris-Milano 2009

Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1568), 7 voll., a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885

C. Vasoli, “Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione enciclopedica”, in *Immagini umanistiche*, Napoli 1983, pp. 429-465

*Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia, 1570-1670*, catalogo della mostra, Venezia 1986

P. Ventrice, “Ettore Ausonio, matematico dell’Accademia Veneziana della Fama”, in *Ethos e Cultura. Studi in onore di Ezio Riondato*, Padova 1991, II, pp. 1133-1154

A. Venturi, *Storia dell’arte Italiana*, 11 voll., Milano 1925-1934

A. Verlato, “Durante la Serenissima Repubblica di Venezia dal 1404 al 1600”, in *Agugliaro*, a cura di G. Andriolo et alii, Agugliaro 1999, pp. 49-102

L. Vertova, *Giulio Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo 1976, II, pp. 515-589

Ead., “Vasari in Venice: an addendum”, in *Burlington magazine*, 141 (1999), pp. 105-106

V. Vianello, *Il letterato, l’accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova 1988

A. Viggiano, “I Procuratori di San Marco. Immagine dell’autorità, conflitti giurisdizionali e rilevanza politica di una istituzione della repubblica (secc. XIV-XVII)”, in *Le procuratie vecchie in Piazza San Marco*, Roma 1994, pp. 13-50

J. von Schlosser, “Giusto’s Fresken in Padue und die Vorläufer der Stanza della Segnatura”, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 17 (1896), pp. 13-100

E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento* [1958], Milano 1971

E. Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in western Art. Studies in Musical Iconology*, New Haven-London 1979

C. L. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden-Boston 2004

R. Wittkower, “Chance, Time and Virtue”, in *Journal of the Warburg Institute*, I (1937-38), pp. 313-321

W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell’autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento* [1983], Venezia 1987

Id., *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000

R. Zaccaria, “Della Rocca Bartolomeo, detto Cocles”, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXVII, 1989, pp. 302-306

P. Zambelli, “*Aut diabolus aut Achillinus*. Fisionomia, astrologia e demonologia nel metodo di un aristotelico”, in *Rinascimento*, 18 (1978), pp. 59-86

Ead., *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Milano 1991

A. Zannini, *Burocrazia e burocrati in età moderna: i cittadini originari (secc. XVI-XVIII)*, Venezia 1993

G. Zaupa, *Andrea Palladio e la sua committenza. Denaro e architettura nella Vicenza del Cinquecento*, Roma 1990

Id., *L'origine del “Palladio”. Andrea di Pietro della Gondola da Padova a Vicenza e il Rinascimento Veneto*, Padova 1990

F. Zava Boccazzi, “Due tele ritrovate di Giuseppe Salviati”, in *Arte Veneta*, 17 (1963), pp. 169-171

M. Zorzi, *La Libreria di San Marco. Libri, lettori e società nella Venezia dei dogi*, Milano 1987

Id., “Le biblioteche, tra pubblico e privato”, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, catalogo della mostra, a cura di G. Da Pozzo, Venezia 1995, pp. 35-48

## INDICE DELLE IMMAGINI

- 1). Villa Saraceno detta “delle trombe”, Finale di Agugliaro
- 2). Giuseppe Porta, *Minerva con lancia e scudo*, Vienna, Albertina
- 3). Giuseppe Porta, *La Fede*, Ottawa, National Gallery of Arts
- 4). Giuseppe Porta, *Resurrezione di Lazzaro*, Venezia, Fondazione Cini
- 5). Tiziano, *Caino uccide Abele; Sacrificio di Isacco; Davide e Golia*, Venezia, Santa Maria della Salute
- 6). Giuseppe Porta, *Ultima cena*, Venezia, Santa Maria della Salute
- 7). Giuseppe Porta, *Abacuc condotto dall'angelo a dare soccorso a Daniele nella fossa dei leoni*, Venezia, Santa Maria della Salute
- 8). Giuseppe Porta, *La raccolta della manna*, Venezia, Santa Maria della Salute
- 9). Giuseppe Porta, *L'angelo conforta il profeta Elia nel deserto*, Venezia, Santa Maria della Salute
- 10). Giuseppe Porta, *Il trionfo di David*, Venezia, Santa Maria della Salute
- 11). Giuseppe Porta, *Saul che scaglia la lancia contro David*, Venezia, Santa Maria della Salute
- 12). Giuseppe Porta, *Vergine in trono col bambino e i santi Antonio abate e Bernardo*, Venezia, San Francesco della Vigna
- 13). Giuseppe Porta, *Purificazione della Vergine al tempio con i santi Paolo, Elena, Nicolò, Silvestro, Bernardino e Marco*, Venezia, Santa Maria gloriosa dei Frari
- 14). Giuseppe Porta, *Purificazione della Vergine al tempio*, particolare
- 15). Giuseppe Porta (con addizione di P.P. Rubens), *Purificazione della Vergine al tempio e santi*, Parigi, Fondazione Custodia
- 16). Francesco Salviati, *Compianto sul Cristo morto*, Milano, Pinacoteca di Brera
- 17). Giuseppe Porta, *Purificazione della Vergine al tempio*, particolare
- 18). Raffaello, *Trasfigurazione*, Roma, Pinacoteca Vaticana
- 19). Raffaello, *Trasfigurazione*, Roma, Pinacoteca Vaticana, particolare
- 20). Giuseppe Porta, *Studio per una figura di san Marco*, Oxford, Ashmolean Museum
- 21). Lambert Sustris (attr.), *Sacra famiglia con i santi Giovanni Battista, Simone e Caterina*, ubicazione ignota
- 22). Raffaello, *Studio di figura per la cacciata di Eliodoro*, Oxford, Ashmolean museum
- 23). Giuseppe Porta, *Deposizione dalla croce*, Murano, San Pietro martire
- 24). Sante Zago (attr.), *Piramide di putti*, Stoccolma, Nationalmuseum
- 25). Giuseppe Salviati, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, Dresda, Gemaeldegalerie
- 26). Giuseppe Salviati, *Lucrezia e le sue ancelle*, Oxford, Ashmolean Museum

- 27). Giovanni Ostaus (da G. Salviati), *Lucrezia e le sue ancelle*, da *La vera perfezione del disegno...*, Venetia 1557
- 28). Giuseppe Salviati, *Muzio Scevola di fronte al re Porsenna*, Weimar, Kunstsammlungen
- 29). Giuseppe Porta, *Clelia in fuga dall'accampamento etrusco*, Edimburgo, National Gallery of Scotland
- 30). Giuseppe Salviati, *Cristo redentore con i santi Cosma e Damiano, Zaccaria e Giovanni Battista*, Venezia, San Zaccaria
- 31). Giuseppe Salviati, *Cristo redentore con i santi Cosma e Damiano, Zaccaria e Giovanni Battista*, particolare
- 32). Giuseppe Salviati, *disegno preparatorio per la pala di San Zaccaria*, Parigi, Louvre
- 33). Paolo Veronese, *San Barnaba risana gli ammalati*, Rouen, Musée des Beaux-Arts
- 34). Paolo Veronese, *Compianto sul Cristo morto*, Verona, Museo di Castelvecchio
- 35). Libreria Marciana, *Interno*
- 36). Libreria Marciana, *Interno*
- 37). Giovanni Demio, *Giove, Minerva e la Natura*
- 38). Giovanni Demio, *La Fede davanti alla divinità, con le virtù teologali*
- 39). Giovanni Demio, *La natura e le stagioni*
- 40). Giuseppe Salviati, *La Fortuna e le virtù*
- 41). Giuseppe Salviati, *Le arti di fronte a Mercurio e Plutone*
- 42). Giuseppe Salviati, *Ercole e Bellona*
- 43). Giuseppe Salviati, *Minerva, Mercurio, Apollo e le Muse*, New York, Metropolitan Museum
- 44). Battista Franco, *Allegoria della caccia*, Parigi, Musée du Louvre
- 45). Battista Franco, *Allegoria della caduta (Disobbidienza di Adamo)*
- 46). Battista Franco, *Diana e Atteone*
- 47). Battista Franco, *Allegoria della provvidenza e del soccorso*
- 48). Giulio Licinio, *La concessione del lume come presupposto per la salvezza*
- 49). Giulio Licinio, *La virtù e l'ascesa della Fama*
- 50). Fabio Licinio (da Pordenone), *Annunciazione*, London, British Museum, particolare
- 51). Battista Zelotti, *La scelta tra lo studio e la sensualità*
- 52). Battista Zelotti, *L'investitura del virtuoso*
- 53). Paolo Veronese, *L'onore*
- 54). Paolo Veronese, *Geometria, musica, astronomia*
- 55). Paolo Veronese, *Allegoria della musica*
- 56). Andrea Schiavone, *Degnità degli imperi*

- 57). Andrea Schiavone, *Sacerdozio*
- 58). Andrea Schiavone, *Trionfo dei capitani*
- 59). Tiziano, *Allegoria della virtù come Sapienza*
- 60 a-b). *Accademia della Fama*, marca tipografica, 1558
- 61). Giuseppe Salviati, *Allegoria con fiumi e divinità*, Venezia, coll. Rearick
- 62). Giuseppe Salviati, *Noli me tangere*, Venezia, Palazzo Ducale
- 63). Giuseppe Salviati, *Sacra famiglia con donatore*, coll. privata
- 64). Giuseppe Salviati, *Apparizione di Cristo risorto con i santi Tommaso, Giovanni Battista, Giacomo e Marco, e due committenti*, Venezia, Santi Giovanni e Paolo
- 65). Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Jacopo Contarini*, Budapest, Szepmuveszeti Museum
- 66). Giuseppe Salviati, *Allegoria della Giustizia*, Londra, National Gallery
- 67). Giuseppe Salviati, *Studio di panneggio*, c. 10v
- 68). Giuseppe Salviati, Pagina di manoscritto con schema grafico per la pronuncia delle lettere consonanti, cc. 11v-12r
- 69). Bartolomeo Cocles, *Chiromantiae ac phisionomiae Anastasis*, (ed. Strassburg, 1536): le linee della mano



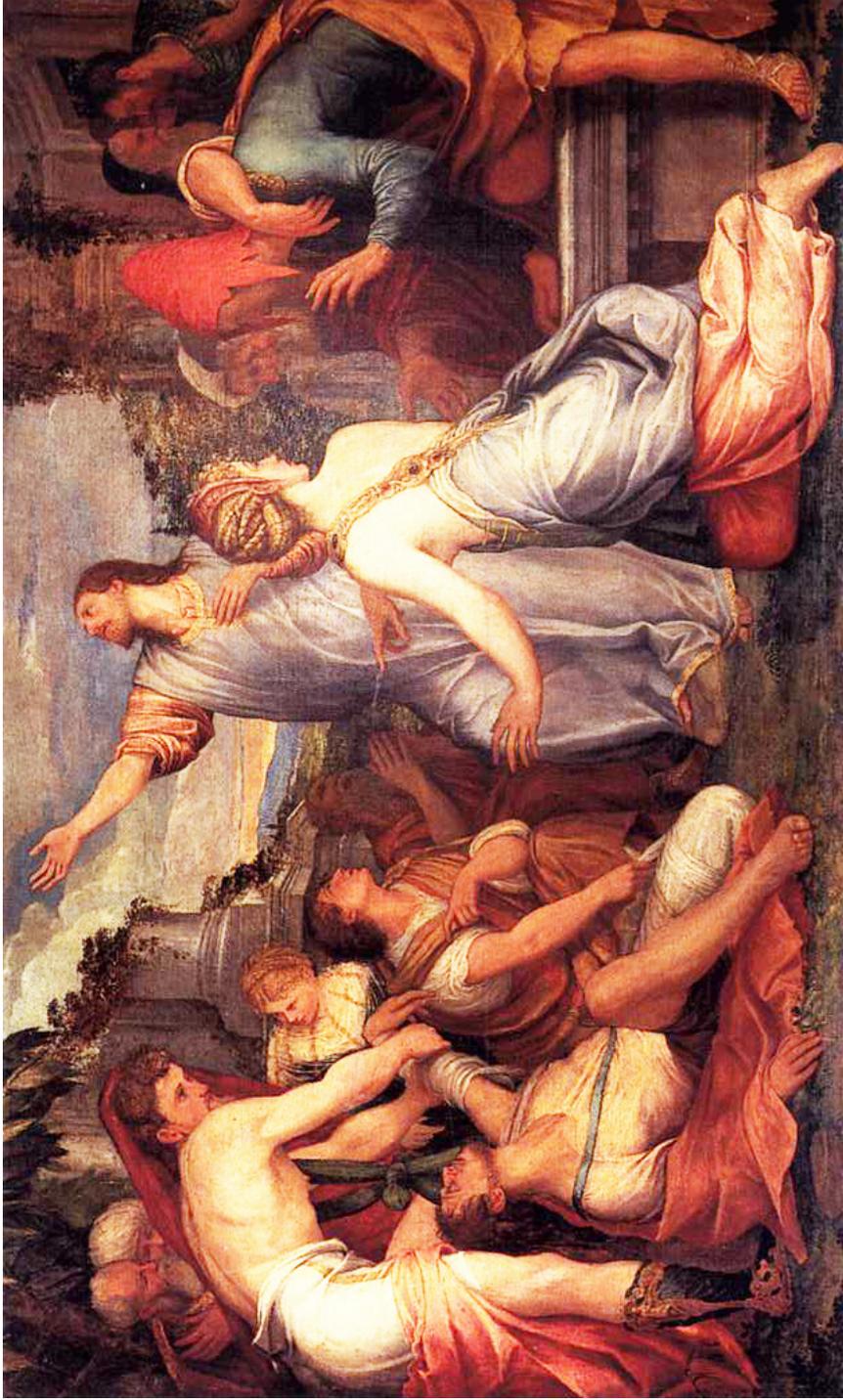
1). Villa Saraceno detta “delle trombe”, Finale di Agugliaro



2). Giuseppe Porta, *Minerva con lancia e scudo*, Vienna, Albertina



3). Giuseppe Porta, *La Fede*, Ottawa, National Gallery of Arts



4) Giuseppe Porta, *Resurrezione di Lazzaro*, Venezia, Fondazione Cini



5). Tiziano, *Caino uccide Abele; Sacrificio di Isacco; Davide e Golia*, Venezia, Santa Maria della Salute



6). Giuseppe Porta, *Ultima cena*, Venezia, Santa Maria della Salute



7). Giuseppe Porta, *Abacuc condotto dall'angelo a dare soccorso a Daniele nella fossa dei leoni*, Venezia, Santa Maria della Salute



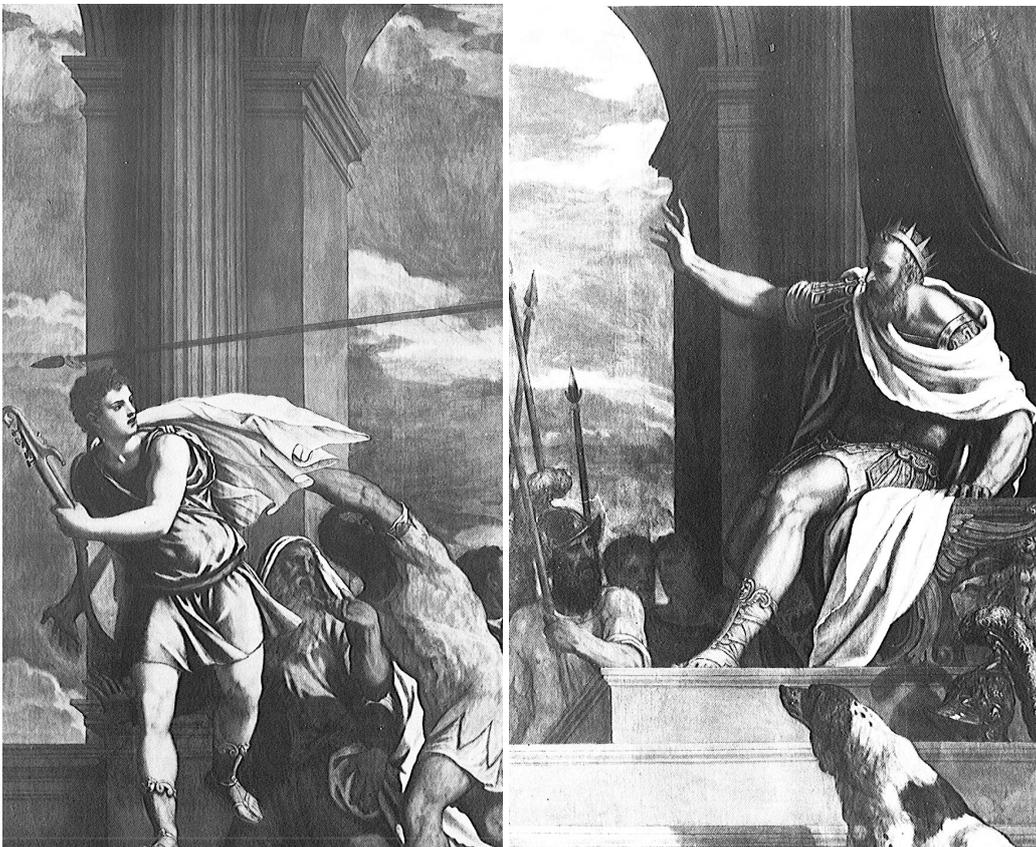
8). Giuseppe Porta, *La raccolta della manna*, Venezia, Santa Maria della Salute



9). Giuseppe Porta, *L'angelo conforta il profeta Elia nel deserto*, Venezia, Santa Maria della Salute



10). Giuseppe Porta, *Il trionfo di David*, Venezia, Santa Maria della Salute



11). Giuseppe Porta, *Saul che scaglia la lancia contro David*, Venezia, Santa Maria della Salute



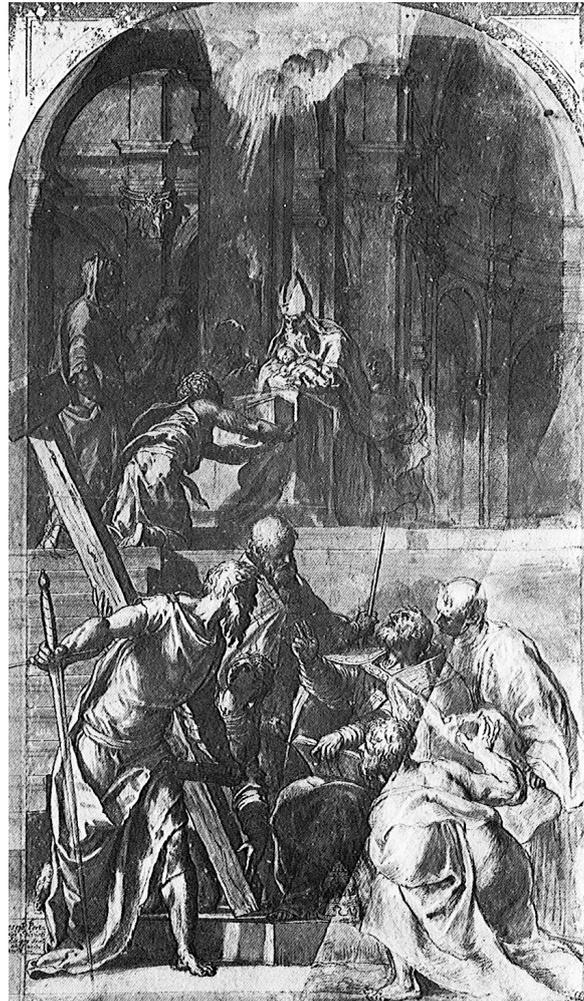
12). Giuseppe Porta, *Vergine in trono col bambino e i santi Antonio abate e Bernardo*, Venezia, San Francesco della Vigna



13). Giuseppe Porta, *Purificazione della Vergine al tempio con i santi Paolo, Elena, Nicolò, Silvestro, Bernardino e Marco*, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



14). Giuseppe Porta, *Purificazione della Vergine al tempio*, particolare



15). Giuseppe Porta (con addizione di P.P. Rubens), *Purificazione della Vergine al tempio e santi*, Parigi, Fondazione Custodia



16). Francesco Salviati, *Compianto sul Cristo morto*, Milano, Pinacoteca di Brera



17). Giuseppe Porta, *Purificazione della Vergine al tempio*, particolare



18). Raffaello, *Trasfigurazione*, Roma, Pinacoteca Vaticana



19). Raffaello, *Trasfigurazione*, Roma, Pinacoteca Vaticana, particolare



20). Giuseppe Porta, *Studio per una figura di san Marco*, Oxford, Ashmolean Museum



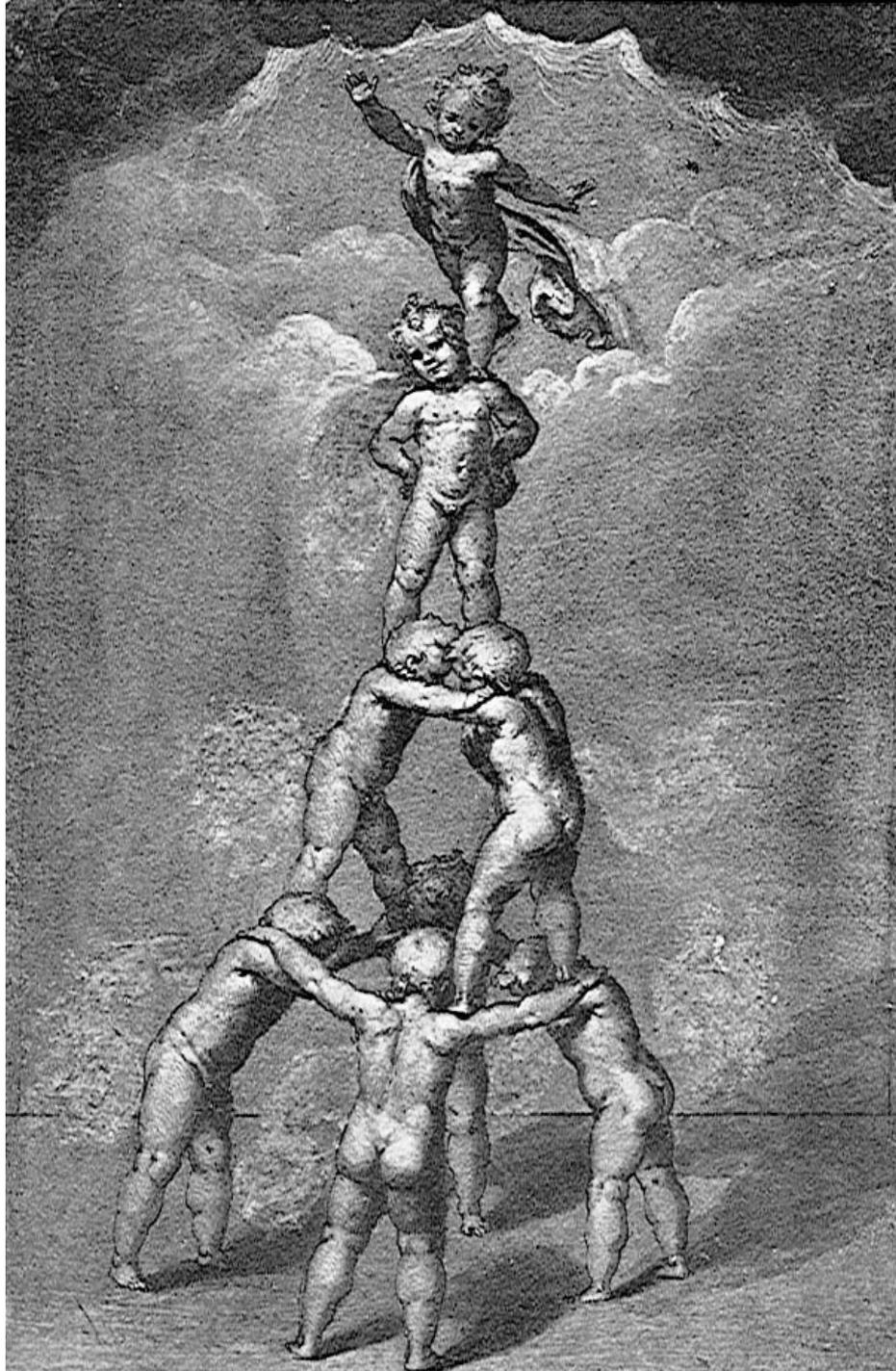
21). Lambert Sustris (attr.), *Sacra famiglia con i santi Giovanni Battista, Simone e Caterina*, ubicazione ignota



22). Raffaello, *Studio di figura per la cacciata di Eliodoro*, Oxford, Ashmolean Museum



23). Giuseppe Porta, *Deposizione dalla croce*, Murano, San Pietro martire



24). Sante Zago (attr.), *Piramide di putti*, Stoccolma, Nationalmuseum



25). Giuseppe Salviati, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, Dresda, Gemäldegalerie



26). Giuseppe Salviati, *Lucrezia e le sue ancelle*, Oxford, Ashmolean Museum



27). Giovanni Ostaus (da G. Salviati), *Lucrezia e le sue ancelle*, da *La vera perfezione del disegno...*, Venetia 1557



28). Giuseppe Salviati, *Muzio Scevola di fronte al re Porsenna*, Weimar, Kunstsammlungen



29). Giuseppe Porta, *Clelia in fuga dall'accampamento etrusco*, Edimburgo, National Gallery of Scotland



30). Giuseppe Salviati, *Cristo redentore con i santi Cosma e Damiano, Zaccaria e Giovanni Battista*, Venezia, San Zaccaria



31). Giuseppe Salviati, *Cristo redentore con i santi Cosma e Damiano, Zaccaria e Giovanni Battista*, particolare



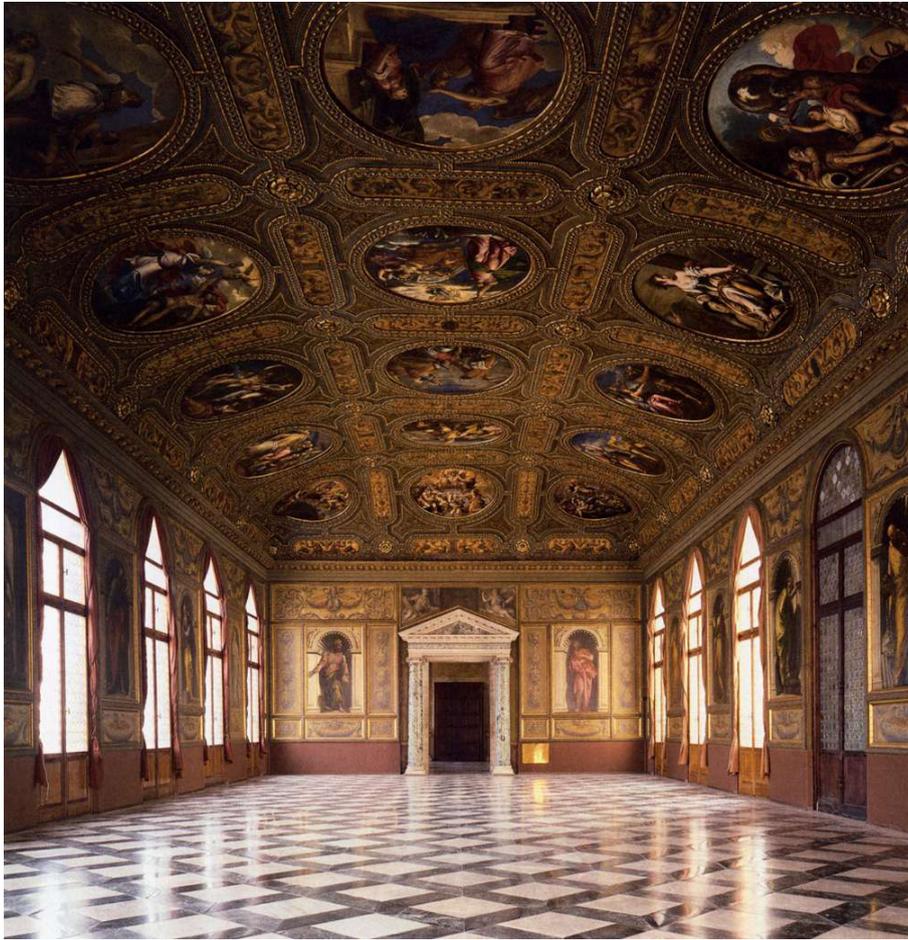
32). Giuseppe Salviati, *disegno preparatorio per la pala di San Zaccaria*, Parigi, Louvre



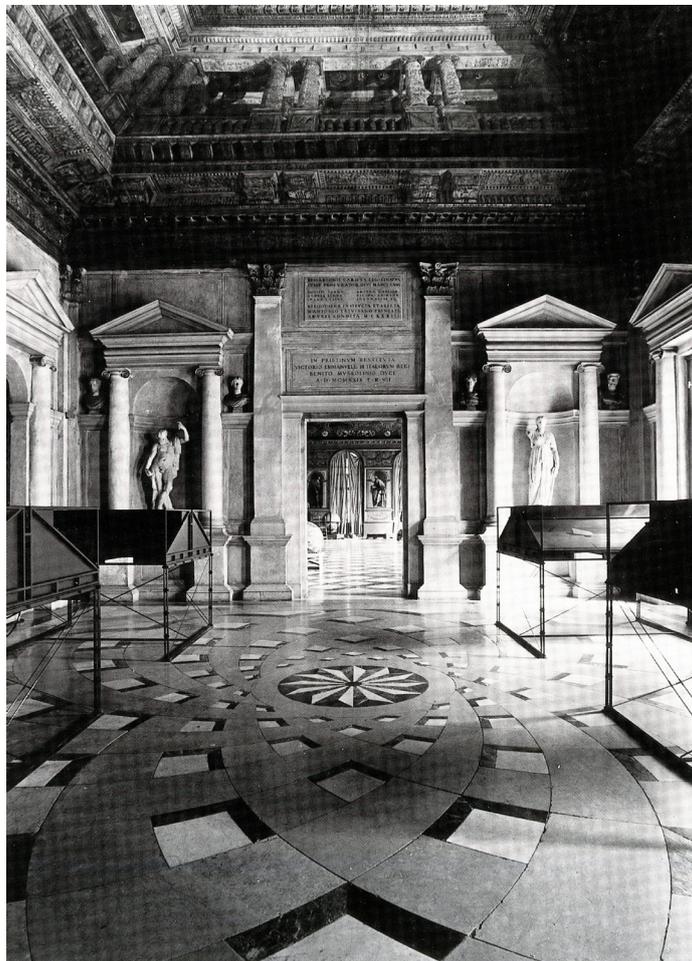
33). Paolo Veronese, *San Barnaba risana gli ammalati*, Rouen, Musée des Beaux-Arts



34). Paolo Veronese, *Compianto sul Cristo morto*, Verona, Castelvecchio



35-36). Libreria Marciana, *Interno*

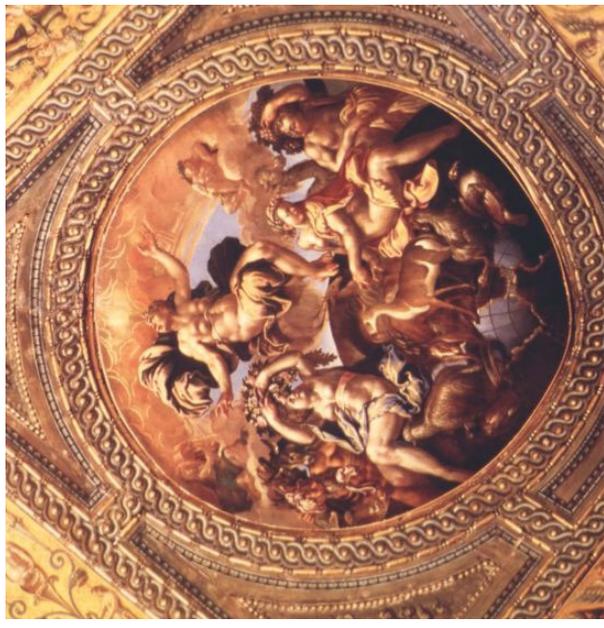




37). Giovanni Demio, *Giove, Minerva e la Natura*



38). Giovanni Demio, *La Fede davanti alla divinità, con le virtù teologali*



39). Giovanni Demio, *La Natura e le Stagioni*



40). Giuseppe Salviati, *La Fortuna e le Virtù*



41). Giuseppe Salviati, *Le arti di fronte a Mercurio e Plutone*



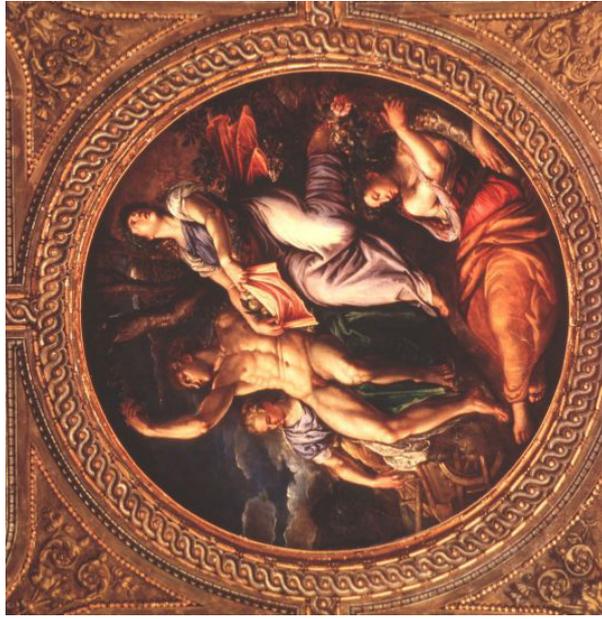
42). Giuseppe Salviati, *Ercole e Bellona*



43). Giuseppe Salviati, *Minerva, Mercurio, Apollo e le Muse*, New York, Metropolitan Museum



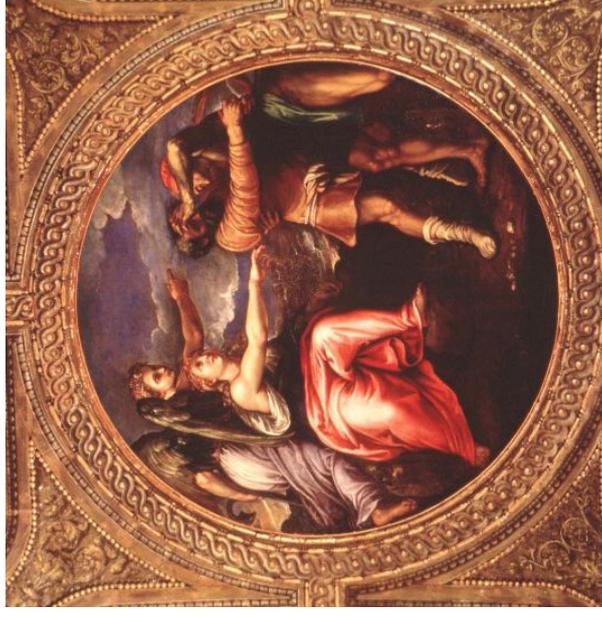
44). Battista Franco, *Allegoria della caccia*, Parigi, Musée du Louvre



45). Battista Franco, *Allegoria della caduta (Disobbedienza di Adamo)*



46). Battista Franco, *Diana e Atteone*



47). Battista Franco, *Allegoria della provvidenza e del soccorso*



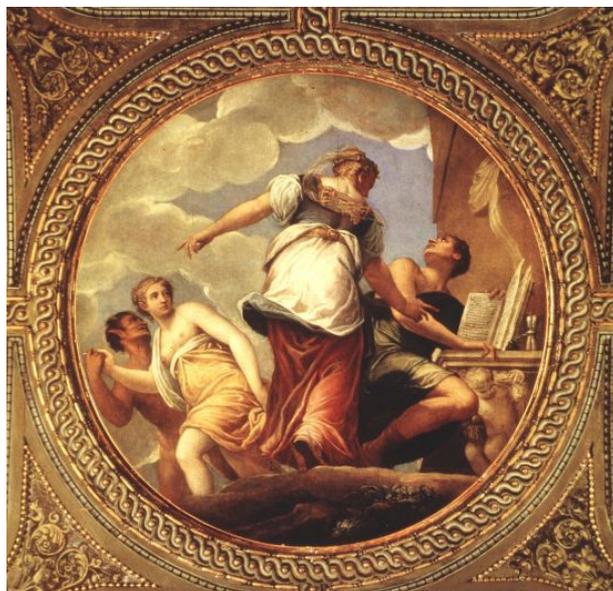
48). Giulio Licinio, *La concessione del lume come presupposto per la salvezza*



49). Giulio Licinio, *La virtù e l'ascesa della Fama*



50). Fabio Licinio (da Pordenone), *Annunciazione*, London, British Museum, particolare



51). Battista Zelotti, *La scelta tra lo studio e la sensualità*



52). Battista Zelotti, *L'investitura del virtuoso*



53). Paolo Veronese, *L'onore*



54). Paolo Veronese, *Geometria, musica, astronomia*



55). Paolo Veronese, *Allegoria della musica*



56). Andrea Schiavone, *Dignità degli imperi*



57). Andrea Schiavone, *Sacerdozio*



58). Andrea Schiavone, *Trionfo dei capitani*



59). Tiziano, *Allegoria della virtù come Sapienza*, vestibolo della Libreria



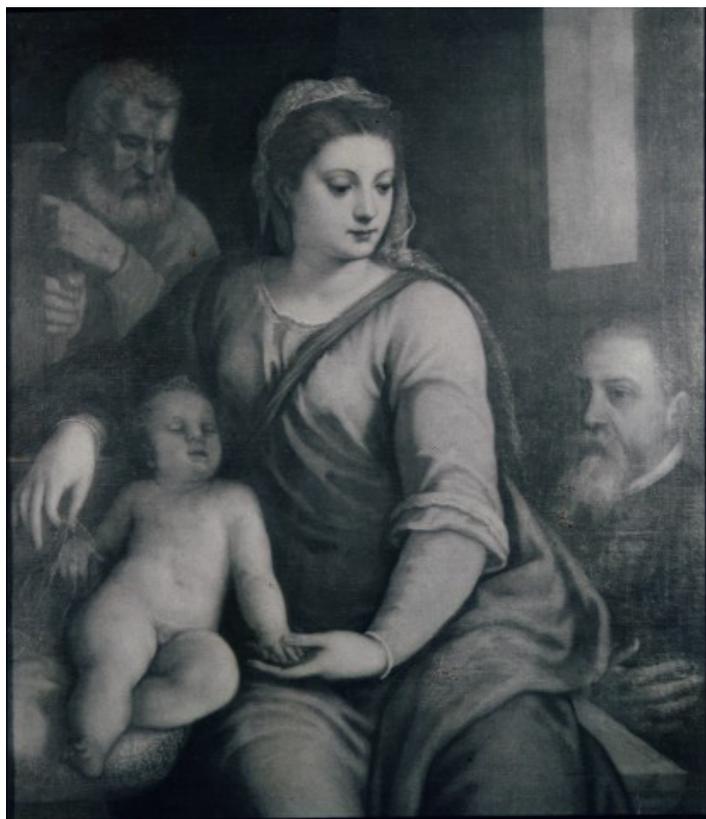
60 a-b). *Accademia della Fama*, marca tipografica: "Io volo al ciel per riposarmi in Dio"



61). Giuseppe Salviati, *Allegoria con fiumi e divinità*, Venezia, coll. Rearick



62). Giuseppe Salviati, *Noli me tangere*, Venezia, Palazzo Ducale



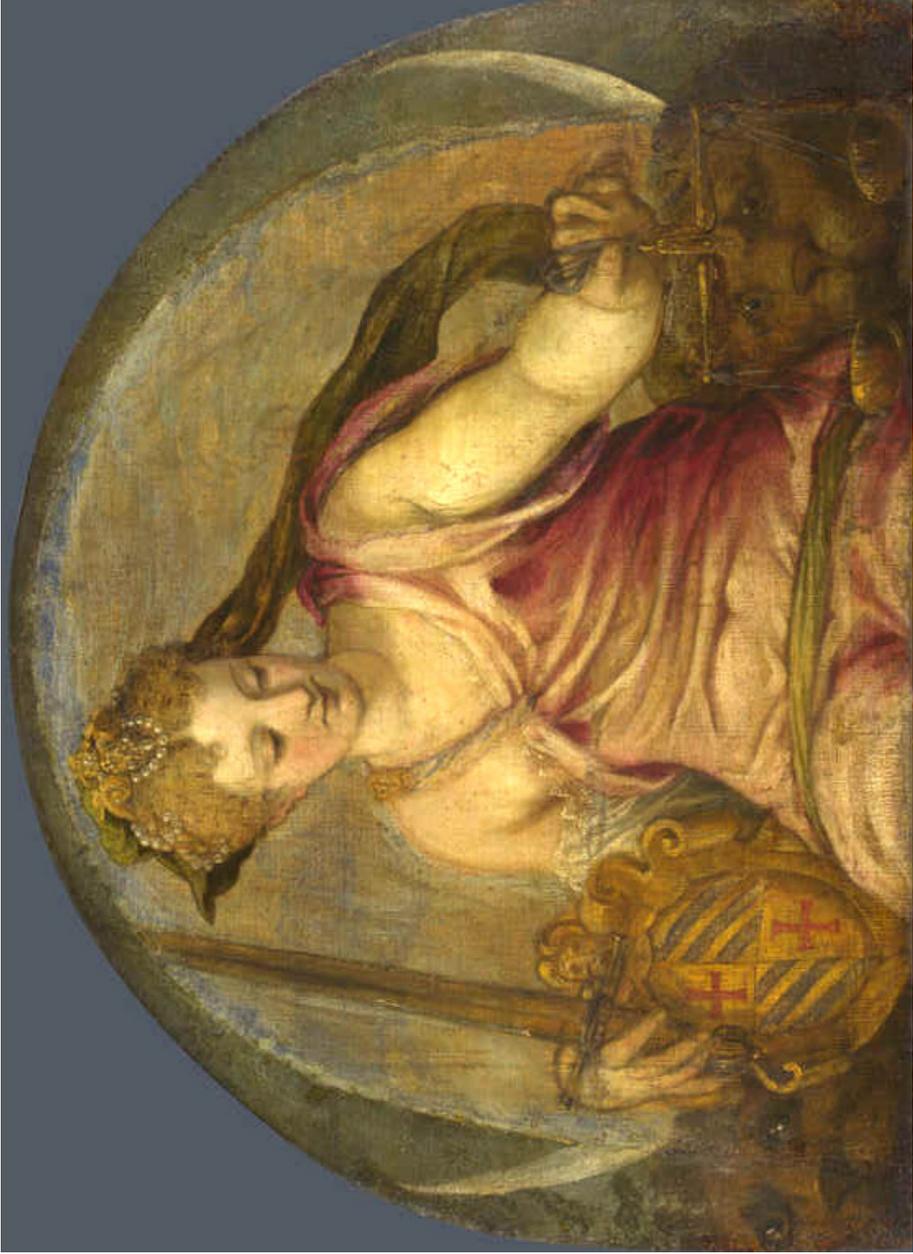
63). Giuseppe Salviati, *Sacra famiglia con donatore*, coll. privata



64). Giuseppe Salviati, *Apparizione di Cristo risorto con i santi Tommaso, Giovanni Battista, Giacomo e Marco, e due committenti*, Venezia, Santi Giovanni e Paolo



65). Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Jacopo Contarini*, Budapest, Szépművészeti Museum



66). Giuseppe Salviati, *Allegoria della Giustizia*, Londra, National Gallery





69). Bartolomeo Cocles, *Chiromantiae ac phisionomiae Anastasis*, ed. Strassburg, 1536